

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

La Promenade et l'ouverture du texte humaniste

par

Maxime Prévost

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Août 1996

© Maxime Prévost, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-29565-6

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie le thème et les métaphores de la *promenade* dans un corpus de textes humanistes des XVI^e et XVII^e siècles. Il tente de démontrer que l'image de la promenade sert d'emblème à diverses tendances intellectuelles ici réunies sous la bannière de l'*ouverture*. Les fréquentes manifestations de la promenade dans le texte renaissant sont ici perçues comme emblématiques de niveaux d'ouverture qui font, chacun, l'objet d'une partie du mémoire: I. *L'Ouverture sur le monde*, où est analysée la promenade en regard d'un autre lieu commun humaniste: celui du «livre du monde»; II. *L'Ouverture à l'autre*, où à l'aide des *Dialogues* de Jacques Tahureau (publiés en 1565) il est montré que la promenade sert d'emblème à la sociabilité que prisent tant les humanistes; III. *L'Ouverture rhétorique*, où à l'aide des *Essais* de Montaigne (publiés entre 1580 et 1595) et des *Lettres* d'Étienne Pasquier (publiées entre 1585 et 1619) sont étudiées les significations rhétoriques du *topos* de la promenade; et enfin IV. *L'Ouverture philosophique*, où à l'aide de *La Promenade* de François La Mothe Le Vayer (publiée entre 1662 et 1664) il est montré que l'emblème de la promenade est inextricablement lié à la philosophie sceptique. Un bref épilogue évoque le devenir littéraire de la promenade et rapproche l'ouverture humaniste de certaines facettes de l'épistémologie contemporaine.

ABSTRACT

This Master's Thesis studies the theme of the stroll (*promenade*) and the various metaphors it inspires in a selection of humanist works from the 16th and 17th centuries. Furthermore, it attempts to show that the image of the *promenade* acts as an emblem to various intellectual trends here united under the concept of *openness*. The divers uses of the *promenade* are each considered to be emblematic of a level of *ouverture* which, in turn, forms the subject of a section of the thesis: I. *Openness to the world*, where the theme of the stroll is studied in relation to another great humanist commonplace: that of the "book of the world"; II. *Openness to the other*, where, with special emphasis on Jacques Tahureau's *Dialogues* (published in 1565), the *promenade* is shown to be emblematic of the sociability so highly regarded by humanists; III. *Rhetorical openness*, where, with particular emphasis on Montaigne's *Essays* (published between 1580 and 1595) and Étienne Pasquier's *Letters* (published between 1585 and 1619), are examined the rhetorical meanings of the *promenade*; and finally IV. *Philosophical openness*, where, with particular emphasis on François La Mothe Le Vayer's *La Promenade* (published between 1662 and 1664), the emblem of the stroll is shown to be inextricably linked to philosophical skepticism. A brief epilogue points to the literary future of the *promenade* and links the aesthetics of humanist openness to some contemporary epistemological trends.

Un certain vague qu'on a dans l'esprit pousse aux
promenades nocturnes et aux rêveries étoilées: la
jeunesse est une attente mystérieuse; c'est pourquoi
on marche volontiers la nuit, sans but.

- Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, II, III, III

À Mawy et Dea, qui marchent à mes côtés
À Bertrand et Ludwig, qui gardent le foyer

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier le directeur de ce mémoire, Normand Doiron, qui dès la première journée du baccalauréat m'a dévoilé l'Antiquité et l'humanisme.

Merci à Mawy Bouchard et à Jean Prévost, qui ont relu diverses étapes de cette étude; à Michèle Neveu, pour son précieux soutien; et à Marc-Olivier Laflamme qui, en plus d'avoir attiré mon attention sur plusieurs éléments bibliographiques, m'a libéralement ouvert sa bibliothèque où gisent, dans un savant désordre, plusieurs ouvrages choisis avec un goût irréprochable.

Je dois enfin reconnaissance au Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) pour son aide si généreuse et efficace.

TABLE DES MATIÈRES

Préambule	p. 1
I. L'Ouverture sur le monde	p. 24
II. L'Ouverture à l'autre	p. 43
III. L'Ouverture rhétorique	p. 61
I. <i>Inventio</i>	
II. <i>Dispositio</i>	
III. <i>Elocutio</i>	
IV. <i>Memoria</i>	
IV. L'Ouverture philosophique	p. 97
Épilogue	p. 114
Bibliographie	p. 122

PRÉAMBULE

Je comprends que Nietzsche ait pu faire l'éloge de la marche vive par laquelle le corps se métamorphose et devient plus réceptif, plus aiguë [...]. La marche affine la machine, la tend, la remonte afin qu'elle se déploie et déploie en formes réflexives qui, bientôt, seront captives du papier - puis des livres.

- Michel Onfray, *La Sculpture de soi*, Coda

Rien que de la forme ouverte et de l'espace indéfini, voilà ce qu'il faut, ce que l'on doit avoir le courage de maintenir intellectuellement, envers et contre l'université, envers et contre les savoirs encyclopédiques qu'elle colporte.

- François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*

Comme plusieurs termes de la rhétorique classique, le mot *préambule* renvoie à l'isotopie du mouvement et plus précisément de la marche. Constitué du préfixe *prae* (pré) et du verbe *ambulare* («aller et venir», «marcher»), le préambule est littéralement «ce qui marche devant», ou encore ce qui précède la marche¹. Il est curieux de constater qu'une bonne part de la terminologie technique de la rhétorique est construite à l'aide de termes liés au mouvement, au déplacement dans l'espace, et très souvent à la marche à pied. Un *lieu* (*topos* ou *locus*) est précisément un endroit, un point de l'espace physique où s'arrêtent les orateurs lorsqu'ils recensent les arguments qui constitueront leur texte². Le discours que produit cet orateur est

¹ Cf. Alain Rey *et al.*, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992, p. 1608.

² Aristote et Cicéron se servent de la métaphore de la chasse pour qualifier la topique: l'orateur doit chercher les arguments dans les lieux appropriés à la manière du chasseur qui sait sur quelles terres traquer son gibier. Cf. Aristote, *Rhétorique*, II, 21, 1395b; Cicéron, *Topiques*, II, 7-8. Voir aussi l'article de David Sullivan: «The Hunt Without a Kill: Method in Montaigne», *The Romanic Review*, LXXXIII (1992), pp. 29 et sq.

constitué d'une série de lieux communs de manière à former un itinéraire entre diverses étapes familières; l'originalité du rhéteur, pour autant que le concept d'originalité soit ici opérant, réside dans l'itinéraire choisi, et non dans les lieux qui sont propres à l'ensemble des promeneurs.

Penser, c'est se déplacer. Il semble bien que notre intelligence, notre perception, ait intériorisé des modes de déplacement et des distances, tant et si bien que nous pensons en terme d'espace. On parle de «faire le lien» entre deux idées, sans nécessairement concevoir qu'on parle ainsi de géométrie, que le lien entre l'idée A et l'idée B est semblable à une droite, et donc à un espace géométrique. Il serait impossible d'énumérer tous les réseaux étymologiques qui lient la pensée au déplacement dans l'espace. Que l'on songe que le terme même de *prose* présuppose l'existence d'un cheminement¹. On dit d'une idée saugrenue qu'elle est déroutante; on parle de «démarche» intellectuelle, d'un «champ de savoir»; les expressions «aller/ne pas aller par quatre chemins» et «tous les chemins mènent à Rome» viennent aussi à l'esprit. Une *digression*, c'est un détour, littéralement: le mot *digressio* désignait à l'origine l'action de s'éloigner, et c'est ultérieurement que la rhétorique se l'est approprié en restreignant sa signification². Depuis la Grèce présocratique affluent les images du «chemin de la connaissance» ou encore, dans le domaine moral, du «chemin de la justice»³.

On considère souvent, à tort, les images comme des broderies de style. Il est vrai que c'est parfois le cas, mais chez un auteur sûr de sa plume, l'image sert souvent d'emblème par lequel se concrétise la pensée⁴. L'image de la promenade, en particulier, suggère dans de

¹ *Prosa*, en latin impérial («forme de discours qui n'est pas régie par les lois de la versification»), est une substantification de l'adjectif *prosus/prosa*: «qui va en ligne droite». *Prosus* vient lui-même de l'altération *prorsus*, formé de *pro* et de *vorsus*, participe passé de l'archaïsme *vortere*: «tourner, se diriger». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, p. 1653.

² *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, p. 604.

³ Cf. le répertoire fourni par Mireille Armisen dans «L'Orientation de l'espace imaginaire chez Sénèque: remarques sur l'image du chemin», *Pallas*, XVII, 3 (1981), pp. 32 et sq.

⁴ «Like all intellectuals - Cicero, Seneca, Voltaire - Montaigne thinks thoughts. Like Plato, Shakespeare, Baudelaire, Giraudoux - and unlike run-of-the-mill intellectuals

nombreux textes renaissants un mode de pensée et de composition. Une pensée mouvante se fait texte par le biais d'une écriture ambulatoire. Une écriture qui affranchit la prose de certaines contraintes de la rhétorique classique, qui substitue à la rhétorique scolaire une éloquence de la libre volonté, du mouvement sans entraves.

On pourrait délimiter trois grands modes de déplacement qui, de l'Antiquité à l'époque classique, ont profondément infléchi la pensée et ses représentations écrites: le voyage, la promenade et l'errance¹. Si le voyageur suit - ou explore - un parcours défini pour arriver à sa destination sans s'écarter du chemin, telle la flèche de l'archer vole vers la cible, le vagabond, pour sa part, erre en refusant de reconnaître une voie fixe. Le voyageur cherche à se déplacer dans l'espace en suivant une méthode, le vagabond erre de manière déréglée. Les voyageurs humanistes ont produit des «arts de voyager» qui enseignent au lecteur à se déplacer avec profit; il s'agit d'heuristiques du voyage, de codes éthiques et esthétiques présidant au déplacement raisonné². Ces humanistes ont fait d'Ulysse le parangon du voyageur: comme l'homme aux mille tours, le voyageur classique désire s'enrichir d'expériences acquises sur la route, mais dans le but précis de revenir à Ithaque et à Pénélope. Plus d'un texte philosophique à visée systématiste adapte à l'écrit ce modèle de déplacement, attendu qu'une recherche de la vérité se fixe nécessairement un but à atteindre et fuit les détours, les divagations.

- he thinks metaphors.» (Jules Brody, «From Teeth to Text in "De l'expérience": A Philological Reading», *L'Esprit créateur*, XX, 1 (printemps 1980), p. 21)

¹ Je tiens de Normand Doiron ce modèle triparti des modes de déplacement classiques; cf. «L'Art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, 73 (février 1988), pp. 85-86. Du même auteur, voir aussi «Songe et mensonge dans le "Quatrième voyage du Sr de Champlain" (1613). Étude d'un lieu commun baroque», *Studi francesi*, no 104 (1992), pp. 236-240.

² Cf. Normand Doiron, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995, p. 62; pp. 233-236.

Le *Discours de la méthode* n'est-il pas construit explicitement contre l'errance et, partant, l'erreur? Descartes érige le penseur en voyageur des idées; il fait en sorte que la pensée puisse aller droit au but, sans s'égarer¹. En revanche, le chevalier des romans médiévaux erre, il ne voyage pas: au cours de son trajet vagabond, il vit une suite d'aventures et d'épreuves qui le rendent plus fort et l'assagissent, mais le hasard préside à son déplacement, tant et si bien que c'est presque par hasard que Perceval finit par regagner la cour du roi Arthur. Chrétien de Troyes nous explique d'ailleurs que pendant cinq ans Perceval perd la raison, ce qui ne l'empêche en rien de poursuivre sa quête qui, tout héroïque qu'elle est, s'inscrit sous le signe du désordre². Quant au promeneur, il se tient quelque part entre le voyageur et le chevalier errant en cela qu'il suit une route, mais s'en écarte sans cesse pour y revenir au gré de sa fantaisie. Ces modes de déplacement sont intimement liés à l'architecture du texte. Bien sûr, chaque oeuvre prise isolément nous montrera que les lignes de démarcation sont floues. Montaigne, par exemple, utilise presque indifféremment d'un côté *promenade* et *voyage*, de l'autre *promenade* et *vagabondage*³. Pour contestable que soit ce modèle triparti, force est d'observer que la promenade, qui se fixe comme idéal le hasard des détours, le parcours non réglé, surgit tout naturellement dans les genres qui fuient la rhétorique traditionnelle ou qui visent à donner l'illusion de l'oralité, genres dans lesquels

¹ Notons qu'en latin, les mêmes mots (*errare*, *error*) désignent à la fois l'*erreur* et le vagabondage.

² Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 6224-6232: «Ensi les cinc anz demora,/Et por ce ne lessa il mie/A requerre chevalerie;/Et les estranges aventures,/Les fenelesses et les dures,/Ala querant, si les trova/Tant que mout bien s'i esprova,/N'onques n'anprist chose si grief/Dom il ne venist bien a chief.» (Cf. *Oeuvres complètes*, éd. de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, pp. 838-839.)

³ Cf. *De la vanité*: «Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes», et les essais qui résultent de ce vagabondage sont des «promenades» (III, 9, «Pléiade», p. 973 et p. 933). Montaigne voit d'autre part d'un oeil favorable qu'on commence tôt à «promener» les jeunes gens dans les «nations voisines» (I, 26, p. 152). Dans III, 9, il utilise indistinctement les réseaux *voyage/promenade*, notamment à la page 926. Ce flottement entre les termes et les réalités qu'ils dénotent subsiste jusqu'au XVII^e siècle. L'une des définitions que donne Furetière à la rubrique *se promener* se lit: «Aller en divers lieux pour voir quelque chose de nouveau, pour voyager [...]. On a envoyé ce jeune homme *se promener* en Italie, en Flandres pendant un an. Le voyageur s'est bien *promené* dans le monde, dans l'Orient.»

l'écriture reflète le parcours capricieux de la pensée libre ou de la conversation (dialogues, colloques, commentaires, essais, épîtres familières, etc.)

À partir de la Renaissance, l'image de la promenade et les métaphores qui lui sont relatives pénètrent l'oeuvre écrite avec une fréquence accrue. Ce serait au XVe siècle (1465) que le verbe *se promener* aurait acquis le sens de «marcher pour le plaisir»¹; les substantifs dérivés *promenade*, *promeneur* et *promenoir* apparaissent au XVIe siècle². Cependant, le verbe *errer* perd les valeurs neutres qu'il possédait dans la langue du Moyen Âge («aller» et «se conduire») et adopte des significations empreintes de morale: «se tromper», «aller hors du droit chemin» puis, par extension, «quitter le chemin de la raison»³. Au XVIe siècle, le substantif *erreur* peut encore désigner un déplacement purement spatial, mais il s'attache aussi à «la conduite de celui qui ne soumet pas le mouvement de sa pensée [...] au jugement de la raison»⁴. Or si le verbe *se promener* adopte une importance nouvelle, n'est-ce pas parce que les auteurs de la Renaissance se sont appliqués à éviter, à contourner, l'acceptation péjorative qu'avait acquise le mot *errer*? Sans pour autant embrasser l'esthétique et l'heuristique de la ligne droite et de la méthode, les humanistes se méfient d'un mode de déplacement, de pensée et d'écriture qui se déploie en pure perte, sans but, et mène fatalement à l'erreur, aux divagations de l'esprit égaré. Tôt dans le premier livre des *Essais*, alors qu'il s'explique sur sa retraite, Montaigne rappelle que les esprits, si «on ne les occupe à certain sujet, qui les bride et contreigne, ils se jettent desreiglez, par-cy par là, dans le vague champ des imaginations» (I, 8, p. 33)⁵. La promenade tient en bride

¹ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, p. 1222.

² *Ibid.* *Pourmenade* (1557), *pourmeneur* (1560), *pourmenoir* (1538).

³ Cf. Jean-Claude Carron, «L'Errance rhétorique», dans *Discours de l'errance amoureuse. Une lecture du «Canzoniere» de Pontus du Tyard*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, pp. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 12. Voir aussi Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, tome III, Paris, Didier, 1946, pp. 574-575.

⁵ Toutes les citations de Montaigne proviendront de ses *Oeuvres complètes*, éd. d'Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

le cheval de l'imagination mais lui permet tout de même de trotter à sa guise sur de vastes espaces.

Dans son célèbre *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Curtius distingue cinq grands champs métaphoriques qui occupent une place privilégiée dans l'histoire de la rhétorique¹. À celles-ci, il me semble qu'il faudrait ajouter le champ des métaphores relatives à la promenade et à la marche qui, quoique présentes dès l'Antiquité grecque, s'imposent avec vigueur à la Renaissance: ces métaphores se multiplient dans le texte renaissant tandis que la promenade devient elle-même une thématique de prédilection. Nombreux sont les humanistes qui, dans leurs textes, font allusion à leur propre pratique de promeneur (je pense notamment à Pétrarque, à Pasquier, à Montaigne, à La Mothe Le Vayer) ou qui, souvent dans le cadre d'un dialogue, organisent une mise en scène de la promenade, par exemple Louis Le Caron qui, dans son *Ronsard, ou de la Poésie*, réunit Ronsard, Jodelle, Pasquier et Fauchet dans la grande salle du Palais royal, «en laquelle souvent les compagnies des hommes doctes s'assemblent et se pourmenants devisent quelquesfois de choses graves et serieuses»². En fait, l'image de la promenade acquit une importance particulière à l'automne de la Renaissance, une fois que les découvertes philologiques et les redécouvertes littéraires et humaines eurent enfanté une érudition dont l'ampleur commençait à être perçue comme un fardeau. À l'exaltation de la redécouverte succéda une conscience aiguë de plus de deux millénaires d'écriture et de centaines d'années de commentaires et de gloses. Conscience qui fera écrire à Montaigne: «Nostre ame ne branle qu'à crédit, liée et contrainte à l'appetit des fantaisies d'autrui, serve et captivée sous l'autorité de leur leçon. On nous a tant assubjectis aux cordes que nous n'avons plus de franches allures. Nostre vigueur et liberté est esteinte.» (I, 26, p. 150). Un certain humanisme cherche à s'affranchir de l'érudition, à se donner les coudées franches, somme

¹ Cf. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, VII (1. Métaphores relatives à la navigation; 2. Métaphores relatives aux personnes; 3. Métaphores relatives à la nourriture; 4. Métaphores relatives aux parties du corps; 5. Métaphores relatives au théâtre).

² Louis Le Caron, *Dialogues*, éd. de Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, Genève, Droz, 1986, IV, p. 259.

toute à s'inspirer d'un mode de déplacement qui permette une liberté de mouvement accrue, car «Qui suit un autre, il ne suit rien.» (*ibid.*) Un mode de déplacement, surtout, qui frappe par sa ludicité et sa gratuité: on se promène pour le plaisir de se promener et, pareillement, de nombreux humanistes désirent lire et écrire pour le simple plaisir de le faire.

L'action de se promener est en effet un mode de divertissement cultivé par les sociétés qui ont le loisir d'agir à pure perte, de pratiquer un exercice inutile. Dans ses *Voyages en Perse et aux Indes orientales* (1686), Jean Chardin notera que les Persans n'aiment guère la promenade, l'«une des choses qu'ils trouvent fort absurde dans nos manières», si bien qu'«ils regardent des tours d'allée, comme des actions de gens hors de sens. Ils demandent sérieusement ce qu'on est allé faire au bout de l'allée, et pourquoi on ne s'y est pas arrêté, si l'on avait sujet d'y aller.»¹ Or, la promenade inspire à son tour un mode d'écriture qui, lui aussi, sera la fleur d'une civilisation vénérable. C'est dans cette optique que Friedrich peut écrire:

[L'essai] est le produit d'une haute et tardive époque de la culture, qui a appris à se regarder d'un oeil critique: aucun primitif ne comprendrait l'essai, aucun n'en écrirait. Mais l'esprit cultivé [...] le comprend, y respire à l'aise comme Montaigne a respiré quand il s'est frayé une voie à travers l'acquis massif de la civilisation pour arriver à l'air libre de la subjectivité naturelle et apprendre à jouer de ce pesant acquis.²

«Se frayer une voie à travers l'acquis de la civilisation pour arriver à l'air libre de la subjectivité naturelle»: voilà bien le programme de l'oeuvre ouverte que développe l'humanisme en s'inspirant de la promenade.

¹ Jean Chardin, *Voyages en Perse*, éd. de Claude Gaudon, Paris, «10/18», 1965, pp. 114-115. On trouve un passage de même nature chez Buffon: «Les sauvages ne savent ce que c'est de se promener, et rien ne les étonne plus dans nos manières que de nous voir aller en droite ligne, et revenir ensuite sur nos pas plusieurs fois de suite.» (Cité dans Jean Grenier, «La Promenade (étude phénoménologique)», *Nouvelle Revue française*, 1964, 4, pp. 826.)

² Hugo Friedrich, *Montaigne*, VIII, 6, trad. de Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1968, p. 363.

L'oeuvre ouverte

La notion d'ouverture est protéiforme. Depuis la Grande Guerre, elle exerce un ascendant considérable sur les théoriciens de la chose artistique, notamment ceux qui s'intéressent à cette réalité floue et quasi insaisissable qu'est le baroque (que certains préfèrent appeler maniérisme). L'historien des beaux arts Heinrich Wölfflin fut celui qui établit la dichotomie entre «forme fermée» et «forme ouverte» dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), où l'on trouve les définitions suivantes:

Une présentation sera dite fermée lorsque, avec des moyens plus ou moins tectoniques, l'image y apparaîtra limitée en elle-même, réduite à une signification complète; inversement, il y aura forme ouverte quand l'oeuvre s'extravase pour ainsi dire en tout sens, impatiente de toute limitation, quoiqu'une unité interne subsiste en elle et assure son caractère fermé, esthétiquement parlant.¹

Wölfflin ouvrit la voie à de nombreux théoriciens qui, frappés par la justesse de ce modèle bipolaire, étendirent son champ d'application de la peinture et de l'architecture à l'ensemble des formes d'art. À un tel point qu'une trentaine d'années plus tard (soit en 1947), Curtius s'amusera à dénoncer l'importation abusive de cette dichotomie au champ de la littérature («Le *Faust* de Goethe est-il en définitive de l'espèce "ouverte" et celui de Valéry de l'espèce "fermée"? Angoissante question!»²). Par un juste retour des choses, l'élève de Curtius, Hugo Friedrich, prendra en bonne part le modèle de l'oeuvre littéraire de forme ouverte. Dans son *Montaigne*, Friedrich donne cette définition de l'essai: «un poème de circonstance méditatif,

¹ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, III, 1, trad. de Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1952, p. 135.

² E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. de Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, «Agora/Presses pocket», 1956, I, p. 44.

dans une prose de forme ouverte»¹; pour ce philologue, il est clair que les formes ouvertes ont une histoire qui remonte à l'Antiquité². Platon, le Cicéron des *Lettres à Atticus*, Aulu-Gelle et ses *Nuits attiques*, le Budé qui soutient que l'essentiel de son ouvrage sur les monnaies (*De Asse*) réside dans les digressions, le Vivès des *Commentaires sur Suétone*, l'Érasme des *Colloques* et des *Adages*, le Machiavel des *Discorsi*, le Pasquier des *Lettres* et des *Recherches sur la France*: tous prosateurs d'une «sensibilité ouverte» qui cherchent à s'affranchir d'une rhétorique trop contraignante, c'est-à-dire d'une *dispositio* trop rigoureuse qui asservit la vigueur de l'invention. Progressivement, une certaine conception du désordre acquiert droit de cité et en vient à profondément pénétrer l'esprit renaissant. Friedrich souligne que si Boccace classe assez rigoureusement ses nouvelles, Bandello, deux siècles plus tard, se vante de ne donner aucun ordre à son recueil. Même chose pour le Bouchet des *Sérées*, pour le Bonaventure des Périers des *Nouvelles Récréations et joyeux devis*³. L'heure est au désordre, et l'épistémè renaissant prise une désinvolture qui agit sur l'architecture du texte. «Le monde où tout n'est que changement, écrit toujours Hugo Friedrich, le caractère antinomique de la vie, l'homme complexe, inconstant, interdisent un style régulier qui ferme les ouvertures, ramène le multiple à un seul aspect, enjolive l'imparfait.»⁴ Pour contrebalancer l'éloquence réglée des orateurs, pour répondre à la rhétorique classique qui prône une

¹ Friedrich, *Montaigne*, VIII, 4, p. 353. «Ein meditierendes Gelegenheitsgedicht, in formoffener Prosa», lit-on dans l'original (Berne/Munich, Francke Verlag, 1967, p. 317).

² Cf. *Montaigne*, VIII, 4 et VIII, 7.

³ *Ibid.*, VIII, 7, p. 365. Bandello, dans la préface à la troisième partie de ses *Novelle* (1554), définit ainsi son recueil: «Una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenute e senza ordine veruno recitati.» Bonaventure des Périers, dans la *Première Nouvelle en forme de preambule* (posth., 1558): «Ouvrez le livre: si ung compte ne vous plait, hay à l'aultre. Il y a en de tous boys [...] Et ne me venez point demander quelle ordonnance j'ay tenue. Car quel ordre faut-il garder quand il est question de rire?» (*Nouvelles Récréations et joyeux devis*, éd. de Krystyna Kasprzyk, Paris, Librairie Honoré Champion, 1980, p. 15). Guillaume Bouchet, «Discours sur les Serees» (1584): «Si en mon privé nom, je suis accusé de n'avoir gardé aucun ordre en colligeant ce qui a esté dit en ces banquets & Serees: quel ordre faut-il garder, quand il est question de rire?» (*Les Sérées*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 14).

⁴ *Montaigne*, VIII, 4, pp. 350-351.

disposition rigoureuse, l'humanisme crée une nouvelle forme d'éloquence qui vivra par et pour le livre, une éloquence ouverte, aérée, qui par plusieurs caractéristiques redonne ses ailes à la prose et fait du livre le terrain de jeu de l'esprit. En s'inspirant de certains aspects des œuvres de Platon, des *Lettres* de Cicéron, des *Saturnales* de Macrobe, l'humanisme donne jour à une éloquence moderne qui subordonne la rhétorique à l'inspiration du moment et l'ordre à la subjectivité. La Renaissance est témoin de l'ouverture du texte humaniste¹.

Il importe ici que je définisse ce que j'entends par les formules «œuvre ouverte» et «ouverture du texte humaniste». L'œuvre ouverte est celle qui cultive l'inachèvement (Juste Lipse aura recours au terme *opus imperfectum* - œuvre inachevée, imparfaite - pour expliquer la visée de ses *Lettres*), l'allure de la conversation (ce registre rhétorique que Cicéron appelle *sermo*), la fragmentation de la pensée (Montaigne dit affectionner les textes pouvant se lire «à pièces décousues»), un relâchement de la disposition (l'*ordo neglectus* d'Horace, l'*ordo fortuitus* d'Aulu-Gelle, terme annonçant déjà l'un des adjectifs clés utilisés par Montaigne pour décrire sa pensée et son écriture: «fortuite»), et parfois l'aporie. Plus qu'un moyen, l'œuvre ouverte humaniste tend à être une fin en soi. La gratuité est le corollaire obligé de l'inachèvement. Montaigne, en procédant aux ajouts à partir du matériau que lui offre ses *Essais*, revient en un lieu qu'il a déjà parcouru et ouvre de nouvelles voies, ou encore pousse de l'avant l'exploration d'un sentier déjà ouvert mais abandonné au hasard de son parcours et de son humeur. Érasme

¹ Terence Cave souligne aussi la prépondérance des formes ouvertes («open-ended forms») dans la littérature renaissante, si bien qu'il n'hésite pas à écrire: «The major French Renaissance texts are characteristically reflexive, dialogic, and open-ended.» Cf. *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 182. Sur les formes ouvertes, cf. aussi les pages XI, 271, 283, 322. Voir de même Edwin M. Duval, «Rhetorical Composition and "Open Form" in Montaigne's Early *Essais*», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XLIII (1981), pp. 269-287. Duval soutient que les premiers essais (notamment I, 28; I, 40; II, 16) relèvent de la plus pure rhétorique appliquée, maîtrisée à l'extrême, mais que Montaigne pervertit en ajoutant à la péroraison quelques phrases qui, en plus de parfois contredire le corps de l'essai, ou du moins de le terminer en queue de poisson, l'«ouvrent» sur de plus vastes horizons au lieu de le fermer sur lui-même.

n'agit pas autrement avec ses *Adages*, auxquels il donne de l'ampleur avec chaque édition. Que l'oeuvre ouverte soit imparfaite, inachevée, voilà qui invite non seulement le lecteur, mais encore l'écrivain à revisiter un texte qu'on avait provisoirement déclaré terminé.

Ce modèle de l'oeuvre ouverte humaniste ne se réalise pas en un seul texte donné (encore que les *Essais* de Montaigne s'en approchent particulièrement); il s'agit plutôt d'un ensemble de tendances qui s'observent à divers degrés dans un vaste corpus d'oeuvres renaissantes. Précisons de plus, par souci de clarté, que l'oeuvre ouverte renaissante telle que je viens de l'esquisser se distingue du modèle que propose Umberto Eco pour rendre compte de l'*opera aperta* contemporaine. L'oeuvre ouverte telle qu'envisagée par Eco suscite plusieurs interprétations différentes en cultivant l'ambiguïté. Celui qui la reçoit (un musicien, un observateur, un lecteur, etc.) la clôt en lui superposant une interprétation, en lui prêtant un sens choisi («En somme, l'auteur offre à l'interprète une oeuvre à achever.»¹) Le lecteur de l'oeuvre ouverte humaniste ne peut véritablement clore sa lecture: le texte reste ouvert devant lui et en lui. Un lecteur qui, au fil de ses relectures, tiendrait un journal de ses impressions et réactions, très souvent contradictoires, produirait un livre d'un vif intérêt. Celui qui relit les *Essais* de Montaigne, les *Lettres* de Pasquier, les *Dialogues* de Tahureau, les *Familiares* de Pétrarque découvre sans cesse de nouveaux passages, ou tout simplement un nouveau texte. Ces auteurs nous invitent à revisiter leurs terres à notre guise et à notre rythme, tout comme ils ont eux-mêmes déambulé librement dans les lettres de Cicéron et de Sénèque, dans les *Moralia* de Plutarque, dans les *Vies* de Diogène Laërce.

L'oeuvre de forme ouverte bourgeoonne dans l'Antiquité pour véritablement éclore à la Renaissance, et l'image de la promenade fait le pont entre les deux époques. Le Socrate promeneur illumine les

¹ Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, trad. de Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, «Points», 1965, p. 34. Notons toutefois que l'interprète d'Eco achève l'oeuvre tout en sachant qu'elle renferme une multitude d'autres possibilités.

dialogues platoniciens tout comme l'image de Montaigne faisant les cent pas dans sa librairie illustre les *Essais*. Cependant, il faut noter qu'à la Renaissance, la promenade prend une nouvelle importance en ce sens qu'elle tend à devenir une métaphore du texte même et du processus d'écriture: Pétrarque, Tahureau, Montaigne et Balzac, pour ne nommer que ceux-ci, voient d'un bon oeil qu'un écrivain s'éloigne de son sujet, quitte le grand chemin, revienne sur ses pas, digresse, etc. La marche et les métaphores qui lui sont relatives acquièrent une importance accrue à la Renaissance pour cette raison que la promenade sert d'emblème à l'ouverture du texte humaniste. On trouve cette définition chez Francis Bacon: «Emblem reduceth conceits intellectual to images sensible, which strike the memory more»¹. Telle est bien l'essence de l'emblème: plus que la métaphore ou le symbole, il se rattache par les liens de la nécessité au phénomène qu'il rend concret, de sorte que celui qui retient l'emblème assimile du coup une abstraction, parfois sans en être conscient.

Les formes littéraires ouvertes ont recours à l'image de la promenade pour s'expliquer elles-mêmes, pour s'expliquer à elles-mêmes. C'est pourquoi des genres comme l'épître familière, le dialogue et l'essai se mirent dans la promenade qui, plus qu'une simple métaphore de l'ouverture du texte, est un emblème qui s'impose. La promenade a pour effet de mettre l'esprit en branle, ce qui est la seule fin véritable de l'oeuvre ouverte. On ne se promène pas pour aller du point A au point B: on se promène pour se délasser, pour vivre un moment agréable; de même, on ne lit pas un essai de Montaigne pour devenir plus savant: on le lit par plaisir, pour promener son esprit d'un sujet à l'autre. L'esprit éveillé par la marche, semblable en cela à l'esprit échauffé par la conversation, la lecture ou l'écriture, est parfaitement réceptif au moment, à tout ce qui peut surgir, à tout ce que l'oeil embrasse; il est vif, vigilant et épris de sa propre liberté de mouvement. Qu'on se promène ou qu'on écrive, l'esprit suivra un même parcours. L'écrivain et le lecteur qui

¹ *Advancement of Learning*, II, XV, 2. À propos de l'emblème et de la mémoire chez Bacon, cf. Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 370 et sq.

ressentent l'appel des formes ouvertes, qui cultivent l'aspect fragmentaire et l'inachèvement perpétuel de la pensée, qui préfèrent la fugitive plénitude d'un moment d'illumination à la pensée systématique, qui prisent un certain désordre, se promènent dans le livre. Dans la langue du XVI^e siècle, *se fermer* signifie «s'arrêter»¹. Le texte se ferme s'il récuse la promenade, son air d'aller et sa liberté de mouvement. On ne s'étonnera pas que La Mothe Le Vayer, dans l'un des dialogues de sa *Promenade*, se soit plu à reprendre la devise de l'école péripatéticienne: *putrescit quod quiescit, non quod movetur*, «je m'amollis lorsque je me tiens en repos, non lorsque je suis en mouvement»². L'oeuvre ouverte cherche à mettre l'esprit en marche.

L'image de la promenade concrétise ainsi les diverses tendances que je rassemble sous la notion d'ouverture. En effet, l'oeuvre ouverte renaissante est le point de convergence d'un réseau d'ouvertures (ouverture au monde, à l'autre, ouverture rhétorique et philosophique) auxquelles la promenade sert d'emblème. L'auteur d'une telle oeuvre ouvre son esprit pour rencontrer un lecteur qui se servira du texte comme interlocuteur. L'oeuvre est ouverte à l'autre et surtout au monde, car si elle mime la liberté de la conversation, elle s'ouvre sur les vastes espaces de la nature que parcourent les interlocuteurs d'un dialogue, l'épistolier à la recherche d'inspiration³, le Montaigne promeneur des *Essais*. Le livre n'est ni litanie ni

¹ Cf. Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, tome IV (1950), p. 76. Voir aussi Henri Estienne, *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé*, éd. de P.-M. Smith, Genève, Slatkine, 1980, p. 74 (+ n.49): «PHILAUSONE: [...] où voulons-nous fermer ce- pendant. CELTOPHILE: Où bon vous semblera. Voulez-vous que nous passions par derriere la place qui est ici pres?».

² Cf. François de La Mothe Le Vayer, *La Promenade*, II, éd. de Dresde, p. 56 (dans *Oeuvres*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 704).

³ Cf. Pétrarque, *Ep. metrica ad Iacobum de Columna*: «Souvent pendant des jours entiers loin des chemins nous errons seuls [...]. Et il me plaît de puiser aux silences de la longue forêt» (traduit et cité par Alain Michel dans *Pétrarque et la pensée latine. Tradition et novation en littérature*, Avignon, Aubanel, 1974, p. 75); Pasquier *Lettre* II, 4: «me promenant seul et pensif dans mon estude, il me sembloit [...] que je vous voyois fort ententif à faire la ronde en vostre parc de Ferrieres» (*Lettres familières*, éd. de D. Thickett, Genève, Droz, 1974, p. 33); La Mothe Le Vayer, *Neuvième Homélie académique*, p. 116: «Je me promenois ce matin en rêvant sur le sujet que je devois choisir» (*Oeuvres*, tome I, p. 600).

monologue: il est lieu de rencontre. Le livre n'est pas un ajout au monde, il est le monde: on peut s'y promener librement, suivant les trajectoires de notre choix, rebrousser chemin, faire un bond vers l'avant, et ce tout en discutant avec l'auteur en notre for intérieur, comme si nous marchions à ses côtés. Le livre n'est pas le fruit de la conscience, il est la conscience même: il s'écrit suivant l'allure capricieuse et indomptable d'une invention fertile et se réécrit lors de chaque lecture. Forcément, il n'est jamais fermé, jamais épuisé. Comme on ne fait jamais qu'interrompre une promenade, les actions de la lecture et de l'écriture ne sont jamais que provisoirement suspendues.

«La forme ouverte des *Essais* rappelle l'allure de la promenade, et c'est ce que veut Montaigne», écrit Hugo Friedrich dans sa monographie, attirant d'une part l'attention du lecteur sur l'image de la promenade en rapport avec l'essai, mais aussi et surtout la liant explicitement à une esthétique de la composition; «En écrivant [...] il se fie à la liberté, qui peut mener plus loin que l'ordre réglé. Aussi se lance-t-il sans savoir où sa route le mènera.»¹ En quelques pages, Friedrich dégage toute l'importance de la promenade dans les *Essais*, nous laissant comprendre qu'elle symbolise l'idéal qui préside à la composition montaignienne; en elle s'incarnent notamment les vertus de la négligence qu'affecte l'homme du monde ou l'écrivain à la recherche d'une éloquence d'allure naturelle². La promenade est notamment l'emblème du laisser-aller dont le charme est si apprécié par une certaine culture humaniste.

Plusieurs commentateurs ont souligné la place de choix qu'occupe la promenade parmi les métaphores montaigniennes. Albert Thibaudet, d'abord, qui dans son registre des images de Montaigne

¹ Friedrich, *Montaigne*, VIII, 4, p. 348.

² *Neglegentia diligens* cicéronienne: cf. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 54. Concept repris et actualisé au XVI^e siècle par Castiglione et sa notion de *sprezzatura*; cf. *Cortegiano*, I, 26.

notait l'importance des figures liées à la marche à pied¹. Pierre Louis, ensuite, qui dans un ouvrage sur Platon souligne que la marche «tient la plus grande place» parmi les métaphores du saint patron du dialogue, non sans ajouter: «On peut rapprocher à ce point de vue Montaigne de Platon: la plupart des métaphores des *Essais* se rapportent à la marche et aux voyages.»² Michel Butor et G ralde Nakam voient pour leur part le Livre III des *Essais* comme une «galerie», un promenoir complétant l'architecture du livre, sorte de compensation littéraire pour le promenoir que Montaigne eût voulu ajouter à la librairie de sa tour³. Michel Jeanneret, dans un article de 1976, remarque à son tour que Montaigne fait habituellement appel aux figures de la marche et du voyage pour représenter son propre projet d'écriture: «Par mille ruses, l'écriture [de Montaigne] se nie en tant qu'opération strictement littéraire; parl e et march e, elle se réalise comme un acte physique, comme un progrès qui s'étale dans le temps et l'espace.»⁴ Claude-Gilbert Dubois jugera dans un article de 1988 que la métaphore qui définit le mieux le mouvement des *Essais* (et plus particulièrement ceux du troisième livre) est celle de la promenade, une activité qui n'a d'autre fin qu'elle-même: «La promenade a trouvé son but, c'est elle-même. C'est elle, mais c'est lui

¹ Albert Thibaudet, *Montaigne*,  d. de Floyd Gray, Paris, Gallimard, 1963, pp. 535 et sq.; pp. 549 et sq. (P. 549: «Les images de mouvement s'achèvent et se groupent chez Montaigne, dans le mouvement de la promenade et du voyage. L'un et l'autre ont été parmi les plaisirs principaux de sa vie: le remuement du corps a toujours servi d'aliment et d'aiguillon à sa pensée. Il est naturel qu'il soit mené de plain-pied dans des images de cet ordre.»)

² Pierre Louis, *Les Métaphores de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1945, p. 9, n. 38. Sur la promenade chez Platon, cf. la section «Le Dialogue promenade» (II, 2), pp. 45-52. Voir aussi en appendice le répertoire de tous les passages platoniciens qui évoquent la marche, pp. 195-196.

³ Cf. Montaigne, III, 3, p. 806; Michel Butor, *Essais sur les Essais*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 187 et sq.; G ralde Nakam, «La "Manière" de Montaigne dans le Livre III de 1588», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII (1988), p. 872.

⁴ Michel Jeanneret, «Rabelais et Montaigne: l'écriture comme parole», *L'Esprit créateur*, XVI, 4 (1976), p. 85 (cf. aussi pp. 79-80). Dans *The Essays of Montaigne. A Critical Exploration* (Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1972, p. 297), R. A. Sayce écrit pour sa part: «The most important group [of metaphors] from the thematic point of view, is that composed of travel and movement, and with them we are still closer to the heart of the *Essais*.».

aussi [i.e. Montaigne] qui décide, qui fixe les rythmes, et les trajets»¹. Mais à ma connaissance, il n'existe qu'un seul article qui s'attache spécifiquement à l'étude de la promenade dans les *Essais*; Margaret McGowan l'écrivit en 1985 pour approfondir la «conjonction suggestive de *pieds* et de *plume*» dans la célèbre formule qui, à elle seule, résume le programme de l'essai *De la vanité*: «Il faut que j'aïlle de la plume comme des pieds.» (III, 9, p. 969)² Pour Montaigne, penser c'est «s'acheminer, se promener, cheminer, marcher, “pérégriner” ou voyager», explique McGowan, pour en arriver à la conclusion que «[...] Montaigne distinguait rarement réfléchir, bouger et écrire»³. Enfin, la récente publication des actes du congrès international de Thessalonique, *Montaigne: espace, voyage, écriture*, montre bien que la critique actuelle prend plaisir à rapprocher les *Essais* de modes de déplacement qui nous transportent loin de la bibliothèque, de la salle de cours et de l'université⁴.

Mais l'inscription de la promenade dans l'oeuvre de forme ouverte déborde les *Essais* de Montaigne. On sait que, depuis l'Antiquité, nombre de dialogues s'ouvrent sur une mise en scène de la promenade. Phèdre et Socrate marchent sur les rives de l'Ilissos avant de se protéger du soleil sous un platane; Crassus et son cercle les imitent dans le *De Oratore* de Cicéron, puis les interlocuteurs de dialogues renaissants s'inscriront dans la même tradition⁵. Les *Propos rustiques* de Noël du Fail (1549), *Le Monophile* d'Étienne Pasquier (1554), *Claire ou De la beauté* de Louis Le Caron (1556), les *Dialogues contre les Nouveaux Académiciens* de Guy de Bruès (1556

¹ Claude-Gilbert Dubois, «L'Approfondissement de la réflexion sur l'art d'écrire dans les “Essais” de 1588», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII (1988), p. 863.

² Cf. Margaret McGowan, «“Il faut que j'aïlle de la plume comme des pieds” (III, 9, 991b)», dans *Rhétorique de Montaigne*. Actes du colloque de la Société des amis de Montaigne (décembre 1984) réunis par Frank Lestringant, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, pp. 165-173.

³ *Ibid.*, pp. 168 et 175.

⁴ Zoé Samaras, éd., *Montaigne: espace, voyage, écriture*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1995. J'ai lu avec un intérêt particulier les collabations de Mary McKinley («Le Vagabond: Montaigne à cheval et les errances romanesques des *essais*»), Terence Cave («Le Récit montanien: un voyage sans repentir») et Françoise Charpentier («L'Écriture de l'errance»).

⁵ *Phèdre*, 229a-b; *De Oratore*, I, VII, 28.

aussi), les *Dialogues non moins profitables que facétieux* de Jacques Tahureau (1565), les *Dialogues du nouveau langage françois* de Henri Estienne (1578) s'ouvrent tous sur l'image de la promenade. L'un des interlocuteurs, souvent celui qui sera le «conducteur des dialogismes», pour reprendre les termes avec lesquels Montaigne décrivait le Socrate de Platon (II, 12, p. 489), marche dans la nature et rencontre celui ou ceux avec qui il échangera des propos variés. Dans la section «Topographie et chronologie dans le dialogue» de son ouvrage sur le dialogue au XVI^e siècle, Mustapha Kemal Bénouis remarque cette constante présence de la promenade en début de dialogue, alors que nous est présenté le décor qui, selon ce critique, «ne se justifie qu'en fonction d'une éventuelle mise en scène ou d'un souci de vraisemblance qui n'est pas elle-même indispensable au dialogue». Et il ajoute plus loin:

Dans l'ensemble, la majorité de nos auteurs se servent du décor comme prétexte et introduction sans inclure le mouvement dans la discussion comme le fait Platon dans le dialogue-promenade. Le décor finit où la discussion commence. Tous font discuter leurs personnages dans la position assise. Tous oublient le décor une fois le dialogue engagé et ne l'évoquent même pas à la fin.¹

Je ne crois pas pour ma part que la peinture du décor et le recours constant à l'image du promeneur procèdent d'un souci de vraisemblance et ne soient qu'accessoire au dialogue. Comme Fénelon, je pense que tout ornement qui n'est qu'ornement est de trop; comme Curtius, je crois que tout détail qui revient dans un vaste ensemble de textes, pour anodin qu'il puisse initialement paraître, joue à coup sûr un rôle précis². Je me suis expliqué plus haut sur la nature emblématique de la promenade dans un vaste réseau d'oeuvres ouvertes humanistes, je n'y reviens pas. Il suffira ici d'ajouter que si la promenade ouvre presque invariablement les dialogues de la Renaissance et que les interlocuteurs s'assoient alors que commencent les échanges philosophiques proprement dits, il est

¹ Mustapha Kemal Bénouis, *Le Dialogue dans la littérature française du seizième siècle*, La Haye/Paris, Mouton, 1976, pp. 172 et 176.

² Fénelon, *Lettre à l'Académie*, V; Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, XVIII, 1, p. 595.

fort probable qu'on veuille nous signaler que la promenade qui avait lieu dans l'espace physique s'exerce maintenant sur un autre plan - elle cède le pas à la conversation, soit à la promenade des esprits.

Si l'image de la promenade n'est qu'accessoire au dialogue, si sa fonction n'est pas véritablement emblématique, alors comment expliquer qu'au XVII^e siècle La Mothe Le Vayer écarte définitivement les termes *dialogue*, *colloque*, *entretien* pour leur substituer celui de *promenade*? Et Le Vayer ne fait pas cavalier seul, le terme *promenade* connaît une grande vogue en ce siècle et côtoie ceux qu'on associe plus spontanément à la forme dialoguée. Dans un article de 1972, Bernard Bray écrit:

Pourquoi ne pas appeler *promenade* cette forme originale d'entretien, qui sort du logis pour s'installer en un lieu écarté, dans un jardin public ou à la campagne, dont parfois les interlocuteurs tirent le sujet du spectacle plus ou moins naturel qui s'offre à leurs yeux, et qui en tout cas nous fait connaître le lieu et l'heure auxquels il se déroule?¹

Si l'on accepte cette définition, c'est plus que *La Promenade* de La Mothe Le Vayer, *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry ou *La Promenade de Saint-Cloud* de Gabriel Guéret qu'il faudra ranger dans cette catégorie: encore faudra-t-il ajouter la *Psyché* de La Fontaine, les dialogues renaissants de Tahureau, d'Estienne, de Le Caron, les *De Oratore* et *De Legibus* de Cicéron, et aussi *Phèdre*, parmi tant d'autres textes.

Bernard Beugnot, dans les pages d'une étude sur l'entretien au XVII^e siècle, constate cette fusion du dialogue et de la promenade (il cite les exemples de Marmet de Valcroissant et de Le Noble), fusion qui permet à l'image de manifester son double registre: «la nonchalante fantaisie de la promenade inspire à l'entretien son esthétique»². Puis Beugnot cède la parole à Costar qui, dans la préface de ses *Entretiens*, écrit à Voiture: «Vous vous souviendrez que ce n'est pas un voyage que je fais, & que c'est seulement une promenade qui serait moins agréable si elle était plus réglée, &

¹ Bernard Bray, «Le Dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 24 (1972), p. 19.

² Bernard Beugnot, *L'Entretien au XVII^e siècle*, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 32.

qu'ainsi il me doit estre permis, n'estant pas pressé, & ne voulant que passer le temps, de me détourner de mon chemin, pour aller cueillir une fleur que j'aperçois à coté de moy.»¹ Dans le même esprit et le même ton, Méré écrit à Balzac: «Vous voulez que nos lettres soient aussi libres que nos entretiens, & qu'en nous écrivant nous pensions estre à discourir de tout ce qui nous venait dans l'esprit au bord de vostre belle Charente où nous roulant sur l'herbe et sur les fleurs vous estiez d'avis que nous fissions impunément des solecismes.»² On voit par cette dernière citation que l'esthétique de la promenade infiltre non seulement le dialogue, mais encore l'épître. Les lecteurs de Pétrarque n'en seront aucunement surpris, et un peu à la manière du père de l'humanisme, Racan écrira dans une lettre à Chapelain: «je me suis résolu de commencer les lettres que je vous enverrai sans préparation, et de laisser conduire ma plume au hasard, comme mes pas dans mes promenades»³.

À l'origine, cette recherche ne portait que sur les *Essais* de Montaigne. Mais en me promenant en d'autres oeuvres humanistes, je ne pus qu'être frappé par la fréquence de l'image de la promenade et l'emploi constant d'un réseau de métaphores renvoyant à l'isotopie de la marche à pied. J'entrepris donc de plus vastes lectures. Il s'agissait en un premier temps de prendre contact avec plusieurs textes pour acquérir une meilleure compréhension de la problématique. Je voulais voir si l'image de la promenade se limitait à une période aisément circonscrite, ou plutôt traversait une époque entière. Je

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 32-33.

³ Cité par Michel Charles dans *L'Arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 224. Pour des études sur la promenade dans un corpus dépassant les limites de ce mémoire, cf. Normand Doiron, «Voyage galant et promenade chez Lafontaine: le papillon et la nymphe», *XVIIe siècle*, XLVII, 2 (avril-juin 1995), pp. 185-202 (au sujet de la promenade chez Lafontaine, voir aussi l'article de Bernard Bray cité ci-dessus, «Le Dialogue comme forme littéraire au XVIIe siècle», pp. 22-28). Voir de plus Frank Lestringant, «La Promenade au jardin ou la peinture spirituelle du père Richeome», dans *Récits/Tableaux*, éd. de J.-P. Guillern, Presses universitaires de Lille, 1994, pp. 81-102.

cherchais à comprendre si cette métaphore avait été le fait de quelques auteurs, ou plutôt une pratique généralisée. J'en vins bientôt à croire que la promenade est indissociable de l'humanisme en général. On aura compris que je n'impose pas de frontières chronologiques fixes à l'humanisme. Par *humaniste*, j'entends tout auteur (fût-il Pétrarque ou Victor Hugo) faisant dans ses écrits référence aux auteurs et aux textes antiques. Bref, cette thématique débordait largement Montaigne, et il me semblait que le fait de réintégrer l'essayiste dans une lignée d'humanistes qui, dans un mouvement réflexif, eurent constamment recours à l'image de la promenade jetterait une nouvelle lumière sur un versant de son oeuvre.

Je décidai bientôt que le champ d'enquête devait s'élargir pour inclure l'épître familière et le dialogue, formes qui, avec l'essai, allaient m'aider à concevoir le modèle de l'oeuvre ouverte humaniste. Ici encore, ce fut Montaigne qui éclaira mon choix, lui qui dans plus d'un passage des *Essais* exprime son admiration pour ces deux genres antiques.

Dans l'essai I, 40 (*Considération sur Cicéron*), Montaigne nous explique à la fois son attrait et son dégoût pour l'épître familière, genre créé par Cicéron avec ses *Lettres familières* et ses *Lettres à Atticus* pour être ensuite repris, à l'aube de la Renaissance, par Pétrarque; ce dernier redécouvrit les *Lettres à Atticus* en 1345 et s'en inspira ouvertement. Dès lors, le genre de l'épître familière allait s'avérer remarquablement populaire chez les auteurs de la Renaissance, qui jugeaient son esthétique capable de les affranchir de la rhétorique déclamatoire. La lettre familière permettait de faire entendre la voix d'un individu s'exprimant sur des sujets variés; ce genre est celui de la retraite: un *je* s'y exprime librement, loin des charges publiques et des fonctions officielles. Notons que les *Lettres à Lucilius* de Sénèque ont des fins différentes de celles de Cicéron, soit des fins éducatives, mais que l'influence du stoïcien fut tout aussi déterminante que celle de son prédécesseur. Sénèque cherche dans le quotidien le trait moral qui frappe, tant et si bien qu'il donne parfois l'impression de parler de tout et de rien, d'écrire à bâtons rompus. Francis Bacon, quelques années après la mort de Montaigne, fit

remarquer que Sénèque avait lui-même été essayiste: «The word [essay] is late, but the thing is ancient. For Seneca's epistles to Lucilius, if one mark them well, are but essays, that is, dispersed meditations, though conveyed in the form of epistles»¹. Plus près de Montaigne, Étienne Pasquier se vantera d'avoir cultivé en sol français la lettre familière en langue vulgaire. Ce genre, écrit-il, lui permet de parler de «toutes sortes de marchandises» dans l'ordre qui lui chante et selon l'inclination du moment; il constate dans sa dernière lettre qu'il n'a fait que peindre «une histoire de [s]es humeurs»². Pasquier place ses épîtres sous l'égide de Pline le Jeune et de Cicéron, les deux auteurs dont traite Montaigne dans ses *Considérations sur Cicéron*. Or, l'essayiste dit admirer le genre de la lettre et se targue d'être un épistolier de talent: la lettre, pense-t-il, convient tout particulièrement à son style naturellement «comique et privé» (I, 40, p. 246). «Et eusse prins plus volontiers ceste forme à publier mes verbes, si j'eusse eu à qui parler» (*ibid.*) Deux essais se présentent même sous forme d'épître: I, 26 (*De l'institution des enfans*), adressé à Madame Diane de Foix, Comtesse de Gurson, et II, 8 (*De l'affection des pères aux enfans*), à Madame d'Estissac. Mais en bout de ligne, Montaigne refuse de jouer le jeu de la fausse correspondance, d'écrire des lettres dont la postérité est la seule destinataire. Montaigne dit en vouloir à Pline et Cicéron pour cette raison que «cecy surpasse toute bassesse de coeur, en personnes de tel rang, d'avoir voulu tirer quelque principale gloire du caquet et de la parlerie, jusques à y employer les lettres privées écriptes à leurs amis» (p. 243). Il fait par ailleurs remarquer que le registre et le style de ses réflexions, ceux de l'humilité, du quotidien et du privé, l'empêchaient de simuler l'écriture de lettres publiques.

Montaigne admire aussi les dialogues, particulièrement les dialogues socratiques. En cela, il se montre bien l'homme de son époque, car la Renaissance marque l'éveil du dialogue tant en latin

¹ Extrait d'une épître dédicatoire qui devait ouvrir l'édition de 1612 des *Essayes*, mais qui ne fut jamais publiée («To the most excellent prince, Henry, Prince of Wales, Duke of Cornwall, and Earl of Chester»), dans *The Essays*, éd. de John Pitcher, Penguin Books, 1985, p. 239.

² Cette lettre de Pasquier est citée par Friedrich, *Montaigne*, VIII, 8, p. 371.

qu'en langue vulgaire, d'abord en Italie, bien sûr, mais ensuite en France: le XVI^e siècle français produit une abondante moisson de dialogues traduits de l'italien, en un premier temps, puis de dialogues composés en français: ceux de Pontus du Tyard, Jacques Tahureau et Guy de Bruès, parmi tant d'autres¹. Mais si Montaigne prise le dialogue pour son éparpillement qui permet de développer plusieurs points de vue, pour ses apories qui conduisent à la suspension du jugement, et s'il admire la lettre pour son style libre et direct, il abandonne néanmoins ces deux genres pour créer, avec l'essai, une synthèse de leurs formes ouvertes par laquelle l'individu puisse s'exprimer directement et sans avoir recours à une fiction (celle du destinataire, celle des interlocuteurs discutant sur un sujet). Comme le fait judicieusement remarquer Friedrich, Montaigne abandonne ces formes ouvertes «pour mettre en lumière ce que la fiction justement avait jusqu'alors masqué, l'esprit s'entretenant avec lui-même»².

Vu que la thématique de cette étude ne concerne pas un auteur, mais plutôt une période, la première étape consistait à délimiter un corpus d'analyse. À la lumière de lectures préliminaires, il est devenu possible de choisir une tranche chronologique (1565-1664) et un noyau constitué de trois auteurs qui, aux côtés de Montaigne, occuperont le premier plan: Jacques Tahureau (dont les *Dialogues non moins profitables que facetieux* parurent en 1565), Étienne Pasquier (sa correspondance fut publiée entre 1585 et 1619) et François La Mothe Le Vayer (ses dialogues réunis sous le titre collectif *La Promenade* furent publiés entre 1662 et 1664). Ces quatre auteurs, deux auteurs de dialogues (Tahureau, Le Vayer), un essayiste (Montaigne) et un épistolier (Pasquier), ont été choisis parce qu'ils me semblent représentatifs de tendances générales de l'humanisme, mais aussi et surtout parce que leurs textes sont particulièrement riches en ce qui a trait à l'utilisation

¹ Cf. L'index chronologique des dialogues au XVI^e siècle donné en appendice par Mustapha Kemal Bénouis dans *Le Dialogue philosophique dans la littérature du seizième siècle*, pp. 213-221.

² Friedrich, *Montaigne*, VIII, 9, p. 375.

thématique et métaphorique de la promenade. D'autres auteurs seront invoqués au besoin.

La période retenue est fertile en formes littéraires telles le dialogue, l'entretien et l'épître familière; c'est de plus au cours de cette période que fut inventé l'essai. Il s'agit d'une époque de transition entre une culture savante et une culture de cour, celle de «l'honnêteté»: il y a passage entre un moment de l'histoire littéraire où le mode de composition en «promenade» peut servir à se libérer d'un savoir perçu comme trop lourd et accaparant, et une période où le *sermo* cicéronien, le style moyen, n'est plus du tout une voie d'issue, mais plutôt le mode d'expression privilégié du courtisan. Notons enfin que les quatre parties du mémoire circonscrivent chacune un niveau d'ouverture du texte humaniste et soulignent ses liens implicites ou explicites avec l'emblème épistémologique de la promenade.

Il est temps de se mettre en marche. Commençons notre excursion.

I. L'OUVERTURE SUR LE MONDE

J'entre dans un livre et je m'y installe tout entier, rendez-vous compte, dans une ou deux pages d'un ouvrage philosophique comme si je m'apprêtais à entrer dans un paysage, une nature, l'agencement d'un État, un détail de la Terre [...].
- Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*

Dans *L'Enfer*, Dante se présente comme un étudiant. Pour lui, le fondement de la culture intellectuelle réside dans l'étude livresque, le *lungo studio* (*Inf.*, I, 83). Dante désirait que sa *Divine Comédie* fût étudiée par le lecteur sagement assis sur un «banc» (*Par.*, X, 22), un lecteur qui pût récolter les fruits de sa «leçon» (*Inf.*, XX, 20). Pourtant, sa *Divine Comédie* s'ouvre au milieu du «chemin de notre vie» (*cammin di nostra vita*), dans une «forêt obscure», Dante ayant perdu le «droit chemin» (*la diritta via* - *Inf.*, I, 1-3). Si le Livre est le fondement du savoir, son livre s'ouvre d'emblée sur un réseau d'images qui évoquent la nature, la randonnée, le chemin qui le mènera à l'enfer; par l'entremise de son livre, Dante envoie le lecteur dans une forêt fantaisiste où le promeneur peut apercevoir une panthère ou un lion au hasard de ses pérégrinations. Mais c'est bien dans la forêt, pour imaginaire qu'elle soit, que Dante rencontre Virgile, et non dans un cabinet de travail ou une librairie.

Cette tension entre la culture livresque et le monde, les paysages et le spectacle de la nature pénètre profondément les textes occidentaux, des dialogues de Platon à ceux de Valéry, des *Épîtres* d'Horace aux *Promenades romaines* de Pasolini. Dès les origines du texte écrit, une métaphore conciliatrice apparaît, celle du «livre du monde» et ses nombreuses variantes (livre de la nature, livre de la

vie, livre de l'expérience)¹. Au cours des âges, cette métaphore revêt plusieurs significations différentes. Curtius explique dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* qu'à l'époque médiévale, les prêcheurs puisaient l'inspiration et les exemples à même le livre de la nature tout autant que dans la Bible². Pour Paracelse, la Création était une série de livres célestes dont la signification ne demandait qu'à être lue, et la terre entière, une bibliothèque ou encore un immense livre dont les pages sont tournées «par les pieds» du marcheur³. Somme toute, le livre du monde venait au Moyen Âge côtoyer harmonieusement le livre écrit. Mais à la Renaissance, le livre écrit devient suspect, le livre du monde s'impose de plus en plus comme le concurrent du livre matériel, un concurrent beaucoup plus complet, varié, vivant et vaste. D'où la célèbre formule de Montaigne: «ce grand monde [...] c'est le miroüier où il nous faut regarder pour nous connoistre de bon biais. Somme, je veux que ce soit le livre de mon escholier» (*Essais*, I, 26, p. 157)⁴. Et d'où les excursions que prônera l'enseignement humaniste.

En effet, quelque deux cent cinquante ans après que Dante eut mis le point final à la *Divine Comédie*, les collèges humanistes s'ouvrent volontiers sur la nature en encourageant à l'occasion les élèves à déposer les livres, à quitter la classe pour aller se promener au grand air. Le collège de Coqueret, dirigé par Dorat, est l'un de ceux qui pratiquent la promenade. «L'erreur serait grande à s'imaginer nos futurs poètes sous la figure austère de pédants renfrognés qui, le nez collé sur leurs livres, ne regardaient rien autour d'eux», écrit Henri Chamard, historien de la Pléiade⁵.

¹ «Livre du monde»: Montaigne, I, 26; Descartes, *Discours de la méthode*, I; Milton, *Paradise Lost*, III, 47 et VIII, 67. «Livre de la vie»: *Exode*, 32:22; *Psaumes*, 68:29, 138:16. Pour d'autres exemples, cf. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. de Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, «Presses pocket», 1956, XVI, 7, pp. 497-507.

² Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, pp. 495-497.

³ *Ibid.*, p. 500.

⁴ Toutes les citations de Montaigne proviennent de ses *Oeuvres complètes*, éd. d'Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

⁵ *Histoire de la Pléiade*, tome I, Paris, Didier, 1961, p. 125

Ronsard s'est inspiré d'une des excursions de la Brigade et de leur maître Dorat pour écrire *Le Fôlatrissime voyage d'Arcueil*, un poème de jeunesse aussi vivifiant que l'air des bois¹. En plus d'inciter leurs écoliers à se délasser «en allant et venant», les Jésuites partaient régulièrement en excursion avec leurs étudiants², appliquant ainsi un précepte de l'éducation selon Montaigne: «Je voudrais qu'on commençast à le promener [l'élève] dès sa tendre enfance» (I, 26, p. 152).

En favorisant l'exercice de la promenade, les collègues humanistes renouaient avec les origines antiques de l'éducation. La promenade philosophique telle que la représentent les dialogues de Platon possède déjà une histoire, elle est le fruit d'une évolution, d'un compromis entre deux manières contradictoires de percevoir l'éducation: celle, ancienne déjà à l'époque de Platon, de la première partie du Ve siècle avant Jésus-Christ, guerrière et aristocratique, entièrement fondée sur la culture gymnique³, et celle des sophistes, axée pour sa part sur un apprentissage patient des techniques oratoires et visant à l'efficacité politique. C'est la confrontation de ces deux modes d'enseignement qui inspire à Aristophane le sujet des *Nuées* (423 av. J.-C.), où Strepsiade enjoint son fils, dont le train de vie chevaleresque le ruine, d'aller à l'école sophiste pour apprendre auprès de Socrate l'art de payer les créanciers de parole. Au cœur de la pièce, le Raisonnement Juste et le Raisonnement Injuste se querellent sous les yeux de l'étudiant. Le premier chante les louanges de l'éducation d'antan: si le jeune homme accepte d'y souscrire, il sera élevé virilement et son corps sera à l'honneur: «brillant et frais comme une fleur, tu passeras ton temps dans les gymnases, au lieu de débiter sur l'Agora des bavardages épineux sans queue ni tête, comme on fait aujourd'hui, ou de te démener à propos d'une petite

¹ Cette pièce est reproduite dans Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 32-36.

² Cf. François de Dainville, *L'Éducation des Jésuites (XVIe - XVIIe siècles)*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Éditions de Minuit, 1978, pp. 518 et sq.

³ Éducation du gymnase et survie des idéaux guerriers et aristocratiques: cf. Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Éditions du Seuil, 1950, p. 19 et 34.

affaire toute de chicane, contestation, rouerie»¹. Comme l'indique cette citation, la culture grecque fut, à l'origine, véritablement physique². Le lieu d'enseignement consacré, le gymnase, était à la fois le théâtre de prouesses physiques et de conversations philosophiques. En fait, l'éducation grecque reposait sur deux assises: la gymnastique pour le corps, la musique pour l'âme. C'était avant que les sophistes n'eussent procédé à une véritable révolution culturelle en fixant des fins plus utilitaires à l'éducation.

Toutefois, les sophistes étaient des savants et les étudiants qui suivaient leurs traces devaient s'astreindre à une dure ascèse intellectuelle. Strepsiade voit les élèves de Socrate sortir de leur étude maigres, pâles et abrutis. Tout efficace qu'était l'enseignement sophiste, il laissait en plan l'aspect corporel de l'être. S'il est vrai que «l'homme est la mesure de toute chose», comme le voulait Protagoras, alors il faut accuser l'enseignement sophiste de trahison envers le corps: l'harmonie entre le corps et l'esprit fut rompue par les sophistes, qui développaient la virtuosité oratoire au détriment de la plénitude physique et mentale. Il n'en demeure pas moins que l'efficacité de l'enseignement sophiste était telle que le gymnase perdit rapidement son importance fondamentale, encore qu'il survécût tout au long de la civilisation hellénique, fantôme de lui-même. Le pendule était passé d'un extrême (celui d'une culture corporelle) à l'autre (une culture fondée sur l'efficacité rhétorique). Mais la culture gymnique avait laissé des traces, celles que suivirent les philosophes «promeneurs», à la tête desquels marchait Socrate.

Parmi les attributs de l'éducation d'antan telle qu'évoquée par le Raisonement Juste d'Aristophane se trouve l'Académie, «[...] où, sous les oliviers sacrés, tu prendras ta course, couronné de léger roseau, avec un ami de ton âge, fleurant le smilax, l'insouciance et le peuplier blanc qui perd ses chatons, jouissant de la saison printanière, quand le platane chuchote avec l'orme»³. Cette

¹ Aristophane, *Les Nuées*, v. 1002 et sq. (éd. de Victor Coulon, trad. de Hilaire van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 207)

² Voir à ce sujet le chapitre que consacre Marrou à «L'Ancienne Éducation athénienne», *Histoire de l'éducation*, pp. 68-80.

³ *Les Nuées*, v. 1005 et sq. (p. 207)

institution préfigurant l'école de Platon était un gymnase situé au nord-ouest d'Athènes que Cimon avait transformé «en un vaste jardin très pittoresque, planté de platanes superbes, avec des allées et des promenades»¹. Les gymnases étaient eux-mêmes dotés de promenoirs², et les athlètes, entre deux séries d'exercices, pouvaient se détendre tout en discutant, continuant ainsi à faire travailler leurs corps au rythme de la marche. Or, plusieurs dialogues de Platon s'ouvrent sur la promenade socratique. Au début du *Protagoras*, par exemple, Socrate met un frein à la hâte matinale d'Hippocrate qui désire sans plus attendre aller s'entretenir avec le grand sophiste. Nous partirons toujours assez tôt, lui dit en substance Socrate. Profitons plutôt de l'occasion pour aller faire quelques tours dans ma cour, avant que le soleil ne se lève³. Socrate fait comme si la marche était nécessaire à l'éveil des facultés philosophiques, comme si le mouvement des pieds mettait l'esprit en branle. La promenade permet en somme d'atteindre un état d'équilibre entre le corps et l'esprit. Souvenons-nous que l'école péripatétique tient son nom du promenoir (*péripatos*) de l'Académie aristotélicienne, où maître et élèves se promenaient avant d'aborder un problème philosophique⁴. Leurs lieux de promenade servirent d'emblème aux autres grandes écoles philosophiques: le jardin épicurien et le portique stoïcien. La promenade, trait d'union entre deux états de culture, s'imposa donc comme un compromis entre deux méthodes d'éducation. Il s'agissait d'un moyen pour préserver l'harmonie entre le corps et l'esprit, notamment dans le domaine de l'enseignement. D'autre part, l'utilisation littéraire de la promenade permit aux Anciens, particulièrement aux auteurs de dialogues, d'évoquer le spectacle de la nature en portant une certaine attention à la peinture du décor.

Ces enjeux pénètrent les écrits humanistes, et c'est pourquoi un soupçon pèse sur le livre, instrument s'adressant exclusivement à

¹ *Ibid.*, p. 207, n. 4.

² Cf. Marrou, *Histoire de l'éducation*, pp. 183-184.

³ *Protagoras*, 311a

⁴ Cf. Joseph Moreau, *Aristote et son école*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 259, n. 3. «Ceux qui s'associaient à Aristote furent appelés Péripatétiques, à cause de leur habitude de discuter tout en se promenant dans le Lyceum» (Cicéron, *Académiques*, I, 4, 17).

l'esprit, ajout au monde plutôt que reflet de l'univers et de son harmonie. C'est en ce sens que Montaigne dit: «Les livres ont beaucoup de qualitez agreables, à ceux qui les sçavent choisir; mais aucun bien sans peine: c'est un plaisir qui n'est pas net et pur [...] il a ses incommoditez, et bien poissantes; l'ame s'y exerce, mais le corps, duquel je n'ay non plus oublié le soing, demeure ce pendant sans action, s'atterre et s'attriste» (III, 3, p. 807). «Ce n'est pas assez de luy roidir l'ame; il luy faut aussi roidir les muscles», écrira encore Montaigne à propos de l'élève à «instituer» (I, 26, p. 152). Les humanistes accusent en outre le livre d'être incapable de rendre la complexité du monde et surtout sa beauté: il ne peut remplacer le spectacle de la nature ni recréer sa parfaite harmonie. Cette attention portée à la dimension corporelle de l'être et cet élan vers les espaces extérieurs sont au fond les revers d'une même médaille. En cherchant à se réapproprier le corps, on cherche à renouer connaissance avec les espaces ouverts, les paysages de la campagne où le corps tout comme l'esprit peut se délecter par la promenade et la contemplation. La Mothe Le Vayer écrira: «Les Promenades studieuses, & qui profitent également aux deux parties dont nôtre humanité est le composé, me semblent tenir un milieu estimable entre ce repos léthargique des fainéans, ou des ignorans, & l'étude immodérée de ceux, qu'elle consume inutilement.»¹ Le cabinet de travail est étroit, étouffant, renfermé. Aussi Montaigne abhorre-t-il les écrits qui puent «l'huyle et la lampe» (I, 10, p. 41). La promenade champêtre s'impose par ailleurs comme un symbole privilégié de la philosophie de l'*otium* qui s'exprime dans tant d'oeuvres renaissantes. Plus d'un humaniste chante la vie rustique, fuit la ville et fait part de ces préoccupations dans l'oeuvre ouverte, qui est en quelque sorte une fenêtre sur la nature, soit sur les vastes étendues étrangères au livre, à la librairie, au lieu d'étude. Le Moyen Âge lisait le monde comme s'il eût été un livre ouvert; les humanistes ouvriront le livre sur le monde et se serviront de l'écriture pour poser la précellence de la nature. Les courtisans

¹ François La Mothe Le Vayer, *La Promenade*, VIII, p. 231 (éd. de Dresde) dans *Oeuvres*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 747.

exilés de *As You Like It* découvrent la paix intérieure dans la forêt des Ardennes.

*And this our life exempt from public haunt,
Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stone, and good in every thing.*¹

Comme les courtisans shakespeariens, les humanistes sont conscients que les arbres nous parlent, qu'il est possible de lire dans les ruisseaux et que les pierres nous sermonnent.

L'ouverture sur le spectacle de la nature est une caractéristique commune au dialogue, à la lettre familière et à l'essai. Les formes ouvertes embrassent la campagne, les prés, les vergers et les ruisseaux. Les humanistes ressemblent en ceci aux peintres de la Renaissance, qui prenaient un grand plaisir à peindre une fenêtre ouverte sur l'extérieur dans quelque tableau représentant une scène d'intérieur ou encore dans un portrait. Les tableaux renaissants comprenant une fenêtre ouverte sur la nature sont en effet innombrables. Mentionnons, parmi d'autres exemples célèbres, le *Vieil Homme avec un enfant* de Ghirlandaio (1480), *L'Annonciation* de Botticelli (1489-1490) et l'*Autoportrait avec gants* de Dürer (1498). Un autre exemple, particulièrement frappant celui-ci, est offert par le tableau d'Antonello di Messina intitulé *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (1450-1455). Cette toile représente Jérôme attablé avec ses livres, encadré par des fenêtres ouvertes sur un paysage qui se perd à l'horizon. La lumière du jour éclaire son visage². Tout comme le peintre travaille dans son atelier, l'humaniste écrit dans son cabinet de travail. Mais il ressent le besoin de disposer des fenêtres dans les pages qu'il noircit d'encre. C'est ce qui le pousse à peindre les décors naturels: le cadre d'un dialogue, un endroit visité peu avant l'écriture d'une lettre, un lieu de promenade favori³.

¹ *As You Like It*, II, 1.

² Toile reproduite dans Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, New York, Harry N. Abrams, 1987.

³ Dans un poème liminaire introduisant les *Bigarrures* de Tabourot (1583), livre qui par sa discontinuité et la diversité de son invention rappelle certaines caractéristiques

Les humanistes se montrent en cela les héritiers des Anciens, qui leur avaient appris à situer la scène d'un dialogue à l'aide de *topoi* ainsi qu'à évoquer la campagne dans leurs lettres familières. Dans certains dialogues, notamment dans *Phèdre*, Platon prend soin de peindre le décor. Cicéron reprit, dans son *De Oratore*, les éléments de mise en scène platoniciens, lesquels étaient déjà consacrés à l'époque de Lucien: «Je souhaiterais, s'il était possible, d'être assis sous le platane qui écoutait les discours de Socrate, arbre plus heureux que l'Académie et que le Lycée»¹. Les auteurs d'épîtres familières chantent pour leur part les louanges de la vie retirée, de l'existence bucolique. Cicéron, Horace et Pline le Jeune se réjouissent en décrivant leurs villas de campagne. Les premières *Lettres à Atticus* foisonnent de références à la villa de Tusculum que Cicéron venait d'acquérir et dans laquelle il cherchait à aménager un gymnase où il pût se promener et converser; dans une lettre de 61 av. J.-C., Cicéron demande à Atticus plusieurs renseignements précis sur son *Amaltheum*, un jardin aux eaux abondantes et orné de platanes². Quant à Horace, il décrit en détail sa villa sabine dans une épître³. Notons surtout que l'ensemble de sa correspondance fait état de son amour pour la nature et la vie retirée, notamment cette lettre qu'il adresse à Mécène et où il écrit qu'il lui sied mieux, à son âge, de demeurer à la campagne que de rentrer à Rome. Il vit heureux dans l'*otium*, écrit-il, et ne saurait plus, aviné, pleurer la fuite de

de l'oeuvre ouverte, un certain Theodecte T. rapproche l'oeuvre écrite du paysage peint: «Des Accords tes Bigarrures/Ressemblent les pourtraictures/Des paysages plaisans/Que font les peintres Flamans/Dans lesquels d'un traict fertile./Là ils peignent une ville./Là un champ, là un desert./Une forest, un champ verd./Des rivières, des fontaines./Et des montagnes lointaines» (Estienne Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords* (Premier livre), éd. de Francis Goyet, Genève, Droz, 1986, p. 5).

¹ *Les Amours*, XXXI, dans *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, tome I, éd. et trad. d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866, p. 552. Cf. aussi *Sur un appartement*, IV: «Il suffisait à Socrate d'être assis à l'ombre d'un beau platane, sur un gazon fleuri, près d'une source limpide, voisine de l'Ilissus, pour diriger la pointe délicate de son ironie contre Phèdre de Myrrhine» (*Oeuvres*, tome II, p. 310). La mise en scène platonicienne chez Cicéron: *De Oratore*, I, VII, 28.

² *Att.* I, 17. Cicéron et la propriété de Tusculum: *Att.* I, 5; I, 6; I, 8; I, 9; I, 10, entre autres lettres.

³ *Épître* I, 16.

Cinara comme il le faisait dans sa jeunesse¹. Mais l'épistolier qui pousse cette tendance le plus loin, c'est Pline le Jeune, qui décrit avec plaisir les villas (les siennes et celles de ses amis) où il peut mener l'existence d'un fin lettré en retraite: étude, promenades et conversations avec visiteurs et esclaves, dont il semble apprécier grandement la société². Dans la Lettre II, 17, Pline permet au lecteur de visiter sa villa des Laurentes. Il s'agit d'une longue description où il insiste sur les ouvertures du domaine, sur ses fenêtres et ses galeries. Or, comme sa demeure, le texte de Pline s'ouvre sur le monde extérieur, sur la mer, le vent, l'herbe. La villa comporte une salle qui

[...] sur tout son pourtour [...] a des portes et des fenêtres non moins grandes que des portes et ainsi elle embrasse par ses côtés et son milieu ce qu'on pourrait appeler les trois mers; par derrière elle regarde le cavédium, la colonnade, la petite cour, la seconde partie de la colonnade, puis l'atrium, les bois et, dans le lointain, les montagnes [...].³

La villa de Toscane est pour sa part entourée de promenoirs ombragés de platanes et de lauriers⁴.

Les humanistes héritent de ce désir de rendre compte de la nature, c'est à dire d'ouvrir leurs textes sur le monde physique où l'homme vit et se déplace; à leur tour, ils évoquent le décor du dialogue et louent dans l'épître familière les beautés d'un lieu retiré. Bien sûr, les humanistes évoquent généralement le décor par le biais du *locus amoenus*, c'est-à-dire la peinture typée d'un lieu de beauté champêtre propre à la méditation et à l'échange philosophique⁵. Mais la réalité du décor importe moins que sa fonction, qui est de stimuler

¹ *Épître* I, 7. Horace et l'amour de la campagne: voir aussi *Ép.* I, 10; I, 14; II, 2 (77-86).

² Pline et la vie rustique: voir principalement *Lettres* I, 3; I, 5; I, 9; I, 24; II, 17; V, 6; IX, 36; IX, 40.

³ *Lettre* II, 17, dans *Lettres*, trad. d'Anne-Marie Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, tome 1, p. 84.

⁴ *Lettre* V, 6.

⁵ *Locus amoenus*: cf. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, X, 6, pp. 317 et sq. Voir aussi Eva Kushner, «Le Rôle structurel du "locus amoenus" dans les dialogues de la Renaissance», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, no 34 (1982), pp. 39-57.

l'esprit des interlocuteurs, de leur permettre de s'ouvrir à l'échange et à la réflexion libre dans un esprit de convivialité. Le *locus amoenus* est un condensé symbolique des plaisirs qu'offre le monde physique; il réveille l'esprit du lecteur et le met en état de réceptivité.

Les exemples de dialogues renaissants qui évoquent, d'entrée de jeu, les plaisirs de la campagne et leur effet stimulant sur les interlocuteurs sont nombreux: on peut dire que tous les humanistes ont choisi de reprendre ce *topos* antique. Le *Banquet religieux* d'Érasme s'ouvre sur ces lignes:

EUSEBIUS - Alors qu'en ce moment la campagne tout entière reverdit et prend un air riant, je m'étonne fort que des gens trouvent de l'attrait aux villes enfumées.

Son interlocuteur, Timotheus, lui répond que tous les hommes ne sont pas philosophes et que «la vue des fleurs ou des prés verdoyants, des sources ou des rivières» ne saurait fasciner tous et chacun¹. Étienne Pasquier situe l'action du premier dialogue de son *Monophile* dans «une galerie assez longue», bien compassée par «l'entourement et couverture des arbrisseaux» et dont «le tapis de herbe verte entremeslée d'une infinité de fleurettes, donnoit tel contentement à l'oeil, que les oysillons mesmes, par leurs degoisemens et ramages, faisoient prou cognoistre en quelle reverence et estime leur estoit ce temple umbrageux»². Au début de *Claire, ou de la beauté*, Louis Le Caron dit aimer se délasser en se promenant à la campagne, à l'exemple des Anciens. Le domaine de son père, écrit-il, est un lieu tout-à-fait propre à la délectation philosophique, «devant lequel Marne riviere insigne fait son cours, et pres de la rive d'elle est un plaisant bocage, auquel toutes sortes d'oiseaux degoisent à l'envi un ramage si harmonieux, qu'on diroit les Nymphes [...] l'avoir pour leur séjour»³. Le Démocritic de

¹ Érasme, *Colloques*, trad. de J. Chomarat et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1992, p. 222.

² Étienne Pasquier, *Le Monophile*, éd. de E. H. Balmas, Milan, Cisalpino, 1957, I, pp. 68-69.

³ Louis Le Caron, *Dialogues*, éd. de Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, Genève, Droz, 1986, V, p. 304.

Jacques Tahureau demeure loin de la ville; Tahureau nous fait comprendre que la maison de ce philosophe promeneur est située dans un cadre idyllique propre à aviver la flamme de l'étude. Après s'être promené dans la campagne tout en dialoguant avec Cosmophile, Démocritic invite son compagnon à manger en sa demeure, qu'ils peuvent apercevoir d'où ils sont et qu'il lui décrit ainsi:

Tu peux voir là au-dessus en ce petit lieu montueux une maison quarteée faicte en terrasse, appuiee de deus tourelles d'un costé, et de ce costé mesme une belle veue de prairie en bas, coupee et entrelassee de ces petis ruisseaus qui ont ainsi le cours vague et tortu; de l'autre costé ceste touche de bois fort haute et umbrageuse, dont l'un des bouts prend fin à ces rochers bocageus que tu vois à un des detours de cette pree, et l'autre au commencement de ceste grande plaine qui est un peu au-dessous [de la maison].¹

Au début du *Deuxième Dialogue*, les interlocuteurs décideront, après avoir dîné chez Démocritic, de prendre le frais à l'extérieur et de poursuivre leur entretien à l'ombre d'un laurier². La Mothe Le Vayer fera lui aussi entrer une nature typée mais inspiratrice dans sa *Promenade*, notamment dans le quatrième dialogue, où Xilinus dit s'être promené dans le décor champêtre avant l'arrivée d'Ocella. La beauté des lieux eut le temps d'agir sur son esprit; les rossignols, un «étang d'eau vive», les saules et une herbe verte et touffue eurent tôt fait de l'inspirer³.

Les épistoliers font preuve du même amour pour la promenade champêtre. Pétrarque avait insisté dans ses lettres familières sur les charmes de la vie retirée, décrivant à la suite de Cicéron et de Pline le Jeune son domaine, rapportant quelque discussion tenue avec Boccace lors d'une session de jardinage⁴. «Il se plaisait dans son jardin presque autant que dans sa bibliothèque»,

¹ Jacques Tahureau, *Les Dialogues non moins profitables que facétieux*, éd. de Max Gauna, Genève, Droz, 1981, I, p. 135.

² *Ibid.*, II, p. 140.

³ François La Mothe Le Vayer, *La Promenade*, IV, p. 115 (*Oeuvres*, tome I, p. 718). Notons que Mustapha Kemal Bénouis donne plusieurs autres exemples de la peinture du décor dans *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, La Haye/Paris, Mouton, 1976, pp. 172 et sq.

⁴ *Fam.* XX, 6, 7.

écrit à son sujet Pierre de Nolhac¹. Étienne Pasquier, qui adorait pourtant la ville, décrit dans l'une de ses lettres le charme de la région de Cognac, jardin de France et paradis terrestre: «Ceste grande riviere incogneue, qui passoit au travers de l'ancien paradis terrestre, s'est transformee en celle de la Charente»². Juste Lipse dira pour sa part qu'il aime parcourir, au soir, les remparts, les champs et les prés: «C'est alors que je me crois vraiment lâché sur ma pâture; je roule et rumine pensées anciennes et nouvelles, je passe en revue la Grèce et le Latium, des questions de philologie et de philosophie»³.

L'essai s'ouvre aussi sur le monde extérieur. En plusieurs occasions, Montaigne insiste sur le plaisir que lui procurent ses chevauchées et ses promenades⁴. Il méprise l'enfermement et veut toujours se sentir libre de sortir, se déplacer, parcourir de grands espaces. «Nulle prison m'a receu, non pas seulement pour m'y promener. L'imagination m'en rend la veue, mesme du dehors, desplaisante. Je suis si affady après la liberté, que qui me deffenderoit l'accez de quelque coin des Indes, j'en vivroys aucunement plus mal à mon aise.» (III, 13, p. 1049). On ne s'étonnera pas que, à l'exemple de Pline le Jeune, Montaigne nous fasse visiter son domaine, et surtout son lieu de travail: la librairie de sa tour, qui, précise-t-il, porte sur l'extérieur: «Je suis sur l'entrée et vois sous moy mon jardin, ma basse court, ma court, et dans la pluspart des membres de ma maison» (III, 3, p. 806). Sans ce coup d'oeil sur l'extérieur, son esprit serait captif: il doit pouvoir regarder furtivement le paysage en écrivant, ou du moins demeurer conscient de son existence. Son texte témoigne de cette préoccupation: comme tous les auteurs passés en revue ci-dessus, Montaigne désire que son livre absorbe la nature, ou du moins une

¹ Pierre de Nolhac, «Pétrarque jardinier», dans *Pétrarque et l'humanisme*, tome II, Paris, Librairie Honoré Champion, 1965, p. 259.

² Étienne Pasquier, *Lettres familières*, éd. de D. Thickett, Genève, Droz, 1974, p. 218 (*Lettre XIV*, 7).

³ Cité dans Jean Jehasse, *La Renaissance de la critique. L'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, s.d., p. 641.

⁴ Montaigne promeneur: voir notamment *Essais* III, 9, p. 926 et p. 955; III, 13, p. 1085 et pp. 1087-1088.

conception idéalisée de ce qu'est la campagne; il ne faut pas que son texte perde de vue l'ampleur du vaste monde. Comme les Anciens, les humanistes prennent soin de planter le décor et de nous rappeler l'existence du paysage, mais celui-ci joue un plus grand rôle chez ces derniers: plus que décoratif, il symbolise l'inspiration qui sous-tend le texte. Les humanistes veulent que l'esprit de la nature, du monde physique extérieur au texte, pénètre leurs écrits. Ils cherchent ainsi à marier harmonieusement le livre et le monde et prennent soin de souligner que la beauté du décor inspire leurs cogitations, qu'en s'éloignant trop de la nature, en la perdant de vue ne fût-ce qu'en fermant les volets du cabinet de travail, on court le risque de tourner à vide, de produire un livre «dénaturé».

Avec Pétrarque, déjà, les vastes espaces extérieurs devenaient bien plus qu'une toile de fond, plus qu'un élément poétique venant éclaircir un dialogue, tant et si bien que la nature occupe une position véritablement privilégiée au sein de son oeuvre. En elle s'incarne toute l'harmonie que recherche le poète. Pétrarque, «un des premiers hommes complètement modernes» selon Jacob Burckhardt¹, fut l'une des premières personnes qui aimât, sans but, escalader des montagnes, et certainement l'un des premiers écrivains à faire part de cette passion par écrit. Certes, Pétrarque était géographe - il aurait même tracé la première carte d'Italie. Mais cet auteur ne chercha pas uniquement à reproduire en cartographe: il coucha sur papier les souvenirs que lui ont laissés ses promenades et ses excursions faites en pure perte, par plaisir. Il faudrait citer en entier la lettre familière où Pétrarque, avide de transcendance, se lance avec une ardeur qu'on pourrait presque qualifier de romantique dans la nature. Toutefois, il part avec un livre dans la poche, ressemblant en ce à Montaigne, qui dit ne jamais voyager sans livre, même s'il peut se passer des jours et des mois sans qu'il ne l'ouvre (III, 3, p. 806). Le voyage et la promenade, après tout, nous promettent assez de découvertes pour supplanter le livre, ce livre qu'on juge quand même bon de prendre avec soi. Un peu comme Werther qui arpente la campagne allemande avec un Ossian de

¹ Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, II, IV, 3 (Paris, Le Livre de poche, 1958, p. 195).

poche, Pétrarque part à la recherche d'un moment d'harmonie entre ego, nature et culture. Et il le trouve. Au sommet du Ventoux, escaladé en compagnie de son frère, Pétrarque est époustoufflé par la beauté du paysage; au lieu de le décrire en sa matérialité, il entreprend de décrire l'effet d'une telle splendeur sur son âme:

Comme j'admirais ce spectacle dans tous ses détails, et que tantôt j'en tirais quelque réflexion terrestre, tantôt je suivais l'exemple du corps pour élever plus haut mon âme, il m'a semblé bon de regarder le livre des *Confessions* d'Augustin [...] c'est un livre de poche, d'un volume minuscule mais d'une infinie douceur. Je l'ouvre, avec l'intention de lire ce qui se présenterait [...]. Mon frère, qui attendait d'entendre par ma bouche quelque parole d'Augustin, se tenait debout, l'oreille attentive. J'en prends Dieu à témoin, ainsi que lui-même, qui était présent: là où d'abord je jetai les yeux, ceci était écrit: "Les hommes vont admirer les hauteurs des montagnes, les flots immenses de la mer, les larges chutes des fleuves, l'étendue circulaire de l'océan et les orbites des astres, et ils s'abandonnent eux-mêmes."¹

Rare moment de félicité où la nature, l'esprit et le livre coïncident en toute harmonie. Et où Pétrarque exprime-t-il son euphorie? Dans la lettre, le texte, c'est-à-dire le livre, ce livre qu'on fuit pour mieux le retrouver dans le monde extérieur. Et le souvenir du monde extérieur pénètre à son tour le livre.

Pétrarque, donc, arpentait la nature, livre en poche. Encore faut-il ajouter que l'humaniste partait aussi en excursion dans le but d'écrire, du moins s'il faut en croire une autre de ses lettres:

Souvent pendant des jours entiers loin des chemins nous errons seuls; et la plume occupe notre droite et le parchemin notre gauche. Des soucis variés remplissent notre cœur. Nous allons: ah, combien de fois, nous tombons sur les traces des animaux sauvages, ignorants que nous sommes, combien de fois, loin de son haut souci, notre âme fut-elle entraînée par un petit oiseau, cet importun qui la détournait à sa suite...²

Au lieu de faire concurrence au livre, les beautés du monde physique deviennent sa source d'inspiration. La nature est un point de départ

¹ Lettre familière I, 4, 1, «à Denys de Bourg-Saint-Sépulcre», reproduite et traduite par Alain Michel dans *Pétrarque et la pensée latine. Tradition et novation en littérature*, Avignon, Aubanel, 1974, pp. 77-79.

² *Ep. metrica ad Iacobum de Columna*, v. 218 et sq., citée et traduite par Alain Michel dans *Pétrarque et la pensée latine*, p. 75.

(Pétrarque part en excursion afin de noter ses impressions) et, nous l'avons vu, le point d'arrivée (car le livre s'ouvre sur la nature, qui pénètre l'oeuvre de l'écrivain promeneur). Pétrarque se promène dans le décor champêtre tantôt pour lire, tantôt pour écrire: la campagne inspire les deux activités. Marcher dans la nature; lire et écrire: activités analogues, deux voies d'accès au monde de l'intelligence et de l'harmonie.

En effet, les auteurs de la Renaissance cherchent à renouveler l'harmonie entre le monde et ses représentations écrites. Normand Doiron a montré que les voyageurs de l'époque classique réconciliaient le livre et le monde: le récit de voyage englobait le monde tout en nous indiquant quel chemin prendre pour le parcourir: «Comme une route, ce nouveau livre relie le livre et le monde, et permet de passer à l'intérieur d'un même espace de l'un à l'autre sans rupture»¹. Les voyageurs classiques proposent en outre un idéal de déplacement: celui de la ligne droite, du droit chemin qui évite l'errance. Les auteurs d'oeuvres ouvertes ont une ambition semblable mais leur projet diffère: ils cherchent bien à réconcilier le livre et le monde, mais le monde dans toute sa diversité et son mouvement; ainsi nous proposent-ils la promenade comme modèle de déplacement, attendu que le promeneur jouit d'une plus grande liberté de mouvement que le voyageur qui doit, par la voie la plus directe, passer d'un lieu à un autre. Les humanistes montrent au lecteur qu'il lui est possible de suivre le même itinéraire qu'un promeneur, qu'un livre est constitué d'un réseau de routes virtuelles. Ils voulurent qu'un réseau de sentiers relie le livre et le monde, et surtout que le lecteur puisse les parcourir à sa guise, en jouissant d'une grande liberté de mouvement.

Cette volonté s'explique en grande partie par le fait que le mode de perception du texte écrit était en voie de transformation à la Renaissance. Pour qu'une route unisse le livre et le monde, il faut que le lecteur perçoive l'écriture sous le mode spatial. Or, avec l'avènement de l'imprimerie et la circulation accrue du livre imprimé, le texte allait pour de bon quitter le monde des sons pour

¹ Normand Doiron, «L'Art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, 73 (février 1988), p. 89.

passer du côté de l'intelligence visuelle. «The mind has its spaces, too, and at the time of the Renaissance, nothing is more evident than the role which spacially oriented conceptualizations begin to play in the notion of knowledge itself», écrivait Walter J. Ong¹. Pour les scribes du Moyen Âge, les mots étaient d'abord et avant tout des stimuli auditifs. Pour cette raison, ils tendaient à prononcer les mots lus; se lire à soi-même signifiait littéralement lire à voix basse, lire en chuchotant². Dans une lettre envoyée en 1533, Érasme enjoint son destinataire, l'évêque hongrois Nicolaus Olah, de lire la missive lorsqu'il sera seul, de peur qu'une tierce personne n'entende un secret³.

Le lecteur moderne perçoit tout autrement le mot écrit. La lecture à voix haute d'un texte, d'une lettre par exemple, peut susciter chez l'auditeur une certaine angoisse, voire un peu de frustration: il lui faut *voir* la lettre de crainte de manquer quelque idée ou de mal comprendre ce qui lui est dit. De même, celui qui apprend une nouvelle langue et qui entend un mot pour la première fois se posera instinctivement la question: comme épelle-t-on ce mot, à quoi *ressemble-t-il* sous forme écrite? Les auteurs de manuels scolaires comprennent aujourd'hui que la disposition matérielle sur la page compte presque pour autant que le texte même. Or c'est à la Renaissance qu'eut lieu le passage entre la perception auditive et visuelle du texte. Ainsi s'explique le flottement de l'orthographe: les auteurs écrivaient les mots tels qu'ils les entendaient, les épelant tantôt d'une certaine manière, tantôt d'une autre, puisque ces mots n'évoquaient pas une image visuelle précise. Mais au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle, la transition tirait à sa fin et, effectivement, on allait sous peu normaliser l'orthographe.

¹ Walter J. Ong, «System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XVIII, 2 (1956), p. 228.

² Pour cette section, je m'inspire largement de H. J. Chaytor, «Reading and Writing», dans *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, Cambridge, W. Heffner & Sons, 1950, pp. 5-21. Voir aussi Walter J. Ong, «System, Space and Intellect», pp. 227 et sq.

³ «Oro ut hanc epistolam legas solus nec huic tabellioni quicquam committas»; cité dans H. J. Chaytor, *From Script to Print*, p. 15.

Le passage du manuscrit à l'imprimerie eut d'autres conséquences sur les habitudes de lecture. Il n'était désormais plus nécessaire de s'adapter aux écritures de différents copistes: grâce aux caractères homogènes de la typographie et aux espaces réguliers entre les mots, tous les livres purent s'inscrire dans un même univers spatial. Le lecteur médiéval n'aurait pas été en mesure de survoler une page de journal comme le fait un lecteur moderne à l'affût de passages particulièrement intéressants ou de bribes d'information pertinente. La liberté dont nous jouissons, cette liberté de sauter des lignes, de revenir en arrière, de courir vers l'avant à la recherche de mots clés, de feuilleter un livre pour retrouver un passage favori sans s'étourdir, bref cette liberté de se déplacer à notre guise dans le livre, nous la devons à notre intelligence visuelle. Le triomphe de ce type d'intelligence, de cette façon de percevoir le langage et l'écriture, fit qu'on commença au cours de la Renaissance à percevoir les livres sous le mode de la *spatialité*.

Les nouvelles habitudes de lecture donnèrent progressivement jour à une nouvelle forme d'éloquence. L'éloquence de l'orateur s'adresse à l'oreille, celle de l'auteur de formes ouvertes à l'oeil. Critiquant l'éloquence cicéronienne, Montaigne écrit: «Je ne veux pas qu'on s'employe à me rendre attentif et qu'on me crie cinquante fois: "Or oyez!" à la mode de nos Heraux» (II, 10, p. 394). L'éloquence traditionnelle suppose qu'on la récite: elle doit être précise, claire, développée soigneusement. Mais la nouvelle éloquence, qui à partir de la Renaissance s'adresse à une intelligence visuelle, s'assimile à la promenade. Elle est capricieuse, digressive; elle permet à l'écrivain comme au lecteur de suivre différents parcours: «l'oeil qui lit va et vient, saisit l'ensemble, devine d'abord, analyse ensuite si la chose en vaut la peine; comme un promeneur jette les yeux autour, mais ne regarde pas tout, l'oeil qui lit ne s'astreint pas à une certaine vitesse, ni à l'ordre du temps», écrit le philosophe Alain¹.

Les humanistes comprirent que le livre est un espace et donc que la lecture est une forme de déplacement: Juste Lipse, par

¹ Alain, «Hugo et Stendhal» (*Propos* du 26 août 1911).

exemple, qui, selon Marc Fumaroli, «découvre que le lecteur, contrairement à l'auditeur, est libre de revenir en arrière, de s'attarder sur la page, de la méditer et de la goûter à la façon d'un poème»¹. Ou encore Montaigne qui, dans son essai sur les livres, utilise une myriade de métaphores liées au déplacement et à l'espace physique. «Les difficultéz, si j'en rencontre en lisant, je n'en ronge pas mes ongles; je les laisse là, après leur avoir fait une charge ou deux.» (II, 10, p. 389). De Térence, il dit que «sa gentillesse et sa mignardise nous *retiennent* par tout» (p. 391 - mes italiques). Les dialogues de Platon? Montaigne avoue les trouver un peu «traînants» (p. 394)². Les pétrarquistes, nous dit-il, «montent à cheval parce qu'ils ne sont assez forts sur leurs jambes» (p. 391). Quant à son propre style, Montaigne désire qu'il suive la marche de son esprit: «Je veux qu'on voye mon pas naturel et ordinaire, ainsin detraqué qu'il est» (p. 388).

Ainsi l'oeuvre ouverte, fenêtre sur le monde et espace de promenade, est le lieu paradoxal où se résout le conflit entre le livre et le monde. À la Renaissance comme par la suite, le livre demeure irremplaçable parce qu'il s'impose comme le meilleur instrument pour faire la critique de ses propres limites. Le livre est somme toute une tribune très efficace pour affirmer la supériorité du monde sur le livre. Et en posant le problème, les humanistes arrivent presque automatiquement à la solution: il faut que le livre incorpore la nature et que des sentiers le relient au monde; en somme, c'est en demeurant consciente de ses limites que l'écriture peut triompher. Les humanistes ouvrent ainsi la voix à leurs successeurs qui, eux aussi, auront à composer avec la tension entre la culture livresque et le spectacle de la nature. À leur tour, les préromantiques ressentiront avec force l'appel de la nature, s'inscrivant dans la lignée directe de Pétrarque, et se serviront du livre pour faire peser un soupçon sur l'écriture. «Les grandes connaissances, écrira Diderot, les vraiment

¹ Marc Fumaroli, «Genèse de l'épistolographie classique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVIII (1978), p. 897.

² Accusation reprise par Jean-Pierre Camus, *Diversités*, XX, 7 («les dialogismes mesmes de Plato me semblent trainans et importuns»), cf. Michel Le Guern, «Sur le genre du dialogue», dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, pp. 141-142.

importantes, nous ne savons où nous les avons prises. Ce n'est pas dans le livre imprimé chez Marc-Michel Rey ou ailleurs, c'est dans le livre du monde.»¹ Le Lord Édouard de Rousseau lui fait écho: «Vous recevrez aussi quelques livres pour l'augmentation de votre bibliothèque; mais que trouverez-vous de nouveau dans les livres? [...] il ne vous manque que d'apprendre à lire dans celui de la nature pour être le plus sage des mortels»². L'un des premiers, sinon le premier romantique anglais, Edward Young (1683-1765), écrivait pour sa part que Shakespeare, qu'on allait bientôt porter au faîte de la gloire posthume, n'était pas un érudit mais qu'il avait maîtrisé «le livre de la nature et celui de l'humanité»³. À la suite des humanistes, ces auteurs se serviront de l'écriture pour nous rappeler ses bornes. Comme Pétrarque ou Montaigne, Rousseau cherchera à recréer par l'écriture l'harmonie qu'il trouve dans le monde extérieur, dans la nature. Contrairement aux humanistes, les romantiques auront toutefois tendance à effacer les sentiers qui les relient aux Anciens, faisant un pas de plus vers la négation du livre. Mais c'est bien en se tournant vers les humanistes, en relisant leurs livres, que les générations subséquentes pourront comprendre que le meilleur auteur est toujours celui qui fréquente l'école du monde.

¹ Fragment cité dans Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, XVII, 7, p. 505.

² *La Nouvelle Héloïse*, VI, 3 (cité dans Curtius, *loc. cit.*)

³ Dans ses *Conjectures on Original Composition* (1759); *ibid.*, p. 506.

II. L'OUVERTURE À L'AUTRE

Odile continuait à porter l'enfant au grand air et s'accoutumait à faire des promenades toujours plus longues [...]. Rarement elle négligeait d'emporter aussi un livre et ainsi, l'enfant sur le bras, lisant et se promenant, elle offrait l'image d'une très gracieuse *penserosa*.

- Goethe, *Les Affinités électives*, II, XI

Dans son «manifeste littéraire du XIXe siècle», Victor Hugo, en visionnaire romantique, prit le parti de flétrir Zoïle pour mieux encenser Homère¹. Quelque trois cents ans plus tôt, un jeune humaniste du nom de Jacques Tahureau prônait une approche différente en accusant, à brûle-pourpoint et sans détour, Homère d'ânerie.

Les *Dialogues* de Tahureau, écrits vers 1555, peu avant que ne mourût leur auteur à l'âge de 28 ans, mais publiés pour la première fois en 1565, réservent plusieurs surprises au lecteur, la moindre desquelles n'étant pas le sort stupéfiant réservé à Homère, cet «âne». Au cours de leurs entretiens satiriques, le Démocritic et le Cosmophile de Tahureau passent plusieurs grands sujets en revue, sautant de l'un à l'autre au hasard de la discussion: l'amour, la loi, la médecine, la mélancolie au premier dialogue; la philosophie néo-platonicienne, les sciences occultes, la vie militaire, les Anciens, la langue française et les religions dans le second. *Les Dialogues non moins profitables que facétieux* connurent un vif succès et furent réimprimés douze fois entre 1565 et 1585. Jacques Tahureau, auteur «plein d'une malignité digne de Lucien et d'Érasme» selon Hugo Friedrich², est au jugement de Pierre Villey l'un des précurseurs

¹ Cf. *William Shakespeare*, II, III («Zoïle aussi éternel qu'Homère»).

² Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, VIII, 9, p. 375.

immédiats de Montaigne¹. On a peut-être mésestimé l'importance de Tahureau non dans l'histoire des idées, puisque la critique moderne a insisté sur son rationalisme précoce, mais plutôt dans la transmission d'une certaine culture humaniste². Les *Dialogues* de Tahureau sont un chaînon important de l'ouverture renaissante; chez lui, le dialogue incorpore les réseaux qui caractérisent l'ouverture humaniste: l'appel de la retraite et des vastes espaces, la liberté de ton, l'indépendance d'esprit et la civilité érudite. Plus précisément, Tahureau est exemplaire en cela qu'il fait appel à l'image de la promenade pour mettre en scène l'ouverture à l'autre.

Démocritic, le «conducteur de ses dialogismes», cherche à faire comprendre la folie du monde à Cosmophile, un courtisan fort réceptif à l'enseignement du maître. Démocritic est en quelque sorte le porte-parole de Tahureau; comme son créateur, il vit retiré sur ses terres du Maine, après avoir fait la guerre en Italie et tenté sa fortune à la cour³. Ce qui est sûr, c'est que la voix de Démocritic prédomine. Cosmophile est un auditeur intelligent, il sait prendre la parole et faire avancer le débat; mais les *Dialogues* sont le récit de sa conversion: il se range assez tôt aux opinions de Démocritic et ne le quitte qu'en promettant de revenir discuter avec lui, de revenir se promener sur ses terres. Or, ce Démocritic est un personnage rationaliste. Parmi tous les mensonges et toutes les faussetés qu'il tente de percer, certains sont bien établis et reposent sur les plus grandes autorités. Malgré son admiration pour les Anciens, Démocritic refuse d'avaloir leurs opinions toutes crues, ce qui le mène à scruter non seulement leurs écrits, mais encore leurs faits et

¹ Cf. Pierre Villey *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, tome I, New York, Ben Franklin, 1968, pp. 34 et sq.

² Cf. par exemple Villey, *Sources*, tome I, p. 35: «C'est par le fonds seulement que Tahureau mérite d'attirer notre attention». Parmi les autres études sur la pensée de Tahureau, mentionnons: Émile Besch, «Un moraliste satirique et rationaliste au XVI^e siècle: Jacques Tahureau», *Revue du seizième siècle*, VI (1919), pp. 1-44 et 157-200; Barbara C. Bowen, «Jacques Tahureau Revisited», *French Studies*, XXX (1976), pp. 19-27; Trevor Peach, «Another View of *Les Dialogues* of Jacques Tahureau», *French Studies*, XXXIII (1979), pp. 272-287.

³ Démocritic comme porte-parole de Tahureau: cf. Henri Weber, «Les Dialogues de Jacques Tahureau», *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Maine*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1975, pp. 91-92; voir aussi l'«Advertissement de l'auteur», où Tahureau défend les idées de son personnage.

gestes. Il faut comprendre que chez Tahureau, les auteurs de l'Antiquité ne sont pas traités comme des autorités, mais plutôt comme des amis qu'on peut contredire quand bon nous semble et avec lesquels s'instaure un véritable dialogue.

Ainsi donc, Homère est un âne. Homère le mage, l'aveugle clairvoyant, l'aïeul vénérable des belles lettres, le père de l'éloquence, de l'épopée et de la poésie. Pour quelle raison lui attribue-t-on ce titre? Démocritic déteste la danse, «singerie et folie superflue» (I, p. 65)¹ qui porte atteinte à la dignité humaine. Or dans l'*Illiade*, Homère vante Mérion pour ses talents de danseur. La louange est ironique, il est vrai, puisque Énée vient de lancer son javelot sur Mérion et juge ce dernier singulièrement doué pour l'esquive². Mais si Énée rate son tir, Démocritic fait flèche de tout bois:

COSMOPHILE - [...] mais voudrais-tu dire qu'Homere si excellent poete grec, qui a loué hautement Merion pour sçavoir bien sauter et faire gambades, ait esté asne?

DÉMOCRITIC - Il n'avoit pas un peu les oreilles si grandes, mais quant au reste je croi qu'il ne s'en falloir pas beaucoup et principalement en ce poinct que tu en as allegué. (I, p. 68)

À partir d'une référence alambiquée, le porte-parole de Tahureau s'attaque à Homère, non pas tant à l'auteur qu'à l'homme.

En s'ouvrant à l'individualité d'un auteur vénérable, Tahureau s'inscrit dans une lignée d'humanistes qui, de Pétrarque à La Mothe Le Vayer, s'appliquèrent à rechercher l'humanité dans l'écrit et par l'écriture. C'est un lieu commun de la critique de dire qu'une des plus importantes caractéristiques de la Renaissance est l'importance accordée à l'échange et à la discussion libres qui témoignent d'une ouverture à l'autre. C'est par exemple l'opinion d'un André Chastel dans les années cinquante, d'une Eva Kushner

¹ Toutes les références aux *Dialogues* renvoient à l'édition de Max Gauna (Genève, Droz, 1981).

² Cf. *Illiade*, XVI, vv. 616-618: «Énée en son cœur alors s'irrite et dit: "Mérion, tu as beau être habile à la danse: ma pique à jamais t'eût fait tenir tranquille, si je t'eusse atteint."» (Trad. de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1949, tome III, p. 122.)

plus récemment¹. C'est avec une curiosité tout humaniste que Guez de Balzac écrira: «ce seroit une satisfaction sans pareille, de sçavoir les bonnes choses qui se disoient entre Scipion & Laelius, Atticus & Cicéron, & les autres honnestes gens de chaque Siecle, d'avoir, dis-je, une Histoire de la Conversation & des Cabinets, pour adjouster à celle des Affaires & de l'Etat»²; comme ses prédécesseurs, il désire élargir le cercle de ses connaissances, et non seulement accroître son savoir.

Considérons le cas Pétrarque. Ce père de l'humanisme vouait un véritable culte à Cicéron, dont il a infatigablement traqué les épîtres disparues. En 1345, il découvre enfin à la bibliothèque capitulaire de Vérone un manuscrit réunissant les *Lettres à Atticus et à Quintus*³. Fou de joie, il entreprend la copie du manuscrit; philologue patient, il réfléchit au style cicéronien et s'inspire des lettres retrouvées pour créer sa propre version de la lettre familière, genre qui renaît sous sa plume. Mais Pétrarque ne se limite pas à l'analyse textuelle et rhétorique: il cherche l'auteur. En cette même année 1345, toujours à Vérone, il adresse à son ami d'outre-tombe une lettre familière qui a fait date; «Tes lettres que j'avais longtemps et beaucoup recherchées, et que j'ai trouvées là où je le pensais le moins, je les ai lues de bout en bout avec la plus grande avidité.»⁴ Pétrarque interpelle Cicéron pour cette raison qu'il a plusieurs reproches à lui formuler. La lecture des *Lettres à Atticus* lui a appris que le comportement de l'orateur ne fut pas toujours exemplaire.

¹ Cf. André Chastel, «L'Épître et le discours», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XVI (1954), p. 381. Eva Kushner écrit que la Renaissance nous laisse entrevoir «le début d'une textualisation de l'ouverture à l'Autre» («Vers une poétique du dialogue à la Renaissance», dans *Essays Presented to G. M. Vajda on his 70th Birthday*, Szeged, Université Jozsef Attila, 1983, p. 136). Au XIX^e siècle déjà, Jacob Burckhardt expliquait que la Renaissance avait élevé la sociabilité au rang d'oeuvre d'art (*Civilisation*, V, 3).

² Guez de Balzac, *Dissertations politiques*, II («De la conversation des Romains»), dans *Oeuvres*, tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 435.

³ Cf. Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, tome I, Paris, Librairie Honoré Champion, 1965, pp. 222 et sq.

⁴ *Fam.* XXIV, 3 - lettre citée et traduite par Alain Michel dans *Pétrarque et la pensée latine*, Avignon, Aubanel, 1974, pp. 78 et sq. Les prochaines citations de cette lettre proviennent de la même source.

[...] ô vieillard, qu'as-tu recherché dans tant de combats et de rivalités qui ne devaient te procurer aucun avantage? Où as-tu laissé un repos qui convenait à ton âge, à ce que tu professais, à ta fortune? Quelle fausse splendeur de gloire t'a impliqué, vieillard, dans les guerres des jeunes gens, et, après t'avoir balotté à travers tous les hasards, t'a entraîné jusqu'à une mort indigne d'un philosophe?

Pétrarque reproche en outre à Cicéron ses manigances politiques. Quelle fureur l'a jeté contre Antoine? L'amour de la république? Mais alors, pourquoi tant de familiarité à l'endroit d'Auguste? «[M]on ami, résume Pétrarque, j'ai honte et pitié de tes erreurs.» L'attaque se conclut sur une note bienveillante: «Porte-toi bien pour l'éternité, mon Cicéro [*mi Cicero*].» Qui aime bien châtie bien.

Bien entendu, certains contemporains furent choqués du ton et de l'attitude de Pétrarque à l'endroit du père de l'éloquence romaine; d'ailleurs, notre auteur crut bon d'adresser ses excuses à Cicéron dans la quatrième lettre du même recueil. Mais à ses accusateurs, l'humaniste répondait toujours de lire avec attention le recueil des *Lettres à Atticus* qui avait si profondément influencé son jugement¹. Aujourd'hui, son verdict n'est plus remis en question par les lecteurs de Cicéron: c'est que Pétrarque fut parmi les premiers à chercher l'homme que cache l'auteur, à converser lors de la lecture avec un individu de chair et d'os. Malgré les reproches et le mépris, ou plutôt par ces reproches mêmes, Pétrarque considère Cicéron comme un ami (tel est bien le sens de *Familiars*). Un ami qui peut tantôt l'émerveiller, tantôt le décevoir. Il faut d'ailleurs noter que dans l'admiration, l'attitude de Pétrarque sera la même que dans le mépris, comme en témoignent les lettres familières qu'il adresse à Horace et Virgile. Son esprit est plein des œuvres des deux poètes; il les connaît si bien qu'il lui vient l'impression de les côtoyer dans la vie quotidienne et de les croiser lorsqu'il se promène à la campagne. À Horace il écrit:

Penché sur le gazon vert, saisissant le bruit des sources et le chant modulé par les oiseaux, cueillant sur l'herbe haute les fleurettes dressées, tressant tes sarments d'un osier flexible, tendant d'un pouce fin les cordes de ta lyre, mêlant d'un plectre lumineux tes rythmes, d'un

¹ Cf Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, tome I, p. 258.

charme varié caressant les étoiles, tel je t'ai vu, lors mon esprit errant à l'aventure soudain conçu noblement de l'envie [...].
De tous les pas de mon esprit, je prends ta suite [*Totis Ingenii gressibus insequor*].¹

À Virgile:

Ici pour toi j'ai composé ce que tu lis, lorsque j'y eus trouvé le repos amical de la campagne qui t'est chère; dans mon esprit assidu je déroule des souvenirs: ton errance, la voie étroite et détournée où tu cherchais l'obscurité, les prés où souvent tu flânais, le fleuve avec sa rive, le lac avec le secret de ses anses, les ombrages de l'arbre, les cachettes des bois, les lieux sur une humble colline que tu as parcourus pour t'asseoir, et pour t'étendre fatigué soit sur la motte de gazon soit sur le bord d'une source charmante.²

Les deux auteurs fascinent Pétrarque au point de s'imposer par leur présence physique; l'humaniste croise littéralement un Horace, un Virgile lors de promenades spirituelles. Il connaît non seulement l'esprit, c'est-à-dire les écrits des Romains, mais encore leur allure, leur passion pour la retraite champêtre. Virgile et Horace sont plus que des livres: ils sont des hommes et des amis que nous suivons où que nous allions.

Pour Montaigne aussi le livre sera le lieu d'une rencontre conviviale: «Et tous les jours m'amuse à lire en des auteurs, sans soin de leur science, y cherchant leur façon, non leur subject. Tout ainsi que je poursuy la communication de quelque esprit fameux, non pour qu'il m'enseigne, mais pour que je le cognoisse.» (III, 8, p. 906). Montaigne dit ailleurs qu'il cherche à connaître «l'âme» de ses auteurs (II, 10, p. 394). Par ailleurs, il se dit friand de «vies», de biographies («c'est mon homme que Plutarque» - p. 396) et de livres d'histoire aptes à révéler la personnalité et les actions privées des grands personnages. De passage à Rome, il s'adonne à une rêverie en se promenant dans les ruines de l'époque républicaine. Il songe aux Anciens et surtout à leur vie quotidienne: «Il me plaist de considérer leur visage, leur port et leurs vestements [...]. Je les visse volontiers diviser, promener et soupper!» (III, 11, p. 976). Ainsi, personne ne

¹ *Fam.* XXIV, 10 - lettre citée et traduite par Alain Michel dans *Pétrarque et la pensée latine*, pp. 83-85.

² *Fam.* XXIV, 11 - lettre citée et traduite par Alain Michel, p. 85.

s'étonnera de ce que Montaigne critique sévèrement les faiblesses de Cicéron, exactement comme Pétrarque l'avait fait plus de deux siècles avant lui, à cette différence près qu'à la fin du XVI^e siècle, le jugement qu'il porte est presque de l'ordre des idées reçues, ou du moins des idées acceptées qu'on peut lancer sans provoquer trop de remous. «Quant à Cicero, écrit Montaigne, je suis du jugement commun que, hors la science, il n'y avoit pas beaucoup d'excellence en son ame: il estoit bon cytoyen, d'une nature debonnaire, comme sont volontiers les hommes gras et gosseurs tels qu'il estoit; mais de mollesse et de vanité ambitieuse, il en avoit, sans mentir, beaucoup.» (II, 10, p. 395)

Donc, entre Pétrarque et Montaigne, le Démocritic de Tahureau traite Homère d'âne. Mais qui est ce Démocritic? D'une manière générale, le personnage n'hésite pas à critiquer le comportement des Anciens, à leur reprocher certains gestes et traits de personnalité. Telle est la nature de l'amitié, attendu qu'on ne critique guère ses professeurs, mais plutôt ses semblables. Homère est d'ailleurs en bonne compagnie. Le nom de Démocritic ressemble fort à celui de Démocrite, mais le personnage de Tahureau se défend de vouloir ressembler en tous points à son prédécesseur, car après avoir ri des maux du monde, ce philosophe «se creva les yeus pour voir plus cler, et à celle fin de mieus et plus profondement contempler de ceus de l'esprit les hauts et merveilleus secrets (ô le grand sot) de nature» (II, p. 195). Diogène? «Je veux vivre plus à mon aise qu'en un tonneau», gronde Démocritic (II, p. 196). Aristippe? «cet ivrogne Aristippe fais[ait] du chien autour de Denis roi de Sicile et soufr[ait] dix mille contumelies et outrages pour avoir une repeue franche» (II, pp. 196-197). Aristote? Démocritic lui réserve ses plus beaux sarcasmes: il fut un «philosophe mignard», dont «la plus grande vertu durant sa vie estoit à se vestir delicatement, avoir des souliers faitis [*sic*] sur le pied, estre sogneus

d'une belle perruque, se charger les doigts d'une infinité d'anneaux fort enrichis et reluisans» (II, p. 206).

Démocritic jette sa bile sur les Anciens; c'est sa prérogative puisqu'il est mélancolique. En fait, il est d'un tempérament mélancolique et sanguin, ressemblant en ceci à l'autoportrait de Montaigne. Ce personnage aime à se promener solitairement, certes, mais ne perd jamais de vue la société humaine. Au début du *Premier Dialogue*, Cosmophile aperçoit Démocritic qui «se pourmene tenant je ne sçay quel livre en sa main» (I, p. 16). Démocritic accuse d'emblée l'humanité de tous les torts et son interlocuteur le soupçonne d'être misanthrope. Comme plusieurs promeneurs humanistes, il marche pourtant avec un livre à la main, tout comme le faisait par exemple le Spudée d'Érasme et comme le fera le Tubertus Ocella de La Mothe Le Vayer¹. Celui qui marche en lisant, ou avec un livre sous le bras, est en contact avec un auteur, un autre individu. Le livre, comme la promenade à laquelle l'associe ce *topos* humaniste, est un prétexte à la méditation, le théâtre d'une conversation intime qui, parfois, traverse les âges.

Par ce lieu commun du promeneur muni d'un livre, le texte humaniste devient en quelque sorte un lieu de rencontre. Si les humanistes insistent sur cette idée du promeneur solitaire qui déambule dans la nature en tenant un livre, n'est-ce pas pour nous rappeler qu'il est possible de marcher aux côtés des Anciens, et parfois même de les rencontrer sur son chemin? On se rappelle que c'est bel et bien dans une «sombre forêt» que Dante rencontre Virgile. Dans *Le Fôlatrissime voyage d'Arcueil*, Ronsard écrit qu'à l'écoute de la voix de Dorat, lors des parties de campagne du collège de Coqueret, il lui semblait «errer sous la terre avec l'âme d'Horace»². Montaigne explique que s'essayer à l'écriture, c'est

¹ Érasme, *L'Épicurien*, dans *Colloques*, trad. de J. Chomarat et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1992, p. 372 («HÉDON - Quel peut bien être le gibier que chasse mon ami Spudée plongé ainsi dans son livre et se parlant à lui-même?»); La Mothe Le Vayer, *La Promenade*, III, éd. de Dresde, p. 80 - dans *Oeuvres*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 710 («MARCUS BIBULUS - S'il n'y avoit point de surprise qui ne fût importune, j'avoué que je serois en faute de vous aborder comme je fais, après m'être aperçû de fort loin, que vous étiez sur la lecture d'un livre»).

² Cf. Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, p. 35.

«marcher de front» avec les grands auteurs; mais attention: pour pouvoir les suivre, il faut «avoir les reins bien fermes» (I, 26, p. 145). Ces exemples confirment que le livre est le forum d'une convivialité intemporelle qui s'exprime plus souvent qu'autrement dans l'admiration et le respect, mais aussi et surtout avec toute la désinvolture de la familiarité. Démocritic lance des injures satiriques aux Anciens, ce qui ne l'empêche nullement de se promener avec leurs écrits sous le bras, et ce qui n'empêche pas Tahureau de redonner vie à la forme antique du dialogue. Alors que Pétrarque accusait Cicéron de flagornerie, Tahureau traite Homère d'âne, mais allègue son autorité quelques pages plus loin (II, p. 141). Si les grands auteurs perdent leur autorité immuable, ils deviennent en revanche des égaux et le livre s'affirme véritablement comme un terrain de rencontre entre écrivain et lecteur.

La promenade littéraire ne fait pas uniquement le lien entre les humanistes et les Anciens: elle peut aussi rapprocher les contemporains dans un moment de détente érudit. La solitude que recherche Démocritic lorsqu'il se promène solitairement, le nez plongé dans son livre, n'est au fond qu'une forme de l'intimité qu'offre l'amitié. Tant et si bien qu'en se promenant loin de la cité, il rencontre d'abord un «philosophe parisien» (cf. II, pp. 142 et sq.), puis Cosmophile, avec lequel il partagera les deux longues discussions qui couvriront l'ensemble des *Dialogues*: Malgré son extérieur bourru, Démocritic est ouvert à l'autre et recherche une forme d'échange idéale, refusant une sociabilité de cour guidée par l'intérêt, la convention et la banalité. S'il vit seul sur ses terres, sa retraite n'en demeure pas moins conviviale, puisque ceux de ses amis qui ont «pareillement la cognoissance de telles resveries mondaines» ne dédaignent pas venir lui rendre visite pour discuter librement (II, p. 142). Retraite d'autant plus conviviale qu'à la fin de leur première promenade, Démocritic indique à Cosmophile le chemin qui mène à sa demeure pour que son compagnon puisse venir lui tenir compagnie quand bon lui semble. Le promeneur mélancolique prend

bien soin de ne pas sombrer dans une misanthropie digne de Timon d'Athènes et préserve ses instincts grégaires.

À l'instar de Jacques Tahureau, nombre d'humanistes font appel à l'emblème de la promenade pour évoquer les liens de l'amitié. Après avoir lu une lettre envoyée par son ami de Marillac, Étienne Pasquier lui écrit: «[M]e promenant seul et pensif dans mon estude, il me sembloit, comme si nous eussions esté ensemble, que je vous voyois fort ententif à faire la ronde en vostre parc de Ferrieres, maintenant esmondant un arbre, maintenant alligant une allee, et ores dressant avec vostre jardinier un parterre.»¹ En marchant seul dans son cabinet de travail, Pasquier rencontre son ami qui, lui, se promène dans les champs. Le lieu de rencontre, le terrain commun, c'est la lettre, le texte qui unit les amis que la distance sépare. La première oeuvre publiée par Marie de Gournay relate, d'après Plutarque, l'histoire tragique de deux amants malheureux, Alinda et Léontin. Quel est le titre de cette oeuvre? *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* (1594). Pourquoi? Elle s'explique dans l'épître dédicatoire adressée à son père d'adoption: «Vous entendez bien, mon pere, que je nomme cecy votre Proumenoir, parce qu'en nous promenant ensemble, il n'y a que trois jours, je vous contay l'histoire qui suit, comme la lecture que nous venons de faire d'un subject de mesme air [...] m'en mit à propos.»²

Le tout n'est pas de lire et d'écrire: il faut aussi communiquer son plaisir, en discuter en se promenant, en discuter *comme* on se promène, avec la même liberté, porté par l'inspiration du moment. Promenade et amitié sont inextricablement liées au coeur d'une tendance littéraire qui s'inspire de la convivialité et cherche à la représenter. Tout comme les dialogues de Platon, le *De Oratore* de Cicéron, déjà, «repose sur une humanité libre et généreuse, qui

¹ Étienne Pasquier, *Lettres familières*, éd. de D. Thickett, Genève, Droz, 1974, II, 4, p. 33

² Marie de Gournay, *Proumenoir de Monsieur de Montaigne*, éd. de Constant Venesoen, Genève, Droz, 1993, p. 83. Par ce titre et cette dédicace, «[...] la "fille d'alliance" ricrea, per sé, l'illusione d'un dialogo, d'una rinnovata passaggio col grande maestro e amico» (Anna Lia Franchetti, «Preistoria del "Proumenoir de Monsieur de Montaigne"», *Paragone-Letteratura*, XXX (1979), p. 70).

trouve à s'exprimer dans l'amitié»¹. Cette amitié ne peut à son tour s'exprimer qu'avec une liberté ressemblant à celle de la promenade: les idées qui affluent trouvent leur place dans le texte, même si elles semblent hors propos, de telle sorte que l'interlocuteur, ou le lecteur, soit en mesure de dévier ou de réintégrer un chemin abandonné. Surtout, l'amitié qui unit les interlocuteurs d'un dialogue, comme celle qui unit l'écrivain et le lecteur, doit être à l'épreuve du désaccord: nous avons suivi un chemin qui nous a mené à tel endroit; il est maintenant libre à nous d'aller dans une autre direction et de découvrir un lieu qui nous plaise à tous les deux. Notons par ailleurs que les mauvais compagnons sont de mauvais promeneurs, comme nous le fait comprendre Henri Estienne dans ses *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé*. Son Celtophile s'attaque à Philausone, un courtisan efféminé qui refuse plusieurs itinéraires de promenade et plusieurs sujets de conversation, en lui demandant s'il a de mauvaises jambes. On l'aura compris, il s'agit d'une insulte suprême pour un humaniste².

Je ne crois pas que l'image de la promenade pénètre si profondément le texte humaniste par pur hasard. Pour comprendre sa grande fortune littéraire, sans doute y aurait-il lieu de s'interroger sur la nature même de ce mode de déplacement. Les promenades ouvrent l'esprit et le mettent dans une disposition favorable à la pensée, à la réflexion philosophique. Lorsque le corps se promène, l'esprit devient vif sans que le mouvement n'occupe la meilleure partie de l'attention. La marche est somme toute l'exercice de l'équilibre absolu: le corps s'active et l'esprit se met en branle,

¹ Alain Michel, «L'Influence du dialogue cicéronien sur la tradition philosophique et littéraire», dans *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1984, p. 11.

² Cf. Henri Estienne, *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, éd. de P.-M. Smith, Genève, Slatkine, 1980, pp. 72 et sq.

disponible aux idées qui l'assaillent. La promenade, plus que tout autre exercice, favorise donc la pensée.

Or, la littérature antique nous apprend que la pensée est une conversation, un entretien entre deux ou plusieurs personnes ou encore celui de l'âme avec elle-même. Pour décrire la littérature morale, Cicéron utilisait le terme *sermo intimus*, soit «conversation intime», expression qui prenait sans doute son origine chez Platon, qui écrivait dans le *Théétète* que la pensée est «une conversation que l'âme poursuit avec elle-même»¹. Cette définition de la pensée a profondément pénétré la littérature antique; Sénèque, par exemple, jugeait que celui qui se heurtait de temps à autre à la chose publique était d'autant plus apte à s'entretenir avec lui-même dans les moments de solitude; Pline le Jeune, pour sa part, disait profiter de ses moments de loisir en sa villa des Laurentes pour «converser avec lui-même et ses écrits»². Les humanistes suivent les Anciens et assimilent le mouvement de la pensée à celui de la conversation: «Celui qui fait cet art de rentrer en soi-même, écrira La Mothe Le Vayer, de s'entretenir dans la conversation intérieure, & de discourir mentalement [...] n'est jamais en peine de chercher compagnie ailleurs, il la trouve chez lui autant de fois qu'il se considère composé de corps & d'ame»³. Revenons aux *Dialogues* de Tahureau. Démocritic cherche l'isolement nécessaire pour converser avec lui-même et ses pensées; si un interlocuteur valable se présente, qu'il s'agisse de Cosmophile ou du livre qu'il tient entre les mains, l'entretien s'élargit et fait place à l'autre; la transition est aisée vu que le mécanisme de l'échange demeure essentiellement dialogique.

Le *topos* du promeneur méditant à voix haute suggère par ailleurs que la pensée ne s'entretient jamais mieux avec elle-même qu'à la promenade. Pourquoi? Il faut encore s'interroger sur la nature de celle-ci. Pour les Grecs de l'Antiquité, un seul et même mot, *péripatos*, signifiait à la fois «promenade» et «conversation

¹ *Théétète* 189e; voir aussi *Le Sophiste* 263e. Au sujet de la pensée comme «conversation de l'âme avec elle-même», cf. Hugo Friedrich, *Montaigne*, pp. 344 et 415 (n. 277).

² Sénèque, *La Tranquillité de l'âme*, I, 10-13; Pline, *Lettre* I, 9, 5.

³ La Mothe Le Vayer, *Opuscules*, V («De la conversation et de la solitude»), éd. de Dresde, p. 236 (*Oeuvres*, tome I, p. 375).

philosophique». Au premier coup d'oeil, le rapprochement peut surprendre, mais en y regardant de plus près, force est de constater que la marche et la pensée sont indissociablement liées. Que l'on considère l'omniprésence de la promenade dans les dialogues de l'Antiquité. On sait que de nombreux dialogues de Platon, notamment *Phèdre*, *Les Lois* et *Protagoras*, se déroulent dans le cadre d'une marche ou sont précédés par une promenade. De plus, la métaphore de la promenade et de la marche en général est celle qui se rencontre le plus souvent chez cet auteur, à l'exception près de la métaphore du voyage¹. Platon affectionne particulièrement la métaphore de la marche commune, côte-à-côte sur une route, car par elle «se trouve illustré parfaitement le caractère essentiel de la dialectique socratique qui n'oppose par les interlocuteurs mais les unit dans l'examen du problème»². Les Livres I et III du *De Oratore* de Cicéron s'ouvrent sur une promenade³. Lucien explique qu'il a marié le Dialogue à la Comédie; si cette dernière avait jusqu'alors été plutôt frivole, fille de joie, actrice de théâtre, son époux était pour sa part «relégué au logis ou borné à des promenades avec quelques intimes»⁴; pour le satiriste de Samosate, la promenade conviviale est ontologiquement liée au dialogue; l'allégorie de cette forme se promène avec des amis, c'est dans sa nature. Prenant le relais de Platon, Cicéron et Lucien se servent en fait de l'image de la promenade pour évoquer la sociabilité cordiale qui devrait idéalement présider aux échanges philosophiques; à leur tour, les humanistes sentent l'importance de ce lieu commun antique et lui redonnent une place de choix dans les oeuvres de forme ouverte. Il faut garder en vue que la renaissance du dialogue s'inscrit dans un contexte intellectuel où s'affirme la diversité; «Le geste du scripteur choisissant un genre dans lequel [...] différents points de vue sont

¹ Cf. Pierre Louis, «Le Dialogue promenade», dans *Les Métaphores de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1945, pp. 45-52. Voir aussi en appendice la liste exhaustive des métaphores platoniciennes liées à la marche.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Cf. Cicéron, *De Oratore* I, VII, 28 et III, V, 17-18.

⁴ À un homme qui lui avait dit: Tu es un Prométhée dans tes discours, VI, dans *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, tome I, éd. et trad. d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866, pp. 9-10.

représentés paraît en soi significatif car il implante la possibilité d'une présence de l'Autre dans le discours.»¹ La promenade sert tout naturellement d'emblème à cette ouverture à l'autre parce que dès ses origines elle fut intimement liée à l'idée de partage philosophique. «Le dialogue a survécu à la promenade comme la fleur artificielle à la fleur naturelle», écrit Jean Grenier²; les humanistes en eurent l'intuition et visèrent à remettre la promenade en honneur. Sans aucun doute, on atteindra un point culminant lorsque La Mothe Le Vayer écartera les termes *dialogue*, *entretien* et *colloque* pour leur substituer celui de *promenade*, renouant ainsi avec le *péripatos* antique.

L'oeuvre ouverte résout un grand paradoxe de la sensibilité humaniste: l'auteur transforme l'écriture, un acte solitaire par définition, en mouvement social et convivial. Tahureau se retire sur ses terres du Maine en un très jeune âge et écrit un péan satirique à la conversation civile. Cet auteur s'isole pour écrire des dialogues. Comme son jeune prédécesseur, Montaigne se retire en son domaine de Bordeaux et, isolé dans la tour de sa librairie, écrit une ode à l'amitié et à la sociabilité intemporelle; à son banquet spectral, il convie les Anciens, son père décédé, La Boétie et le lecteur. Car Montaigne écrit seul, mais dans le but de rencontrer d'autres âmes. Le mouvement est celui-ci: je n'arrive pas à trouver d'interlocuteur dont la conversation me stimule comme je le souhaiterais, donc je m'isole et écris solitairement pour qu'un esprit d'élection me lise, me prenne en amitié et converse avec moi. Montaigne en appelle d'ailleurs directement à son lectorat: si mes humeurs s'«accordent à quelque honneste homme avant que je meure», j'espère bien qu'il «recruchera de nous joindre» (III, 9, p. 959). Non sans ajouter au même essai:

¹ Eva Kushner, «Le Dialogue en France au XVI^e siècle: quelques critères génologiques», *Canadian Review of Comparative Literature*, V (1978), p. 141.

² Jean Grenier, «La Promenade (étude phénoménologique)», *Nouvelle Revue française*, 1964, 4, p. 821.

Il ne me vient pas seulement une gaillarde pensée en l'ame qu'il ne me fache de l'avoir produite seul, et n'ayant à qui l'offrir [...]. L'opinion d'Architas m'agréee, qu'il feroit desplaisant au ciel mesme et à se promener dans ces grands et divins corps celestes sans l'assistance d'un compaignon. (p. 965)¹

Un écrivain est généralement un être solitaire qui fait acte de communication. Cette dialectique entre l'appel de la solitude et celui de la société est au coeur de Pétrarque, Tahureau, Montaigne, La Mothe Le Vayer: ces auteurs tiennent à leur indépendance d'esprit tout en sachant qu'une intelligence doit se frotter à d'autres pour se développer pleinement, car comme l'écrit Montaigne: «Un parler ouvert en ouvre un autre et le tire hors, comme le faict le vin et l'amour.» (III, 1, p. 771).

Le Démocritic de Tahureau se promène solitairement pour que ses voix intérieures se fassent entendre plus clairement, mais son entreprise ne renie en rien la sociabilité, voire l'affirme. Ce promeneur s'entretient non seulement avec lui-même, mais aussi et surtout avec Homère, Horace et les saintes écritures. En marchant aux côtés de Cosmophile, il ne fait que rendre audible les mots qui résonnent dans son esprit quand il est seul, ou lorsqu'il discute avec un auteur du passé en parcourant les pages de son livre.

Si Pétrarque et Tahureau se promenaient dans les vastes étendues de contrées sauvages, les interlocuteurs de la plupart des entretiens du XVII^e siècle converseront - signe des temps - dans les galeries de Versailles ou de Saint-Cloud, donnant leur assentiment à la splendeur royale, à l'architecture politique. Pensons à *La Promenade de Saint-Cloud* de Gabriel Guéret (1669), à *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry (1671)². Même la

¹ Cet Architas est un personnage allégué au passage dans le dialogue de Cicéron *De l'amitié*, XXIII.

² Cf. Bernard Bray, «Le Dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 24 (1972), pp. 9-29.

société des quatre amis de la *Psyché* de Lafontaine part des jardins de Versailles pour mieux fuir dans l'Antiquité d'Apulée. Simultanément, l'art du dialogue se fige et devient aussi codé et prévisible que l'architecture du promenoir. Le lien entre la promenade et la retraite qu'on retrouvait notamment chez Tahureau perdure, mais désormais sans la même promesse de convivialité, attendu qu'il s'agit ici, du moins dans certains cas, d'une retraite involontaire, car le verbe *promener*, et plus précisément l'expression *envoyer promener*, revêt une nouvelle signification: celle de la défaveur royale; «on a envoyé *promener* quelqu'un, lors qu'on l'a exilé de la Cour, qu'il a été relegué en quelque lieu», lit-on dans le *Furetière*.

Ce déclin de la promenade humaniste est reflété dans un dialogue lucianesque signé Boileau: *Les Héros de roman*. Ce dialogue ridiculise les romans de mademoiselle de Scudéry dont les personnages, héros immortalisés par Hérodote et Tite-Live pour leurs faits d'arme, ne sont plus que des amants aussi mous que galants. Tous les héros déchus passent en revue devant Pluton qui, exaspéré, les envoie promener dans la galerie de son palais, pour finalement les éconduire aux bords du fleuve de Léthé, le fleuve de l'oubli («Marchés donc faquins autrefois si grands Héros»¹). L'action de se promener en une galerie devient ainsi symbole de mollesse; les entretiens de ces pâles promeneurs n'ont plus pour sujet que galanteries, mots d'esprit, énigmes. Le *sermo* porté jusqu'aux nues par Érasme, Tahureau, Montaigne s'est métamorphosé en un fôlatrissime entretien galant.

Aux pages 17 et sq., Bray décrit un dialogue de Sarasin intitulé *S'il faut qu'un jeune homme soit amoureux*, texte qui présente un curieux dénouement: «L'hôte interrompt la conversation des érudits pour leur annoncer la bonne nouvelle de la grâce accordée par le Roi à Sarasin lui-même, contre qui avait été délivrée une lettre de cachet. Puis les cinq personnes montent en carrosse, et vont poursuivre au cours d'une promenade dans le jardin de Renard [...] leur conversation» (p. 18).

¹ Nicolas Boileau, *Les Héros de roman*, dans *Dialogues, Réflexions critiques, Oeuvres diverses*, éd. de Charles-H. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 53.

Après la grande floraison des années 1550 à 1565¹, le dialogue subsiste, certes, mais on y trouve rarement ces promenades conviviales qui en avaient fait une forme de prédilection de l'humanisme renaissant, tant et si bien qu'il perd progressivement sa facture proprement dialogique: il devient le lieu d'un enseignement qui pourrait tout aussi bien adopter la forme d'un traité. L'histoire de ce déclin peut tenir en quelques titres: *Brief sommaire de la doctrine chrestienne faict en forme de dialogue* de Pierre Viret (1561), *Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses* de Thoinot Arbeau, qui est en fait Jean Tabourot (1588 - comme Tahureau eût apprécié ce dialogue!), *Dialogue contre la pluralité des religions et l'athéisme* de Laurent Pollo (1595), *La Rencontre du marquis et de la marquise d'Ancre en l'autre monde* (anonyme, 1617) et encore le *Dialogue de la Digue et de la Rochelle* de Pierre du Ryer (1629)². L'ouverture conviviale du dialogue s'est refermée sur elle-même.

Le grand sauveur du genre sera François La Mothe Le Vayer, un promeneur qui renouera avec les itinéraires humanistes. D'autre part, les dialogues des morts tels qu'en écriront à la fin du siècle Fontenelle et Fénelon seront la consécration de cette amitié que les

¹ Cette période peut effectivement être considérée comme l'âge d'or du dialogue français: mentionnons les *Solitaire premier* et *Solitaire second* de Pontus du Tyard (1551 et 1552); *La Claire, ou de la prudence de droit* de Le Caron (1554); les *Dialogues contre les nouveaux académiciens* de Guy de Bruès (1556); les *Dialogues* de Le Caron (1556); le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé (1556); *La Recepte véritable* de B. Palissy (1563); et finalement, la publication des *Dialogues* de Tahureau (1565). Pour une liste plus complète, voir le tableau chronologique de Mustapha Kemal Bénouis; *Le Dialogue dans la littérature française du seizième siècle*, La Haye/Paris, Mouton, 1976, pp. 217 et sq.

² La plupart de ces titres sont cités dans Eva Kuschner, «Le Dialogue de 1580 à 1630: articulations et fonctions», *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, pp. 149-162. Sur la «monologisation» du dialogue à la fin du XVI^e et à la première moitié du XVII^e siècles, voir aussi Michel Le Guern, «Sur le genre du dialogue», *L'Automne de la Renaissance*, pp. 141-148 («le déclin du genre du dialogue a pour cause essentielle un changement des mentalités; il manifeste le triomphe d'une pensée monologique sur une pensée dialogique» p. 148). Virginia Cox observe les mêmes phénomènes dans la seconde moitié du *seicento* italien (Cf. «From the 'Girevole Strada' to the Straight and Narrow Path», dans *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge University Press, 1992, pp. 84-98 et 186-197).

humanistes vouaient aux Anciens¹. Ces textes constituent un saisissant éloge de la sociabilité à travers les âges. Grâce au dialogue des morts, les livres de la bibliothèque se mettront à converser entre eux, et enfin Montaigne pourra véritablement dialoguer avec Socrate, ou Tahureau expliquer à Homère ce qu'il pense de la danse.

¹ Fontenelle publie ses *Nouveaux Dialogues des morts* entre 1680 et 1685; Fénelon aurait rédigé ses *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince* entre 1692 et 1695.

III. L'OUVERTURE RHÉTORIQUE

Ma conversation, si nous nous trouvions en tête-à-tête paresseusement assis ou à la promenade, serait sans apprêt, d'allure facile. Telles je veux que soient mes lettres: elles n'ont rien de recherché, rien d'artificiel.

- Sénèque, *Lettre* 75, 1

La promenade à laquelle nous conviait Jacques Tahureau s'inscrivait dans les pages d'un dialogue. Nous allons maintenant explorer deux autres formes ouvertes: l'épître, dans sa manifestation la plus impromptue et cordiale, à savoir la lettre familière, et l'essai, cette invention de la Renaissance, une forme devant beaucoup à la fois au dialogue et à l'épître¹. Tout au long de son existence, Étienne Pasquier a écrit et publié un grand nombre de lettres; son activité épistolaire commence vers la mi-siècle et ses dix premiers livres de lettres paraissent en 1585. D'autres éditions suivent en 1590, 1597, 1598 et 1607; une édition posthume paraît enfin en 1619, celle-ci incorporant les lettres écrites entre 1586 et 1615². Les *Essais* de Montaigne se passent aujourd'hui de présentation et l'histoire de leur édition est bien connue; je me contenterai de rappeler les dates des trois différentes strates du texte, soit 1580: première édition comprenant les deux premiers livres; 1588: quatrième édition avec

¹ On se rappelle que Montaigne écrit dans l'Essai I, 40 (Pléiade, p. 246) qu'il eût volontier adopté la lettre familière pour «publier [s]es verbes», mais qu'il se refusait à la fiction du destinataire. On sait aussi que dans l'Essai II, 12, il déclare son admiration pour le dialogue platonicien, qui permet de «[...] loger plus decemment en diverses bouches la diversité et variation de ses propres fantaisies» (pp. 489-490), diversité et variation que l'essayiste prendra le parti d'énoncer avec sa seule voix.

² À propos de l'histoire de l'édition des lettres de Pasquier, cf. D. Thickett, *Estienne Pasquier. The Versatile Barrister of 16th-century France*, Londres/New York, Regency Press, 1979, pp. 204-205.

six cents additions aux deux premiers livres et le troisième livre en édition originale; et enfin 1595: édition posthume comprenant un millier d'additions prévues par l'auteur. Je mentionne ces quelques dates pour souligner l'exacte contemporanéité des oeuvres de Montaigne et de Pasquier.

Par ailleurs, plusieurs affinités littéraires et spirituelles lient ces deux humanistes. La *Lettre XVIII*, 1 d'Étienne Pasquier, écrite vers 1602, soit une dizaine d'années après la mort de Montaigne, est célèbre parce qu'elle représente l'un des seuls jugements littéraires étoffés sur les *Essais* qui fût écrit par un contemporain. Pasquier parle des *Essais* en termes généralement favorables («Rien ne me desplaist en iceux»), mais nuancés («encores que tout ne m'y plaise»¹). Ses commentaires passent du dithyrambe («C'est un autre Seneque en nostre langue»²) à la critique acerbe («je ne leu jamais autheur qui s'estimast tant que luy»³). Puis soudainement, Pasquier cesse de traiter Montaigne comme un auteur et fait le portrait d'un ami: lui et Montaigne se sont autrefois promenés «dedans la cour du Chasteau» de Blois, s'entretenant à bâtons rompus de choses et d'autres, notamment de la composition des *Essais*. Puisque les deux hommes purent se rencontrer et échanger sur l'art de la composition, nous nous permettrons de les suivre pas à pas et de les interroger sur leur rhétorique. Certes, le terme *oeuvre ouverte* n'eût rien dit à ces humanistes, mais sous cette notion gît une conception du texte qu'il est possible d'exprimer en termes proprement rhétoriques, et ce chapitre nous permettra de demander à Pasquier et Montaigne de s'expliquer en leurs propres mots sur leur poétique. Chemin faisant, nous verrons que ce thème de la promenade et les métaphores qui lui sont relatives s'imposent comme l'emblème de l'ouverture rhétorique qui caractérise aussi bien l'épître familière que l'essai.

¹ Étienne Pasquier, *Lettre XVIII*, 1, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, p. 43. Les renvois à ce recueil se feront en bas de page pour éviter la confusion entre sa pagination et celle du recueil des *Lettres familières*, Genève Droz, 1974, dont tous les renvois sont intégrés au corps même de l'étude.

² Étienne Pasquier, *Lettre XVIII*, 1, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 46.

I. *INVENTIO*

I. L'œuvre ouverte relève d'une invention fidèle à la force de la pensée qui surgit de manière indisciplinée et sans sollicitation, de telle sorte que le texte rende hommage à la vigueur de l'imagination et qu'il soit véritablement le réceptacle des fantaisies de l'auteur. Des œuvres de forme ouverte telles les épîtres familières de Pasquier et les essais de Montaigne entendent valoriser l'invention au détriment des règles de disposition que prônent les arts de rhétorique. Montaigne, par exemple, déploie une invention qui déborde largement les cinq sous-parties rigides que prescrit la rhétorique classique (à savoir exorde, narration, argumentation, réfutation et péroraison). Bien sûr, il pourrait organiser ses idées de manière à former un discours obéissant aux exigences classiques, mais sa pensée en serait altérée. Lorsque l'invention est florissante, pourquoi l'élaguer? Supprimer une idée, c'est amoindrir sa pensée, tout comme l'on dénaturerait un arbre en coupant une branche ici ou là. Le dialogue, la lettre familière, l'essai partent de ce constat pour déployer une invention qui, au demeurant, n'entrerait qu'au prix de douloureuses contorsions dans le lit de Procruste des trois genres d'éloquence (*genus judiciale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum*).

Or, la promenade vient tout naturellement symboliser cette vigueur inventive tant recherchée: le promeneur jouit d'un vaste champ de vision; à chaque pas, tout bouge sous ses yeux et ses idées lui viennent des quatre points cardinaux. «De quelque côté qu'on puisse jeter les yeux, dira Tubertus Ocella (le promeneur de La Mothe Le Vayer), l'on y trouvera suffisamment de quoi s'entretenir.»¹ Cette citation annonce la variété des propos qui suivront dans le texte de Le Vayer, car la diversité est l'un des principaux apanages de l'invention fortuite. Montaigne, écrit Pasquier dans son épître sur les *Essais*, s'est donné «pleine liberté de sauter d'un propos à autre, ainsi que le vent de son esprit donnoit le

¹ *La Promenade*, I, éd. de Dresde, p. 27 (dans *Oeuvres*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 696).

vol à sa plume»¹. Et l'épistolier écrit ailleurs que l'esprit est «beaucoup plus retenu en la lecture d'un livre quand on le trouve balancer, tantost en subjects riches, tantost en moindres, que lors que toutes choses vont d'un mesme fil» (X, 12, p. 186).

«Il faut que j'aille de la plume comme des pieds»; cette formule lumineuse de Montaigne (III, 9, p. 969) pose d'emblée la page comme un *espace* à parcourir. Afin d'en embrasser l'horizon, l'invention doit être variée et ouverte à la multitude des détails que cerne le regard, mais aussi fortuite, tout aussi fortuite que tel objet ou telle pensée qui se présente par hasard au promeneur. Il faut insister sur l'aspect proprement visuel du texte écrit; Montaigne nous y invite en rapprochant la vision du lecteur de celle du promeneur. «Mes fantasies se suyvent, écrit-il, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique.» (III, 9, p. 973) Composer ou lire un essai, c'est marcher en regardant autour de soi.

Dans *De la vanité* («l'essai du Voyage et des interminables promenades»²), texte particulièrement riche en digressions sur l'art de l'essai, Montaigne fait appel à deux substantifs pour caractériser son mode de composition: *promenades* (p. 933) et *ravasseries* (p. 939). Ce dernier terme est dépréciatif. Pour Montaigne et ses contemporains, le verbe rêver est encore lourd du sens qu'il portait jusqu'au XVII^e siècle, à savoir «vagabonder», «errer» ainsi que «délirer», de sorte qu'une rêvasserie s'impose comme un délire d'ordre pathologique mais aussi un vagabondage: désordre et dynamisme s'y tendent la main³. Nul doute que le terme *promenade*,

¹ Étienne Pasquier, *Lettre XVIII*, 1, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, p. 43.

² Pierre Moreau, *Montaigne*, Paris, Hatier, «Connaissance des lettres», 1966, p. 131.

³ Cf. Normand Doiron, «Songe et mensonge dans le "Quatrième voyage du Sr de Champlain" (1613). Étude d'un lieu commun baroque», *Studi francesi*, no 104, 1992, p. 236. Voir aussi Robert Morissey, «Vers un topos littéraire: la préhistoire de la rêverie», *Modern Philology*, LXXVII, 3 (février 1980), pp. 270 et sq. Godefroy donne au verbe *resver* la définition «aller ça et là pour son plaisir, rôder, faire la débauche, faire une promenade joyeuse», si bien que le terme en est venu à désigner plus particulièrement l'acte de «se promener déguisé pendant le carnaval» (*Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, Librairie des sciences et des arts, 1938, tome VII, p. 134).

moins péjoratif et plus précisément lié au déplacement, convient mieux aux *Essais*. Montaigne affectionne certes le mouvement et quitte volontiers une idée pour en aborder une autre qu'il abandonnera à son tour dès qu'une troisième apparaîtra dans son champ de vision, ou encore dès que l'envie lui prendra de revisiter un lieu laissé derrière. On sait que Montaigne admire les allures¹ du *Démon de Socrate*, l'une des *Oeuvres morales* de Plutarque: «O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté, et plus lors que plus elle retire au nonchalant et fortuite!» (III, 9, p. 973)². Et Montaigne a tôt fait de rappeler que ses *Essais* constituent eux aussi de gaillardes escapades, attendu que son style et son esprit «vont vagabondant de memes» (*ibid.*) De quoi est-il question dans ce *Démon*? «[D]e toutes les choses possibles», suivant la formule d'Hugo Friedrich³ - d'une conjuration, de rêves, de visions, le sujet indiqué par le titre n'étant traité qu'au passage, comme par hasard. Ce qui compte dans une telle composition, c'est que l'esprit se mette en branle, et lorsque le dialogue prend fin, la poussière n'est pas encore retombée dans la tête du lecteur. De quoi est-il question dans *De la vanité* maintenant? De toutes les choses possibles, véritablement. De la vanité d'écrire, du ménage de Montaigne, des qualités morales de l'essayiste, de la composition des *Essais*, des voyages, de la mort. Une idée à peine effleurée en appelle une autre? Fort bien, passons à l'autre, il sera toujours temps de revenir à la première si le coeur nous en dit. Dans un essai tardif comme *De la vanité*, Montaigne suit résolument le chemin tortueux de son invention. Ce chemin mène l'essayiste à plusieurs endroits insoupçonnés et présente d'innombrables ramifications. Lui préférer l'itinéraire le plus simple,

¹ *Alleur*: «La manière de marcher ou de se transporter d'un lieu à un autre» - Furetière.

² Ce passage est l'un des plus fréquemment cités par la critique montaignienne contemporaine. Pour des analyses détaillées de cette page si réflexive, voir notamment André Tournon, «Montaigne et "l'alleure poétique". Pour une nouvelle lecture d'une page des *Essais*», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXXIII (1971), pp. 155-162 et Mary B. McKinley, «Vanity's Bull: Montaigne's Itineraries in III, ix», dans M. Tetel et G. Mallary Masters, eds., *Le Parcours des Essais*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989, pp. 195-208.

³ Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, VIII, 4, p. 352.

la ligne droite, cela reviendrait à trahir l'imagination, à l'émonder au point de lui faire perdre toute sa sève.

II. Tout bon prosateur doit être envahi, lors de l'écriture, d'un enthousiasme qui s'apparente à la fureur poétique: voilà un fait sur lequel Montaigne insiste en plusieurs occasions. En effet, Montaigne refuse de cloisonner prose et poésie, fidèle en cela à une tradition humaniste qui cherche dans le texte idéal la plénitude et non quelque discours parcellaire, et qui voudrait voir en son auteur un digne représentant du génie humain. La question «Doit-on considérer Virgile comme un orateur ou un poète?» était une topique des *controversiae* classiques et Macrobe, dans le cinquième livre de ses *Saturnales*, cherchait à démontrer que Virgile avait été une lumière sur les deux plans¹. Le Tasse écrivait pour sa part que l'auteur de dialogues (et donc par extension l'auteur de formes ouvertes) se situait «presqu'à mi-chemin entre le poète et le dialecticien»². «Enfin la Poesie & la Prose ont tant de choses communes, lira-t-on dans la *Neuvième Promenade* de La Mothe Le Vayer, qu'on voit des poèmes écrits en Prose, tels qu'ont été les Ouvrages d'Apulée, de Lucien, & d'Esopé.»³ On sait que Montaigne, abandonnant la vie publique, s'était retiré dans le «sein des doctes vierges», dans l'espoir qu'elles lui accordassent des éclairs de fureur poétique⁴. Bien sûr, les muses que courtise Montaigne sont toutes métaphoriques, et la fureur qu'il recherche est une manière d'extase artistique ressemblant à celle que

¹ Cf. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, «Agora/Presses Pocket», 1956, VIII, 2, p. 250 et O. B. Hardison Jr., «The Orator and the Poet: The Dilemma of Humanist Literature», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, I (1971), p. 36.

² «[...] quasi mezzo fra' il poeta e'l dialettico», cf. Hugo Friedrich, *Montaigne*, p. 420, n. 311.

³ *La Promenade*, I, p. 261 (*Oeuvres*, tome I, p. 755).

⁴ Cf. l'inscription latine de la bibliothèque de Montaigne, reproduite à la page XVI de l'édition de la Pléiade («L'an du Christ 1571 [...] Michel de Montaigne, las depuis longtemps déjà de sa servitude du Parlement et des charges publiques, en pleines forces encore, se retira dans le sein des doctes vierges, où, en repos et en sécurité, il passera les jours qui lui restent à vivre. Puisse le destin lui permettre de parfaire cette habitation des douces retraites de ses ancêtres qu'il a consacrées à sa liberté, à sa tranquillité, à ses loisirs!...») Voir aussi Lance K. Donaldson-Evans, «Montaigne and Poetry», *Neophilologus*, LVIII (1974), p. 362.

pourrait connaître un esthète moderne¹. Il n'en demeure pas moins que cette extase, ce fugitif sentiment de plénitude qui naît lorsque les beautés poétiques d'un texte se dévoilent au regard, est selon Montaigne la plus belle récompense offerte au lecteur. C'est dans cette optique qu'il écrira: «Mille poètes trainent et languissent à la prosaïque; mais la meilleure prose ancienne (et je la sème ceans et indifferemment pour vers) reluit par tout de la vigueur et hardiesse poétique, et représente l'air de sa fureur.» (III, 9, p. 973)².

En affirmant la portée de l'inspiration poétique, Montaigne fait appel à une image significative: celle de la fontaine. «Le poète, dict Platon, assis sur le trepied des Muses, verse de furie tout ce qui luy vient en la bouche, comme la gargouille d'une fontaine, sans le ruminer et poiser, et luy eschappe des choses de diverse couleur, de contraire substance et d'un cours rompu.» (II, 9, pp. 973-974). Montaigne fait ici allusion au poète de l'*Ion* (534b) et des *Lois* (719b), prenant soin d'ajouter que Platon lui-même «est tout poétique» (p. 974). Mais si on se rapporte aux *Lois*, on constate que Platon parle en termes péjoratifs du poète brouillon qu'il désire chasser de l'État. Tacitement, Montaigne efface le blâme et le renverse, ébauchant une véritable rhétorique de l'ouverture qui le caractérise lui, Michel de Montaigne, aussi bien que Platon, que Plutarque, que tout auteur qui vise à «retrouver l'originel langage des dieux» (*ibid.*), soit cette parole libre et désinvolte coulant à flot dans la conscience humaine. Il puise chez Platon ce que bon lui semble et infléchit le sens de tel extrait sans pour autant avoir l'impression de le trahir. Souscrire à tel détail chez un auteur donné, aussi anodin que puisse initialement sembler ce détail, cela revient à se fondre en cet auteur, et à pénétrer au cœur de sa pensée, puisque «Qui est ouvert d'un costé, l'est par tout.» (II, 15, p. 600). Ce qui

¹ Cf. M. A. Screech, *Montaigne and Melancholy*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1983, p. 62.

² À propos de la visée poétique des *Essais*, cf. Floyd Gray, *Le Style de Montaigne*, Paris, Nizet, 1958, pp. 99 et sq. («Chez Montaigne, un poète survit.»); Michaël Baraz, *L'Être et la connaissance selon Montaigne*, Paris, José Corti, 1968, pp. 178 et sq. («L'"alleure" qu'il aime et qu'il veut, très consciemment, donner à son oeuvre est celle de la poésie.» Baraz ajoute que le caractère essentiel de cette allure poétique est sa suprême spontanéité - «la mobilité [...], l'agilité [...], le libre jaillissement de la pensée qui se crée.»)

compte est moins ce qui appartient en propre à Platon ou à Montaigne que la fusion de deux esprits qui s'opère en un moment de fugace plénitude.

L'image de la fontaine symbolise avec puissance la visée proprement poétique de l'oeuvre ouverte, c'est-à-dire sa volonté de s'ouvrir à l'instant, à l'inspiration du moment et d'exprimer toutes les conceptions qui coulent, ininterrompues, dans les flots de l'invention. L'image de la fontaine et son double - celle de la source, sont généralement jumelées à celle de la promenade¹. En effet, le promeneur rencontre la source ou la fontaine lors d'une halte, lorsque son corps et son esprit s'immobilisent en un lieu, après que ses facultés mentales ont été mises en branle par la marche.

Le lien entre cette fontaine et l'inspiration poétique était évoqué dans *Le Dialogue des orateurs*, où Maternus affirmait le primat de la poésie et de l'intériorité sur l'éloquence publique et l'ambition politique dans une cité où les idéaux sont corrompus²; l'auteur phare n'est plus Cicéron, mais bien Virgile, le Virgile de la retraite, le Virgile champêtre³. À un tel point que Maternus déclare:

Pour moi, que les "douces Muses", selon l'expression de Virgile, m'éloignant des inquiétudes, des soucis, de la nécessité d'agir chaque jour contre ma volonté, me portent vers leurs retraites sacrées, vers leurs fontaines, et je n'affronterai pas plus longtemps les dangers fous du forum ni les émotions de la popularité.⁴

¹ Dans un autre ordre d'idées, Michel Charles voit lui aussi en la source un emblème rhétorique: celui du commentaire, «qui se laisse porter par l'eau vive ou remonte le flot en quête d'une origine, mais toujours s'aventure dans les emportements et les tourbillons du texte» (cf. *L'Arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 13).

² Cf. Marc Fumaroli, «Michel de Montaigne ou l'éloquence du for intérieur», dans *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, pp. 30 et sq.

³ Cf. *Dialogue des orateurs*, XII: «Tu trouveras plus de nos contemporains pour rabaisser la gloire de Cicéron que celle de Virgile»; XIII: «Le sort même des poètes et leur bienheureuse fréquentation des Muses, je ne craindrai pas de les mettre en parallèle avec la vie d'agitation et d'angoisse que mènent les orateurs [...] j'aime mieux [...] la retraite de Virgile, exempte d'inquiétude et d'agitation» (trad. d'Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 37).

⁴ *Dialogue des Orateurs*, XIII, p. 38. Voir aussi Quintilien, qui considère qu'il faille dans la péroraison laisser libre cours aux «flots de l'éloquence» (*totos eloquentiae aperire fontes licet*) - *Institution oratoire*, VI, I, 51.

Ces fontaines, sources et rivières coulent à flot dans une multitude d'oeuvres ouvertes. D'abord dans le dialogue platonicien, notamment dans *Phèdre* (229a), où les interlocuteurs marchent le long de l'Ilissos et s'arrêtent au pied d'un platane pour discuter tandis que l'eau suit ses méandres naturels. Ensuite, dans le dialogue cicéronien, comme en atteste le *Traité des lois*, où Marcus, Atticus et Quintus discutent après s'être promenés sur les rives du Liris¹. Et encore dans les épîtres familières de Cicéron et de Pline le Jeune, ces deux auteurs qui, en décrivant l'aménagement de leurs propriétés de campagne, mentionnent toujours les fontaines, artificielles celles-ci, qu'ils font installer pour favoriser le recueillement et la méditation². Naturellement, les épistoliers et les auteurs de dialogues humanistes reprendront l'image de la fontaine et de la source qui irriguent l'invention. Dans sa lettre familière à Virgile, Pétrarque évoque «le fleuve avec sa rive, le lac avec le secret de ses anses» près desquels aimait se promener le poète romain ainsi que la «source charmante» au bord de laquelle il s'allongeait finalement³. Dans une lettre traitant des plaisirs qu'offre sa propriété de Cognac, Étienne Pasquier tiendra pour sa part à chanter les louanges de la Charente (XIV, 7, p. 218). Quant au dialogue humaniste, on se doute bien qu'il préserve cette tradition provenant du double héritage de Platon et de Cicéron. La prairie où se promènent Démocritic et Cosmophile dans les *Dialogues* de Jacques Tahureau est «couppee et entrelassee de [...] petis

¹ Cicéron, *Traité des lois*, I, IV, 14: «Marcus - Pourquoi ne pas nous rendre là-bas vers nos allées et nos sièges? Lorsque nous en aurons assez de nous promener, nous nous y reposerons [...] / Atticus - Oui, allons-y et, de ce côté, en direction du Liris, si vous voulez, le long de la rive et à l'ombre.» (Trad. de Georges de Plinval, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 8.)

² *Cicéron*: je songe notamment aux lettres à Atticus dans lesquelles Cicéron traite de l'amaltheum (un jardin consacré à la nymphe Amalthée, nourrice de Jupiter) qu'il souhaite aménager près de sa villa d'Arpinum, à l'imitation de l'Amaltheum qu'Atticus avait aménagé dans sa propriété de Buthrote: un jardin aux eaux abondantes et orné de platanes - cf. *Att.* I, 16; II, 11. *Pline le Jeune*: Cf. *Lettre V*, 6, 20, où Pline explique que sa villa de Toscane comporte une petite cour qu'ombragent quatre platanes et où «un bassin de marbre déverse de l'eau et rafraîchit d'une rosée légère les platanes placés alentour et tout ce qui se trouve sous leur feuillage». Plus loin dans la même lettre (V, 6, 40), il décrit plusieurs autres fontaines, notamment une autour de laquelle «sont disposés des sièges de marbre aussi agréables après la fatigue de la promenade».

³ *Fam.* XXIV, 11; lettre citée et traduite par Alain Michel dans *Pétrarque et la pensée latine. Tradition et novation en littérature*, Avignon, Aubanel, 1974, p. 85.

ruisseaus» (I, p. 135). Au début des *Dialogues contre les nouveaux académiciens* de Guy de Bruès, un des interlocuteurs repère le lieu idéal pour servir de cadre à l'échange philosophique: «Il y a tout auprès de ces saules que tu vois là-bas en grand nombre, un petit ruisseau, à la rive duquel nous nous assoirons [...] là couchez sur l'herbe, nous pourrons deviser tout à nostre aise.»¹

Cette eau qui coule librement dans les pages du texte humaniste symbolise bien sûr le flot de la parole, l'éloquence sans entrave d'un orateur ouvert au moment et sachant exprimer les conceptions qui l'assaillent avec force et vivacité. La fontaine, c'est la parole du *sermo*, qui se déverse au rythme de la pensée et de la conscience, et de laquelle résulte une profonde impression de plénitude toute poétique. Son eau est celle de *l'esprit*, pour utiliser le vocabulaire montanien, qu'il ne faut pas endiguer par le *jugement* (I, 10, p. 41).

La promenade s'impose une fois de plus comme l'emblème naturel de cette éloquence qui s'inspire de la fureur poétique. Nous avons vu que le promeneur, ouvert au vaste monde, aux grands espaces extérieurs, à la campagne si éloignée du forum et des charges publiques, rencontre sur son itinéraire la fontaine du *sermo*. Il faut ajouter que la verve poétique est provoquée par la promenade même. Citons l'exemple antique de Pline le Jeune qui, dans une de ses épîtres familières, raconte que Spurinna avait l'habitude de se promener avant d'écrire de la poésie². Les humanistes récupéreront ce *topos* de la marche, catalyseur d'écriture. Ronsard, par exemple, s'est exprimé sur la liberté dont jouit le poète véritable qui, contrairement au simple rimeur, se promène librement là où l'appelle l'inspiration:

*En l'art de Poësie, un art il ne faut pas
Tel qu'ont les Prédicans, qui suivent pas à pas*

¹ Cité dans Mustapha Kemal Bénouis dans *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, La Haye/Paris, Mouton, 1976, p. 175. Louis Le Caron situe pour sa part son *Claire, ou de la beauté* sur les rives de la «Marne rivière», où, dès les premières pages, il se promène en jouissant de la beauté d'un *locus amoenus*. Il y rencontre la «troupe de gentil-hommes et damoiselles» avec lesquels il s'entretiendra à l'ombre d'un buisson, non loin de l'eau (cf. *Dialogues*, éd. de Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, Genève, Droz, 1986, V, p. 304).

² *Lettre* III, 1, 7-8.

*Leur sermon sceu par cueur, ou tel qu'il faut en prose,
Où toujours l'orateur suit le fil d'une chose.
Les Poètes gaillards ont artifice à part,
Ils ont un art caché qui ne semble pas art
Aux versificateurs, d'autant qu'il se promeîne
D'une libre contrainte, où la Muse le meîne.¹*

Montaigne accorde pour sa part au prosateur le droit et même le devoir de s'inspirer de la liberté du poète et de suivre un parcours capricieux s'il en ressent le besoin. Une multitude d'exemples supplémentaires pourraient être allégués pour démontrer que les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles rapprochaient spontanément la promenade de la faculté poétique². Mais il importe ici de préciser que la liberté poétique étroitement liée à la promenade se rapporte tout aussi bien au prosateur qu'au versificateur. Témoin cette page en prose de Théophile Viau, tirée de la *Seconde Partie des oeuvres du Sieur Théophile* (1623): «je me laisse aller à ma fantaisie, et, quelque pensée qui se présente, je n'en destourne point la plume; je fais icy une conversation diverse et interrompue, et non pas des leçons exactes, ny des oraisons avec ordre»³. Ce même auteur exprime ailleurs une idée semblable, en la versifiant cette fois:

*Je veux faire des vers qui ne soient pas contraincts,
Promener mon esprit par de petits desseins,
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie
Méditer à loisir, resver tout à mon aise,
Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,
Ouyr comme en songeant la course d'un ruisseau,*

¹ Ronsard, «Responce aux injures», v. 869 et sq. Dans *Oeuvres*, tome XI, éd. de Paul Laumonier, Paris, Didier, 1973, p. 160.

² Cf. par exemple Clément Marot, *Épître LXVIII*, vers 1: «Me pourmenant dedans le parc des Muses [...]» (*Oeuvres*, III, éd. de Georges Guiffrey, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 615). Milton, *Paradise Lost*, III, vers 26-29: «Yet not the more/Cease I to wander where the Muses haunt/Clear Spring, or shady Grove, or sunny Hill,/Smit with the love of sacred Song [...]». Voici l'un des exemples figurant sous la rubrique *se promener* dans le Furetière: «Il se promenoit à grand pas en resvant, en faisant des vers.»

³ «Première Journée», dans *Oeuvres complètes*, tome II, éd. de Guido Saba, Rome/Paris, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri/Nizet, 1978, p. 17. Voir aussi Anna Lia Franchetti, «Preistoria del Proumenoir de Monsieur de Montaigne», *Paragone-Letteratura*, XXX (1979), no 356, p. 95.

*Ecrire dans les bois, m'interrompre, me taire,
Composer un quatrain sans songer à le faire.¹*

Un Viau partagera les conceptions de Marot, Ronsard et Montaigne sur la liberté d'inspiration de l'écrivain; qui plus est, il les posera dans les mêmes termes, évoquant toujours cette promenade si propre à légitimer l'aspect poétique de la prose.

III. La gratuité de l'invention est d'autre part l'une des principales caractéristiques de l'oeuvre de forme ouverte, qui relève du gai savoir et de l'érudition souriante. «Mon estude ne m'est qu'un jeu», écrit Étienne Pasquier au lieutenant criminel Aireault (p. 221), et l'humaniste précisera cette pensée dans une lettre ultérieure:

Au demeurant, estude de telle façon composee que je [...] lise de propos delibéré pour [...] contredire; mais tout ainsi que l'abeille sautelle d'une fleur à l'autre pour prendre sa petite pasture, aussi ly-je ores l'un, ores un autre autheur, comme l'envie m'en prend, sans me lasser, ou opiniastrement harasser en lecture d'un seul. (XIX, 9, p. 284)

À plus forte raison, le primat du ludique sur le sérieux s'applique à l'écriture, à un tel point que certaines de ses lettres sont «sans sujet, et comme fleches descochees à coup perdu» (I, 1, p. 4). Il faut comprendre que cette flèche tirée à coup perdu s'oppose au topos néo-stoïcien de l'archer visant, avec application, le centre d'une cible. Juste Lipse, par exemple, reprit cette image sénèqueienne et s'en servit pour symboliser l'utilité: les lettres de Lipse sur l'art de voyager, comme le voyage même, visent un objectif et il s'agit d'y accéder par la voie la plus directe². Les lettres de Pasquier, en revanche, ne sont en rien utilitaires. Nous touchons à l'essentiel de l'oeuvre ouverte, qui est un texte sans autre fin que celle d'exister, de se faire lire, de

¹ «Élégie à une dame», v. 139 et sq. Dans *Oeuvres complètes*, tome I, p. 354.

² Juste Lipse a écrit trois épîtres latines sur l'art de voyager et ce que j'écris dans les lignes suivantes s'inspire de l'analyse faite par Normand Doiron de la «Lettre sur le voyage en Italie» datée du 3 avril 1578 (cf. «L'Art de voyager avec fruit de Juste Lipse», dans *L'Art de voyager*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995, pp. 17-32. Voir aussi pp. 205-217 pour les reproductions de l'épître latine de Lipse et de la traduction française d'Antoine Brun.)

permettre à l'auteur d'exprimer ses conceptions fugaces et au lecteur de les saisir au vol, et de s'en servir pour stimuler sa propre pensée. La lettre que Lipse adresse à un jeune homme préparant un voyage en Italie, en ce qu'elle l'exhorte à ne pas sacrifier l'utilité à la volupté, rappelle une certaine conception du voyage parce qu'elle existe d'abord et avant tout pour servir une fin: elle prétend fournir une méthode au jeune voyageur qui, mal informé, risquerait fort de se perdre en pure errance. Les lettres de Pasquier s'apparentent plutôt à la promenade puisqu'elles constituent moins un moyen de passer d'un point à un autre qu'une fin en soi, à la manière de la promenade, fille de l'*otium*, qui n'est finalement qu'un moyen de détente. En annonçant d'emblée que certaines de ses lettres seront des flèches décochées sans viser une cible, Pasquier s'inscrit contre une conception de l'utilité qui ne saurait trouver place dans sa correspondance familière. On ne s'étonnera pas, donc, que l'image de la promenade occupe une place si importante dans la correspondance de Pasquier. Si l'utilité du voyage et l'attention accordée au but à atteindre ont inspiré un réseau métaphorique millénaire, à savoir l'ensemble des métaphores relatives à la navigation si fréquentes de Homère à Virgile, de Platon à l'Arioste¹, Pasquier et Montaigne accordent une importance encore plus fondamentale aux images que nous pourrions appeler «métaphores relatives à la promenade», images symbolisant avec naturel et grâce la gratuité de l'oeuvre de forme ouverte.

Écoutons ici Montaigne: «j'entreprends seulement de me branler, pendant que le branle me plaist. Et me proumeine pour me proumener. Ceux qui courent un benefice ou un lievre ne courent pas; ceux-là courent qui courent aux barres, et pour exercer leur course.» (III, 9, p. 955). «Et le voyage de ma vie se conduit de mesme», ajoute-t-il quelques lignes plus bas; la métaphore du voyage se déploie avec à propos car Montaigne - il le dira quelques pages plus loin - voyage comme il se promène:

Moy, qui le plus souvent voyage pour mon plaisir, ne me guide pas si mal. S'il faict laid à droicte, je prens à gauche; si je me trouve mal

¹ Cf. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, VII, 1.

propre à monter à cheval, je m'arreste. [...] Ay-je laissé quelque chose à voir derriere moy? J'y retourne; c'est toujours mon chemin. Je ne trace aucune ligne certaine, ny droicte ny courbe. (III, 9, p. 963)

Dans ce passage sur l'art de voyager, Montaigne pourrait tout aussi bien nous entretenir de son écriture que de son mode de déplacement. C'est que Montaigne, en voyage ou à sa table d'écriture, est un promeneur dans l'âme. Un esthète qui juge que chaque action vaut en soi la peine d'être accomplie.

IV. L'inachèvement est un corollaire de la gratuité de l'essai et de la lettre familière. À la manière d'une promenade qui n'est jamais terminée, mais simplement interrompue, ajournée, l'oeuvre ouverte n'entend pas couvrir exhaustivement un terrain donné. «Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde?» (III, 9, p. 922). Cette phrase célèbre illustre l'esthétique de l'inachèvement des *Essais*, promenades qui ne trouvent qu'accidentellement un terme et dont la suspension n'offre aucune résolution. Cette phrase a par ailleurs elle-même fait couler beaucoup d'encre et noircir bien du papier, ce qui ne pourrait que ravir Montaigne dont la rhétorique ouverte confère un rôle actif au lecteur. L'épistolier Juste Lipse considérait pour sa part l'ensemble de ses lettres comme un *opus imperfectum*¹, s'inscrivant ainsi, aux côtés de Montaigne, dans une lignée d'auteurs recherchant une rhétorique ouverte qui sût préserver une zone de flou où le lecteur pût s'investir, un inachèvement favorisant par ailleurs la relecture, car le rôle actif que joue le lecteur dans la production du sens lui permet de lire une même page à plusieurs reprises et d'en tirer des plaisirs différents et renouvelés. Ce goût pour l'inachèvement, en se généralisant, suscitera un engouement non seulement pour la pensée fragmentaire, mais pour l'ébauche, belle en soi et prometteuse de beautés éternellement

¹ Cf. Marc Fumaroli, «Genèse de l'épistolographie classique: rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVIII (1978), p. 894 («Lipse n'hésite donc pas à mettre l'accent sur le caractère discontinu, émiétté, à facettes, d'un genre auquel manque le caractère arrondi et achevé des discours qui valurent leur gloire aux orateurs antiques.»)

latentes. À la suite de Pasquier, de Lipse, un épistolier de l'époque classique, dom Jean Goulu, écrira: «Tu dois prendre [mes lettres] comme les dessins de Michel Ange qui n'estans que croquez encore passent et excellent tous les adoucissemens et les finissemens des tableaux et peintures des Flamands.»¹ On aura compris que cet inachèvement si prisé par les humanistes renforce à la fois la vigueur, la beauté poétique et la gratuité d'une oeuvre conçue dans le but de demeurer ouverte éternellement.

II. DISPOSITIO

I. La disposition de l'oeuvre de forme ouverte reflète l'aspect fragmentaire et inachevé de la pensée. Dans son épître sur les *Essais*, Pasquier, après avoir écrit que Montaigne est un «autre Seneque en nostre langue», dit particulièrement admirer les diverses pointes que comporte son livre, «vray seminaire de belles & notables sentences»², et il en cite dix-huit de mémoire approximative, donnant au lecteur un échantillon des *Essais* qu'il juge représentatif du génie de Montaigne et qui tient en une page de sentences disjointes. En agissant ainsi, Pasquier isole une tendance montaignienne et l'exacerbe afin de démontrer à quel point les *Essais* correspondent au goût du jour.

Il faut ici parler des florilèges, ces recueils de citations qui connurent une si grande popularité à la Renaissance et furent à la fois cause et effet de la fragmentation de la pensée. Les florilèges engendrent notamment l'habitude de percevoir les anciens par bribes, de recevoir les classiques sous la forme parcellaire de morceaux choisis³. Outre les florilèges, il faut aussi songer aux diverses formes brèves qui sont alors à la mode: sentences, distiques moraux, vers

¹ *Lettres de Phyllarque à Ariste* (1628); cité dans Marc Fumaroli, «Genèse de l'épistolographie classique», p. 898.

² Étienne Pasquier, *Lettre XVIII*, 1, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, p. 47.

³ Cf. Bernard Beugnot, «Un aspect textuel de la réception critique: la citation», *Oeuvres et critiques*, I, 2 (été 1976), pp. 6-7.

proverbiaux, apophtegmes, dits, facéties, paraboles, adages, proverbes¹.

Un Montaigne, en plus de puiser maintes citations à même les florilèges, prend l'habitude de considérer tout texte comme une suite de fragments qui seront liés les uns aux autres au gré de sa propre conscience de lecteur, de telle sorte qu'il en vient à lire à pièces détachées, au hasard de son bon plaisir, se promenant dans un même livre selon plusieurs itinéraires différents et sans cesse renouvelés.

Il résulte de cette fragmentation que le texte s'adresse véritablement à l'oeil, attendu qu'il est constitué d'une accumulation d'îlots que survole le regard du lecteur, ce dernier ayant la tâche de relier ces bribes les unes aux autres. L'accumulation de fragments cherche implicitement à refléter le cheminement de la pensée, vu que cette dernière ne fonctionne pas naturellement en respectant les chevilles logiques de l'écriture qui soutiennent les phrases et l'ensemble du texte, à savoir les conjonctions de subordination, pronoms relatifs et autres éléments permettant d'imbriquer les transitions, mais plutôt en vrac. «Montaigne ne se figure pas un corps grammatical dont les membres sont relatifs, comme chez l'écrivain oratoire, mais un corps dont les membres sont conjonctifs», écrit Floyd Gray dans son étude sur le style de Montaigne; bien moins que sur des *qui* et des *que*, le discours de l'humaniste est axé sur des conjonctions de coordination qui lient deux bras de phrases selon une logique parfois flottante: *et*, *ny*, *ou*². C'est à cet aspect du style

¹ Cf. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, III, 7, p. 116: «Les oeuvres des poètes antiques contenaient des centaines et des milliers de vers qui exprimaient en raccourci des expériences psychologiques et des règles de vie.» Aristote appelait ces condensés de la sagesse «maximes» (*Rhétorique*, II, 21), et Quintilien les appelait «sentences» (*Institution oratoire*, VIII, 5, 3). Cf. aussi Claudie Balavoine, «Bouquets de fleurs et colliers de perles: sur les recueils de formes brèves au XVI^e siècle», dans *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, pp. 51-71.

² Floyd Gray, *Le Style de Montaigne*, p. 66. On lit à la page suivante de cette étude: «Chaque écrivain se voit marcher dans sa phrase et Montaigne, lui, veut nous présenter son "pas naturel et ordinaire".» Sur le «lopinisme» de Montaigne, voir aussi Albert Thibaudet, «Le Quadricentenaire d'un philosophe», *La Revue de Paris*, janv.-févr. 1933, pp. 765 et sq.

montanien que s'en prendra Guez de Balzac en reprochant à l'essayiste d'offrir au lecteur un «corps en pieces»:

ce sont des membrez coupez; & quoi que les parties soient proches les unes des autres, elles ne laissent pas d'estre separées. Non seulement il n'y a point de nerfs qui les joignent; il n'y a pas mesme de cordes, ou d'aiguillettes, qui les attachent ensemble; tant cét autheur est ennemi de toutes sortes de liaisons, soit de la Nature, soit de l'Art [...].¹

Pourtant, on pourrait soutenir que plusieurs locutions conjonctives de subordination (*attendu que, si peu que, il n'en demeure pas moins que, etc.*) et autres éléments d'organisation de la pensée (*en premier, en deuxième lieu, en conclusion, or, donc, qui plus est, etc.*) sont autant de ponts jetés selon une logique parfois artificielle entre deux rives de la conscience qui coexistent naturellement sans pour autant se rejoindre. Le texte que Montaigne dispose sur la page est une représentation géographique de l'archipel de la pensée, cette même pensée que les orateurs nous représentent sous la forme d'un continent. Le texte de forme ouverte permet donc une plus grande adéquation entre la pensée et sa représentation écrite que le discours d'un orateur, conçu en fonction d'un auditoire qui ne l'entendra qu'une seule fois, alors que les lecteurs de Pasquier et de Montaigne pourront à leur guise revenir sur tel passage, sur tel fragment. L'orateur doit par ailleurs (s'il présente un discours délibératif ou épideictique) servir une cause précise tout en influençant avec efficacité l'opinion du public. Nous l'avons vu, les fins des essais et des lettres familières sont plus vagues, voire inexistantes. Mais il importe surtout de préciser qu'un texte tel que les *Essais* présente une disposition qui égarerait l'auditeur mais convient parfaitement au lecteur, ce dernier jouissant d'une plus grande liberté et jouant un rôle plus actif dans la réception du texte. Écoutons ici - ou plutôt lisons - ce passage de Montaigne:

J'entends que la matiere se distingue soy-mesmes. Elle montre assez où elle se change, où elle conclud, où elle commence, où elle se reprend, sans l'entrelasser de parolles de liaison et de cousture introduictes pour le service des oreilles foibles ou nonchallantes, et sans me gloser moy-

¹ Guez de Balzac, *Dissertation critique* XIX, dans *Oeuvres*, tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 658.

mesme. Qui est celuy qui n'ayme mieux n'estre pas leu que de l'estre en dormant ou en fuyant? (III, 9, p. 974)

Les oreilles faibles et nonchalantes souffrent en fait de caducité vu la nature des *Essais*, ces confessions silencieuses, ce dialogue de l'esprit entre Montaigne et le lecteur, fruits du cabinet de travail relevant de l'éloquence du for intérieur et non de celle du forum. Mais Montaigne a tôt fait d'ajouter, à sa décharge, que si «prendre des livres estoit les apprendre, et si les *veoir* estoit les regarder, et les *parcourir* les saisir, j'aurois tort de me faire du tout si ignorant que je dy» (p. 974).

Quant à Pasquier, on peut dire qu'il fait, dans ses lettres, un plus grand usage des mots de liaison (*de sorte que, à la suite dequoy, cela a esté cause de, au moyen de quoy*) que ne le fait Montaigne¹. Mais il faut préciser que chez Pasquier, l'insularité est plus précisément liée à la brièveté de chaque lettre. Contrairement à l'essai montaignien, qui couvre parfois, et surtout dans le Livre III, un très grand nombre de pages, les lettres de Pasquier sont généralement très courtes, de sorte que chaque épître du recueil se présente au lecteur comme un lopin, comme un endroit où s'arrêter, où s'attarder au cours d'une promenade à travers les pages du livre. Montaigne, en revanche, dispose ses idées en lopins, par bribes, faisant de la phrase même un archipel, mais nous présente un texte dense, aéré par les seules citations en vers - il me semble en fait que tout lecteur des *Essais* en arrive à considérer leurs citations latines comme des bornes, des points de repère textuels. Chez ces deux auteurs, les éléments du texte se côtoient et s'offrent au regard du lecteur sans être régis par une disposition immuable qui refléterait une logique implacable.

II. *L'oeuvre ouverte s'adresse à l'oeil et non à l'oreille*. Pour mieux saisir la nature *visuelle* des *Essais*, il faut se pencher, en guise de comparaison, sur l'épître VII, 12 où Pasquier explique ce qu'il considère comme le déclin de l'éloquence judiciaire de son époque.

¹ Cf. Joseph R. DeLutri, «Pasquier and Balzac as *Epistoliers*: Parallels and Contrasts», *L'Esprit créateur*, XIII, 3 (1973), p. 249.

La première cause, songe-t-il, en est cette méprisable habitude qu'ont acquise les orateurs de citer en grec et en latin, et de préciser leurs sources à tout bout de champ¹. Ce «nouveau genre d'éloquence» dont Pasquier ne sait comment il s'est institué découle fort probablement de la nouvelle esthétique livresque qui avait alors cours, de la rhétorique de l'oeuvre ouverte si l'on veut. Le mot qu'utilise Pasquier à deux occasions dans cette lettre pour parler des citations n'est pas innocent: *passage*. Le sens premier de *passage* est bien sûr celui d'un «chemin, lieu par où on passe pour aller dans un autre lieu», comme on le lit dans le Furetière, qui donne aussi une autre acception au terme, laquelle s'est rendue jusqu'à nous: «*Passage* se dit de certaines sentences, de certains textes ou extraits des Livres qu'on cite, qu'on allegue.» Une citation serait par conséquent une voie d'accès ou un petit sentier ouvert sur la page pour nous permettre de passer d'un lieu (auquel il faut donner sa pleine valeur rhétorique - *locus*) à un autre. On ne saurait faire silence sur cette sentence de Sénèque que cite Montaigne lorsqu'il défend son aversion des «parolles de liaison»: «Il n'est rien de si utile qui ne peut l'être en passant», passage allégué par l'essayiste dans sa défense de l'éloquence décousue qui est la sienne². Une citation s'inscrit merveilleusement dans un essai, où elle constitue un ornement, une fleur étrangère transplantée dans un terrain qui lui est favorable, et que le lecteur contempera au passage, l'appréciant pour la variété qu'elle apporte au terrain parcouru. D'ailleurs Pasquier ne tarit pas d'éloges à l'endroit de Montaigne citateur: certaines des sentences, au demeurant si admirables, des *Essais* sont selon lui «transplantées si heureusement, & d'une telle naïfveté dans son fonds, qu'il est malaisé de les juger pour autre, que siennes», si bien que «son livre n'est pas proprement un parterre, ordonné de divers carreaux & bordures;

¹ Cf. Étienne Pasquier, *Lettres familières*, p. 100: «Je ne sçay comment s'est insinué entre nous ce nouveau genre d'eloquence, par lequel il faut non seulement que nous nommions les auteurs dont nous empruntons nos embelissements, mais qui plus est, que nous couchions tout au long leurs passages, et ne penserions estre veus sçavoir ni bien dire si nous n'accompaignions toute la teneur de nos discours de ceste curiosité.»

² Cf. Montaigne, III, 9, p. 974; Sénèque, *Lettre 2, 3* (*Nihil est tam utile, quod in transitu prosit.*)

ains comme une prairie diversifiée. pesle-mesle & sans art, de plusieurs fleurs»¹. Pourquoi alors tant d'acrimonie au sujet de la citation dans la plaidoirie? Simplement parce qu'il y a «une bien grande difference entre celui qui enseigne par livres, ou qui harangue en public» (XII, 7. p. 102).

Le texte de forme ouverte est celui qui s'adresse au regard. La vue est le sens qui est le plus sollicité par la promenade, celui qui permet au marcheur de relier et faire une synthèse mentale de tous les lieux parcourus et qui l'entourent. Les conceptions jetées parfois pêle-mêle sur la page, tel bloc d'un essai que séparent deux citations en vers, telle sentence d'un recueil, telle réplique d'un dialogue, telle idée saisie au passage par l'épistolier, sont autant de lieux que le lecteur reliera entre eux à sa guise et qui le mèneront à explorer d'autres idées, celles-ci latentes dans le texte d'origine. La promenade est l'emblème tout désigné de cette fragmentation de l'esprit en cela qu'elle est formée d'une somme de lieux visités: ces lieux auraient pu être parcourus dans un autre ordre ou pas du tout, une seule fois ou à plusieurs reprises: certains auraient pu être retranchés de l'itinéraire, d'autres s'y ajouter. L'oeil parcourt ainsi les pages des *Essais* et les assimile en «pièces décousues», en «lopins», chaque essai demeurant éternellement ouvert à la relecture («les lieux et les livres que je revoy me rient tousjours d'une fresche nouvelleté» - I, 9, p. 36). Une seule forêt peut inspirer une multitude de promenades.

III. À cause de cette fragmentation et de l'insularité de ses bribes de sens, l'œuvre ouverte humaniste favorise l'esthétique du détour et de la ligne courbe. Que l'exploration d'un concept tel la vanité doive suivre un parcours tortueux, Montaigne n'en doute pas un instant. Puisqu'un essai est constitué de divers lieux explorés au gré de la fantaisie de l'auteur, la route qui relie les unités est nécessairement sinueuse. Il serait proprement vain de prétendre écrire sur la question de la vanité, pour garder cet exemple, un discours ordonné selon une disposition classique: nous suivrons une route mais en nous en écartant pour visiter tous les lieux attirants:

¹ Étienne Pasquier, *Lettre XVIII, 1. Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, pp. 47-48.

lorsque nous reprendrons le cours du sujet principal, nous serons plus riches et, finalement, plus sages vu que la digression ne présente pas, a priori, une importance moindre que le sujet principal - il importe que nous nous affranchissions des oeillères que nous imposons aux chevaux. «Personne, disait Pétrarque, ne doit m'interdire d'aller où il me plaît, de fuir ce qui m'inquiète, de tenter ce qui ne fut jamais essayé, de suivre des chemins rians et courts, de me hâter ou de muser, de m'écarter de ma route ou de la prendre à rebours.»¹ Qu'est-ce, somme toute, qu'une digression? C'est l'action de s'éloigner qui, par glissement, est devenue un terme de rhétorique. *Digression* est dérivé du supin (*digressum*) de *digredi*, «s'éloigner du sujet» - terme formé de *dis* et *gredi* (marcher, avancer)². On voit que le terme même a partie liée avec le mouvement, plus précisément avec la marche; faire une digression, c'est marcher vers un nouveau lieu.

Ainsi les premiers lecteurs des *Essais*, surtout ceux qui les applaudirent, lièrent spontanément la pratique montaignienne de la digression à la route et au déplacement. Dans sa lettre à Achante, Jean-Pierre Camus écrit de Montaigne: «quoy qu'il estravague à tous propos, il a neantmoins ceste dextérité, de lier sa suite avec tant de souplesse, qu'insensiblement vous vous trouvez porté dans une autre route, non sans du plaisir, & du profit au change»³. Dans la Dissertation intitulée «De Montaigne, et de ses écrits», Guez de Balzac observe pour sa part: «S'il a dessin d'aller en un lieu, le moindre objet qui luy passe devant les yeux le fait sortir de son chemin, pour courir apres ce second objet. Mais l'importance est, qu'il s'egare plus heureusement, qu'il n'alloit tout droit. Ses Digressions sont tres-agreables, & tres-instructives.»⁴ C'est que seule une disposition faisant place à la digression peut ordonner les fruits d'une invention vigoureuse sans pour autant l'amoindrir et la réduire

¹ *Fam.*, XXII, 2; lettre citée par Hugo Friedrich dans son *Montaigne*, VIII, 8, p. 370.

² Cf. Alain Rey et al., *Dictionnaire historique de la langue française*, tome I, p. 604.

³ Cité par Ian J. Winter, *Montaigne's Self-Portrait and its Influence in France, 1580-1630*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1976, p. 85.

⁴ Guez de Balzac, *Dissertation critique* XIX, dans *Oeuvres*, tome II, p. 659.

à néant. Indomptée, l'invention se perd en pure errance; Montaigne nous prévient: «il devrait y avoir quelque coërcition des loix contre les escrivains ineptes et inutiles, comme il y en a contre les vagabons et faineants» (III, 9, p. 923)¹. Mais il n'en demeure pas moins que parfaitement ordonnée, cette même invention nous mène droit au but en nous faisant perdre tout le plaisir du voyage. En se pliant à une disposition souple et digressive, par contre, elle nous permet de faire le tour d'un sujet donné sans s'égarer et pourtant sans ignorer les agréments du paysage. Entre le dérèglement de l'errance et la ligne droite du voyage, il y a la promenade. L'itinéraire de l'auteur de formes ouvertes est celui du promeneur.

IV. La disposition de l'oeuvre ouverte s'affranchit donc du plan classique. Montaigne méprise la disposition systématique, le plan élaboré et fixé une fois pour toutes, parce que la diversité et la complexité du réel s'y trouvent schématisées et amoindries. Il admet trouver la façon d'écrire de Cicéron ennuyeuse car «ses prefaces, définitions, partitions, etymologies, consomment la plus part de son ouvrage; ce qu'il y a de vif et de mouelle, est estouffé par ses longueries d'apprest» (II, 10, p. 393). En somme, l'essayiste accuse Cicéron d'étouffer sa matière par une rhétorique trop onctueuse, de ne pas se concentrer sur le coeur de son sujet. Il n'apprécie guère plus la disposition cicéronienne: «Pour moy, qui ne demande qu'à devenir plus sage, non plus sçavant ou eloquent, ces ordonnances logiciennes et Aristoteliques ne sont pas à propos» (*ibid.*) À ce chapitre, il est franchement drôle d'observer qu'il est déjà arrivé à Montaigne d'écrire «secondement» sans avoir auparavant utilisé «premièrement»².

¹ On se rappelle que Montaigne se désolait de ce que Torquato Tasso fût poussé par la folie à publier un produit brut et inachevé, trahissant le dérèglement de sa pensée, ses errements. «J'eus plus de despit encore que de compassion, de le voir à Ferrare en sis piteux estat, survivant à soy-mesmes, mesconnoissant et soy et ses ouvrages, lesquels, sans son sçeu, et toutefois à sa veuë, on a mis en lumiere incorrigez et informes.» (II, 12, p. 472). À ce sujet, cf. M. A. Screech, *Montaigne and Melancholy*, pp. 37-39.

² Dans l'essai I, 26, à la page 174. Friedrich souligne aussi ce trait (*Montaigne*, pp. 349-350 - voir plus généralement les pages 349 à 353 pour la question de la disposition chez Montaigne).

Si le projet de Montaigne est de peindre l'homme, qui n'est que rapiéçage et bigarrure, il lui faut utiliser une écriture décousue, et c'est pourquoi il affectionne particulièrement le style désinvolte. Il admire ce que Castiglione appelait dans son *Courtisan* la *sprezzatura*, concept modelé sur la *neglegentia diligens* cicéronienne; il s'agit d'un compromis entre l'élégance et le naturel qui s'énonce dans un style clair, dénué d'ornementation excessive, de *decorum*¹. Montaigne se veut un honnête homme et non un faiseur de livres; peu lui importe de sembler savant, d'éblouir par son éloquence. Il promène son esprit avec nonchalance, où et quand bon lui semble, sans se targuer d'épuiser son sujet ou de le traiter avec autorité. Horace, le saint patron des honnêtes hommes, avait lui aussi prôné la négligence dans ses épîtres: «J'aimerais mieux passer pour un écrivain insensé et sans art, si seulement mes défauts faisaient mes délices ou, du moins, ne m'étaient pas sensibles, que d'être raisonnable et d'enrager»². En affectant la négligence, l'écrivain prend ses distances face à son texte, à l'art d'écrire, et surtout à l'agencement des idées. L'écrivain négligent, c'est Érasme qui, dans sa dédicace à Thomas More, dit avoir écrit l'*Éloge de la Folie* à cheval, pour passer le temps en revenant de l'Italie vers l'Angleterre; cette profession de nonchalance a d'autre part le mérite de réhabiliter le voyage qui, tout utile qu'il est, inspire des oeuvres plaisantes à brûle-pourpoint³. «Nous disons d'aucuns ouvrages qu'ils puent l'huyle et la lampe, pour certaine

¹ Cf. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 54. Voir aussi le livre de Jean-Pierre Boon, *Montaigne, gentilhomme et essayiste*, Paris, Éditions universitaires, 1971, pp. 70-71, 92-93. Castiglione élabore l'idée de *sprezzatura* dans la section I, 26 du *Courtisan*; la même sensibilité se retrouvera chez Tasso, *Jérusalem délivrée*, II, 18. (Voir aussi Ovide, *Ars amatoria*, III, v. 153 et sq.)

² Horace, *Épîtres*, II, 2, v. 126 et sq. (Traduction de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.)

³ Dans la même optique, Pline le Jeune écrivait déjà dans une lettre familière adressée à Tacite: «En route [vers sa villa de Toscane], j'ai laissé courir en toute liberté quelque pensées sans conséquence et bonnes à effacer immédiatement, vrai bavardage propre aux conversations [*sermones*] qui se tiennent en voiture. À quoi j'ai ajouté quelques pages une fois dans ma villa, quand je n'avais rien de mieux à faire. Aussi dorment les poèmes que vous vous figurez s'achever si facilement parmi les bosquets et les bois sacrés. J'ai revu un ou deux petits discours, mais ce genre d'occupation est sans charme, sans agrément et ressemble plus aux travaux des champs qu'à leurs plaisirs.» (*Lettre IX*, 10, 2-3 - traduction d'Anne-Marie Guillemin, *Lettres*, tome III, p. 100.)

aspreté et rudesse que le travail en ceux où il a grande part.» (I, 10, p. 41). Montaigne propose pour sa part un programme de création où la négligence affectée du courtisan triomphe de l'application diligente de l'homme de lettres, de l'orateur et du savant.

Naturellement, l'esthétique de la négligence diligente si chère à Montaigne s'applique tout aussi bien à l'élocution (de style simple, ressemblant à la parole vivante) qu'à la disposition. Mais c'est bien sous la rubrique de la disposition que se trouve l'essentiel de cette sensibilité puisque la négligence à laquelle prétendent nos humanistes concerne surtout le plan. Quel que soit le sujet dont nous traitons, il faut savoir s'en écarter. Comme c'est souvent le cas chez Montaigne, l'esthétique qui préside à l'écriture vaut aussi pour l'art de vivre: il admire une conduite nonchalante, un comportement sans affectation: «Ces actions là ont bien de grace qui eschappent de la main de l'ouvrier nonchalamment et sans bruict, et que quelque honneste homme choisit après et relève de l'ombre, pour les pousser en lumiere à cause d'elles mesmes» (III, 10, p. 1001). Dans l'essai sur l'éducation des enfants, Montaigne insiste sur les vertus de l'honnêteté civile, de la conversation éloignée d'affectation, de la négligence qui sied au gentilhomme. Se proposant lui-même en modèle, il fait l'éloge du laisser-aller:

J'ay volontiers imité cette desbauche qui se voit en nostre jeunesse, au port de leurs vestements: un manteau en escharpe, la cape sur une espaule, un bas mal tendu, qui represente une fierté desdaigneuse de ces paremens estrangiers et nonchallante de l'art. Mais je la trouve encore mieux employée en la forme du parler. Toute affectation, nommément en la gayeté et liberté françoise, est mesadvenante au cortisan. Et, en une monarchie, tout Gentil'homme doit estre dressé à la façon d'un cortisan. Parquoy nous faisons bien de gauchir un peu sur le naïf et mesprisant. (I, 26, p. 171)

Il est particulièrement intéressant d'observer l'utilisation que fait Montaigne du mot *débauche* en cette citation: la nonchalance est une forme de débauche, c'est-à-dire, si l'on considère l'étymologie du mot, une forme d'écart, de détournement¹. Dans cet essai sur la

¹ Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (tome I, p. 557), le verbe *débaucher* proviendrait de l'ancien français *bauc*, *bauch* «poutre». «Débaucher

pédagogie où Montaigne présente le précepteur comme un «guide» qui «conduit» l'élève, il chante les louanges de l'écart, du détour. La «desbauche» est un mouvement libre qui s'apparente à la promenade, ou plutôt qui en fait partie: l'esthétique de la promenade est celle du détour, du parcours capricieux, sujet aux changements et à l'improvisation. Pour mieux s'en rappeler, il suffit de consulter le Furetière à la rubrique *desbauche*: «[elle] se prend quelquefois en bonne part, d'une petite jouissance qui se fait entre honnestes gens, d'un repas, d'une promenade, d'une partie de divertissement. Faisons une petite *desbauche*, allons jouer le souper, allons nous promener Dimanche, manger un poulet par *desbauche*». L'esthétique du détour en rapport avec la conversation civile que prône Montaigne dans son programme d'éducation préside bien sûr à la composition des *Essais*, où les pensées sont rassemblées dans un ordre libre, suivant une trajectoire sinueuse qui fait une grande place à la débauche, comprenons au détour. Ce n'est donc pas un hasard si les images de la promenade, du déplacement, du chemin s'imposent comme des leitmotive dans les passages où il est question de l'ordre - ou du désordre - qui règne dans les *Essais*.

III. ELOCUTIO

I. L'invention libre et la disposition fragmentaire de l'oeuvre ouverte s'expriment dans le registre moyen, ce registre que Cicéron appelait *sermo*. Le *sermo* cicéronien est la contrepartie de l'éloquence publique, du *contentio orationis*; il s'agit d'une conversation impromptue entre les membres d'une petite société d'amis lettrés unis par des affinités électives¹. Une conversation parfois érudite, mais toujours dénuée de pédantisme puisqu'elle survient lors d'un moment de détente, habituellement pendant ou immédiatement après une promenade à la campagne, loin du forum.

signifierait donc "dégrossir (du bois) pour en faire des poutres" [...] d'où "fendre, séparer", sens qui fonderait celui d'"écarter, détourner de".»

¹ À propos du *sermo*, cf. Marc Fumaroli, *Le Genre des genres littéraires français: la conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 6 et sq. Voir aussi du même auteur l'article «Otium, convivium, sermo», *Rhetorica*, XI (automne 1993), pp. 439-443.

Chez Cicéron, le *sermo* est le temps mort de l'éloquence publique, mais déjà chez le Horace des *Épîtres* et des *Satires*, il est devenu le point de mire de l'activité humaine: «une parole détendue et souriante, appropriée à une vie de loisir entre amis, une poétique de la sagesse pour les *happy few*»¹. C'est cette parole qui pénètre l'oeuvre ouverte et s'affirme comme l'une de ses caractéristiques les plus saillantes, autant en ce qui concerne le dialogue et l'épître familière que l'essai.

Il est instructif de comparer les deux grands épistoliers que sont Pasquier et Balzac et de constater à quel point ils diffèrent, particulièrement au chapitre de l'élocution. Contrairement à Pasquier qui avait fait figure de pionnier, Guez de Balzac choisit l'épître pour cette raison qu'il s'agit d'un genre solidement implanté en sol français². Contrairement à Pasquier qui, dans ses lettres familières, est tout *sermo*, Balzac juge que la lettre doit traiter de sujets grandioses énoncés dans un style élevé qui, parfois, peut même atteindre au sublime. On lit dans la préface aux *Lettres* de Balzac signée par La Motte Aigron, préface que d'aucuns attribuent à Balzac lui-même: «Veritablement c'est se tromper que de croire que les grands sujets doivent estre bannis de toutes les lettres; que l'eloquence mesme n'y doive paroistre que laschement, & que la majesté des deux soit seulement reservée pour les chaires & pour les harangues»³. Pasquier, quant à lui, traite plus souvent qu'autrement de sujets courants et quotidiens, s'exprimant en conséquence dans un style simple qui s'apparente au langage de tous les jours; son mode d'expression relève donc du *sermo* cicéronien, mais aussi du *sermo pedestris*, ce discours qui «marche à terre» dont Horace, dans son *Art poétique* (v. 95), recommandait l'utilisation occasionnelle, et encore du *genus humile*, de l'éloquence «terre à terre»⁴. Se démarquant de

¹ Marc Fumaroli, *Le Genre des genres littéraires français*, pp. 6-7.

² Cf. Gaston Guillaumie, *J. L. Guez de Balzac et la prose française*, Paris, Éditions Auguste Picard, 1927, pp. 58 et sq.

³ Cité dans Joseph R. DeLutri, «Pasquier and Balzac as *Epistoliers*: Parallels and Contrasts», *L'Esprit créateur*, XIII, 3 (1973), p. 245.

⁴ *Genus humile*: cf. Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, p. 54. Dans son *Discorso sull'arte del Dialogo*, Le Tasse insistait pour sa part sur le fait qu'on doit écrire le dialogue et l'épître «col medesimo stile» (cf. Hugo Friedrich, *Montaigne*, p. 420, n. 20).

son contemporain Guez de Balzac, La Mothe Le Vayer partagera les conceptions rhétoriques de Pasquier en jugeant que ses *Promenades* ne se prêtent ni au langage délicat ni à l'expression sublime. En liant promenade et élocution, Le Vayer rend explicite ce qui est latent chez Pasquier et implicite chez Montaigne, à savoir que le texte visé doit ressembler à une conversation libre qui pourrait avoir lieu lors d'une promenade, d'une conversation où invention, disposition et élocution se déploient avec spontanéité et naturel et où le parcours suivi soit aussi sinueux que l'itinéraire des promeneurs.

Le langage du texte ressemble à celui de la conversation. À cet égard, Montaigne fait un pas de plus que Pasquier. En se promenant avec l'essayiste, l'épistolier lui adresse quelques critiques concernant la langue des *Essais*, et surtout l'emploi des gasconismes: mon ami, lui dit en substance Pasquier, on reconnaît chez vous le Gascon encore plus aisément qu'on pût reconnaître le Padouan chez Tite-Live¹. Sur ce, si l'on doit en croire Pasquier, les deux hommes rentrèrent et l'épistolier saisit une copie des *Essais* pour montrer à l'essayiste quelques passages où il s'était servi de «manieres de parler familiares non aux François, ains seulement aux Gascons»². Bien sûr, Montaigne ne les corrigea pas en vue d'une prochaine édition. On aura compris que Montaigne, encore plus que Pasquier, désirait que son écriture fût conforme à sa parole; il entend du gascon autour de lui, il s'exprime en gascon, il y aura donc du gascon dans les *Essais*. Tout comme la parole, l'écriture a pour but de traduire la pensée, et Montaigne redoute que celle-ci ne soit trahie par une élocution trop soignée. Je m'en voudrais de ne pas ici laisser le dernier mot à Montaigne:

Quand on m'a dit ou que moy-mesme je me suis dict: «Tu es trop espais en figures. Voilà un mot du creu de Gascoingne. Voilà une frase dangereuse (je n'en refuis aucune de celles qui s'usent emmy les rues françoises; ceux qui veulent combattre l'usage par la grammaire se moquent). [...] Oui, fais-je; mais je corrige les fautes d'inadvertence,

¹ Cf. Étienne Pasquier, *Lettre XVIII*, 1, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, p. 45.

² *Ibid.*: «Un Pate-nostre, un Dehte, un Couple, un Rencontre, les bestes nous flatent, nous requierent, & non nous à elles, ces ouvrages sentent à l'huile, & à la lampe.»

non celles de coustume. Est-ce pas ainsi que je parle partout? me represente-je pas vivement? suffit! J'ay faict ce que j'ay voulu: tout le monde me reconnoit en mon livre, et mon livre en moy.» (III, V, p. 853)

Se représenter *vivement*, voilà la priorité de Montaigne. Il veut que la parole s'inscrive dans le livre de manière qu'un souffle commun unisse le *sermo* et l'éloquence livresque.

II. Puisque la pensée est perpétuellement en mouvement, Montaigne et Pasquier, tout comme Jacques Tahureau et La Mothe Le Vayer, font appel, lorsqu'ils devisent sur la conversation et sur le texte écrit, à un réseau d'images qui renvoient à l'isotopie de la promenade. Regardons quelques exemples parmi tant d'autres. Après une longue digression, le Démocritic de Tahureau revient au sujet qu'il avait provisoirement délaissé en se servant de ces mots de liaison: «Mais pour ne nous écarter point trop de nos premières erres, rentrant en la trace que nous avons delaissee» (*Dialogues*, I, p. 30). On sait à quel point Montaigne affectionnait les métaphores liées à la promenade¹. Dans l'une des *Promenades* de La Mothe Le Vayer, Tubertus Ocella considérera pour sa part le sujet de l'amour comme «un champ si spacieux» qu'il faille lui prescrire de «bornes» pour ne point s'y «égarer»².

Mais Étienne Pasquier demeure sans doute l'auteur qui utilise avec la plus grande insistance les métaphores liées au cheminement du promeneur dans le contexte du *sermo*. En faisant part à son destinataire d'un échange philosophique impromptu auquel il avait récemment participé, Pasquier, dans une lettre familière, fait allusion à «un propos diversement promené» (XVIII, 3, p. 259); le discours d'un des interlocuteurs est appelé une «démarche» (p. 260), et le discours qui prendra sa relève est introduit par ces mots de transition: «Mais une sage damoiselle ne voulut demeurer en si beau chemin sans luy rendre son change» (p. 261). Déjà, le dialogue *Le*

¹ Cf. Margaret McGowan, «"Il faut que j'aïlle de la plume comme des pieds"», dans Frank Lestringant, éd., *Rhétorique de Montaigne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, pp. 165-173.

² *La Promenade*, IV, p. 122 (*Oeuvres*, tome I, p. 720).

Monophile qu'avait écrit Pasquier en sa jeunesse regorgeait de telles métaphores: en débattant d'une question difficile, les interlocuteurs, qui viennent tout juste de parcourir les allées d'un promenoir, craignent de s'enfoncer «en un borbier, duquel l'issue seroit par trop difficile»¹; pour eux, entreprendre un discours, c'est ouvrir une «route», un peu au hasard, selon ses penchants, selon l'envie que suscitent les beautés des «champs solatieux» qui les entourent².

Ces exemples, qu'on pourrait multiplier, confirment ce que nous avons entrevu plus haut (III, I, III; III, II, IV), c'est à dire que les humanistes truffent leurs textes de métaphores relatives à la marche, au chemin, au déplacement sinueux. L'omniprésence de ce réseau métaphorique dans l'élocution de l'oeuvre ouverte revêt une signification à la fois philosophique et rhétorique: nos auteurs méditent sur le fugace et le transitoire en s'appliquant à peindre leurs cogitations d'une main qui ne trahisse pas le mouvement originel, de sorte que l'expression suive la pensée et marche à son train. La promenade qui est constamment évoquée dans leurs textes, parfois directement, mais souvent par le biais de ces métaphores, s'impose ainsi comme l'emblème rhétorique de plusieurs tendances d'un certain humanisme - gratuité et vigueur de l'invention, fragmentation, digression, nonchalance affectée, recherche d'un texte ressemblant à la parole vivante.

IV. MEMORIA

I. Comme Tahureau avant et Le Vayer après lui, Montaigne adopte une attitude pour le moins méfiante face à la mémoire. «La lecture, écrit-il, me sert spécialement à esveiller par divers objects mon discours, à embesongner mon jugement, non ma memoyre.» (III, 3, p. 797). Et on lit ailleurs qu'il déteste le savoir que professent «ceux là (et il en est un nombre infiny de ce genre) qui en établissent leur fondamentale suffisance et valeur, qui se raportent de leur entendement à leur memoire [...] et ne peuvent rien que par livre»

¹ Étienne Pasquier, *Le Monophile*, éd. de E.H. Balmas, Milan/Varèse, Cisalpino, 1957, I, p. 77.

² Cf. *Monophile*, II, p. 218 et I, p. 69.

(III, 8, p. 905). Mémoire qu'il a d'ailleurs, s'il faut l'en croire, singulièrement défaillante: «Il n'est homme à qui il siese si mal de ses mesler de parler de memoire. Car je n'en reconnoy quasi trasse en moy, et ne pense qu'il y en aye au monde une autre si monstrueuse en defaillance.» (I, 9, p. 34). En fait, les *Essais* regorgent de passages comme celui-ci où Montaigne confesse son «incroyable défaut de mémoire»¹.

Montaigne ne fut pas le seul humaniste à déprécier la mémoire, cette mémoire que La Mothe Le Vayer appellera la «plus basse & passible faculté de notre ame»². Cette méfiance érigée en véritable *topos* s'explique en regard de l'idéal de l'œuvre ouverte, soit celui de l'érudition discrète s'exprimant par le biais du *sermo*, donc dans le style de la conversation, celle-ci se déroulant habituellement lors d'une promenade ou immédiatement après, à proximité d'un ruisseau, d'un arbre, loin de la bibliothèque et du cabinet de travail. De plus, le refus de la mémoire est un moyen d'exprimer du dégoût pour la disposition rigoureuse et le plan inflexible. On lit dans Friedrich:

La mémoire reproduit le discours dans l'ordre de son plan, et subit donc une contrainte. Dès lors, on comprend que Montaigne, aimant la liberté, trouve un argument de plus en faveur de la forme ouverte dans son refus d'un ordre prémédité, obligé de s'appuyer sur la mémoire: il y perdrait la fécondité de l'instantané, l'impulsion première de ses écrits.³

Les interlocuteurs de Jacques Tahureau se promènent à la campagne, ils ne sauraient par conséquent citer tel ou tel passage de Sénèque avec exactitude. Montaigne écrit dans la tour de sa librairie, mais il insiste sur le fait qu'il lui arrive de tourner son regard vers la fenêtre, d'où il peut contempler son jardin, sa basse-cour et sa cour. «Là, je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pieces descousues; tantost je resve, tantost

¹ Quelques autres passages où Montaigne parle de sa mémoire en termes dépréciatifs: II, 10, p. 386; II, 17, p. 632; II, 17, pp. 634-635; III, 3, p. 797; III, 9, pp. 939-940. Voir l'article de S. J. Holyoake, «Montaigne's Attitude to Memory», *French Studies*, XXV, 3 (juillet 1971), pp. 257-270.

² *La Promenade*, VI, p. 171 (*Oeuvres*, tome I, p. 732).

³ Hugo Friedrich, *Montaigne*, VIII, 4, p. 351.

j'enregistre et dicte, en me promenant, mes songes que voicy.» (III, 3, p. 806). Erich Auerbach écrit dans son célèbre chapitre sur Montaigne qu'il lui semble pouvoir entendre parler l'essayiste et voir ses gestes¹. Il me semble pour ma part le voir écrire, se lever, faire quelques pas, prendre un livre, le feuilleter, s'asseoir, lire quelques passages, se relever, marcher puis se rasseoir pour écrire une idée (ou encore la dicter, tout en continuant de se promener). Montaigne jette sur papier les impressions fugaces que lui inspire le moment présent; sa mémoire ne restitue pas le cours d'un raisonnement rigoureux et méthodique. Il prend la promenade en bonne part parce qu'elle se substitue à l'activité de la mémoire. Celui qui écrit assis et ne se lève jamais pour marcher dépend exclusivement de sa mémoire; Montaigne, au contraire, nous dit vouloir aménager un promenoir dans sa tour, attendu que son discours ne saurait s'organiser dans l'immobilité. «Mes pensées dorment si je les assis. Mon esprit ne va, si les jambes ne l'agitent. Ceux qui estudient sans livre, en sont tous là.» (III, 3, p. 806).

En revanche, certains textes d'une visée plus pragmatique, notamment les dialogues pédagogiques ou les traités d'érudition apprêtés à la sauce du dialogue, refusent droit de cité aux promeneurs. Considérons par exemple le *Colloquium heptaplomeres* (1596) de Jean Bodin. Ce dialogue se déroule autour d'une table, dans une pièce close, pour cette raison que le Vénitien Paul Coroni, le savant qui convie six de ses pairs à un entretien érudit, «ne faisoit pas conversation comme les Peripateticiens en se pourmenant, parce qu'il estimoit que le mouvement du corps estoit nuisible au jugement et a la memoire»². Quant au Malebranche des *Entretiens sur la métaphysique et la religion* (1688), il fera entrer ses interlocuteurs dans une chambre fermée en prenant soin de tirer les rideaux³. Visiblement, la promenade et les grands espaces nuisent à cette

¹ Erich Auerbach, «L'Humaine condition», dans *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1968, p. 291.

² Jean Bodin, *Colloque entre sept scavans qui sont de differens sentimens*, traduction anonyme du *Colloquium heptaplomeres*, éd. de François Berriot, Genève, Droz, 1984, p. 4.

³ Cf. Jean Grenier, «La Promenade. Étude phénoménologique», *Nouvelle Revue française*, 1964, 4, p. 82.

mémoire livresque indispensable au texte utilitaire, au texte visant des objectifs définis tant sur le plan de la pédagogie que de l'érudition ou de la métaphysique. Au texte dont l'essence déborde l'existence.

II. À partir de la Renaissance et jusqu'au XVII^e siècle, le débat sur la mémoire se concentre autour du débat sur la citation, qui n'est somme toute que l'affirmation textuelle de la mémoire. La citation provient d'un livre que l'auteur sort de sa bibliothèque au moment de l'écriture, elle est l'emblème visible de son érudition et de sa conscience du passé. Nous avons vu (III, II, II) que Pasquier s'affligeait de ce que l'éloquence judiciaire fût infiltrée par les citations grecques et latines. Mais Tahureau, déjà, avait repris à son compte l'attaque de *L'Éloge de la folie* contre les pédants qui abusent de la citation grecque, en la tournant cette fois vers Érasme lui-même: «il se moque de ceus qui entremeslent de petis quolibets de grec parmi le latin, et en cela est-il plus vitieus que nul autre, veu que le plus souvent il jargonne du grec en des passages qui se pourroient aussi bien voire mieus dire en latin qu'en cette sote melange bigaree» (II, p. 210). Cervantès, dans le prologue de son *Don Quichotte* (1605), cherche à s'attirer les bonnes grâces du lecteur en s'excusant, avec une modestie non seulement affectée, mais encore et surtout ironique, de lui offrir

[...] une légende sèche comme du jonc [...] sans annotations en marge et sans commentaires à la fin du livre; tandis que je vois d'autres ouvrages, même fabuleux et profanes, si remplis de sentences d'Aristote, de Platon et de toute la troupe des philosophes qu'ils font l'admiration des lecteurs, lesquels en tiennent les auteurs pour hommes de grande lecture, érudits et éloquents[.]¹

Les auteurs du XVII^e siècle se montreront de plus en plus méfiants à l'endroit de la citation, emblème d'une mémoire perçue comme pédante. Vers le milieu du siècle, Sarasin hésitera à «faire essayer des citations» à son lecteur; en 1660, Chapelain condamnera carrément

¹ Michel de Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, Paris, Flammarion, «GF», 1969, p. 44.

les «gens de mémoire»¹. Le Tubertus Ocella de Le Vayer, un autre contempteur de la mémoire, trouvera pour sa part parfaitement compréhensible que tant d'hommes feignent par vanité d'en manquer, tandis que d'autres s'offensent d'être loués pour l'avoir excellente². Par contre, ce même Le Vayer aime citer, ce qui lui vaut les sarcasmes de nombreux contemporains; Guez de Balzac, par exemple, qui disait de lui: «Il vit en faisant le dégât dans les bons livres.»³ Le Vayer aimait citer au point même de se faire l'apologue de la citation dans le préambule de sa *Quatrième Promenade*. Le savoir, explique-t-il, n'est pas seulement un poids - il est permis de se servir du passé, puisque les Anciens eux-mêmes l'ont fait. On voit que demander à La Mothe Le Vayer de justifier son humanisme, c'est comme demander à un tigre de se défendre d'être carnivore.

Cette haine de la mémoire redoublée d'un amour de la citation rappelle l'attitude de Montaigne qui, nous l'avons vu, parle de la mémoire en termes extrêmement dépréciatifs; pourtant, il a lui-même pratiqué la citation au point d'en faire un art. On retrouve plus de 1300 citations dans les *Essais*, pour une moyenne de plus d'une par page dans l'édition de la Pléiade, tant et si bien qu'elles occupent presque 10% du texte⁴. Or Montaigne, toute caduque que fut sa mémoire, n'a jamais répété ne serait-ce qu'une seule citation⁵. Le comportement de Montaigne ressemble à cet égard à celui de Pline l'Ancien qui (son neveu nous le rapporte dans sa *Lettre III*, 5) tirait de chacune de ses lectures quelque extrait, quelque citation, parce qu'il jugeait que tout livre pouvait offrir au moins un fragment digne d'enrichir son esprit et d'orner ses propres productions. Vu sous cet angle, la citation est une bonne et belle chose: elle est le souvenir visible de notre excursion dans le texte d'autrui. L'un des paradoxes

¹ Cf. Bernard Beugnot, «Un aspect textuel de la réception critique: la citation», *Oeuvres et critiques*, I, 2 (été 1976), p. 7.

² *La Promenade*, VI, pp. 171-173 (*Oeuvres*, tome I, p. 732-733).

³ Cité par John Owen dans *The Skeptics of the French Renaissance*, Londres, Swan Sonnenschein & Co., 1893, p. 653, n. 3.

⁴ Cf. à ce sujet Lino Pertile, «Paper and Ink: The Structure of Unpredictability», dans *O un amy! Essays on Montaigne in Honor of Donald M. Frame*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1977, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 195.

de l'oeuvre ouverte consiste précisément en cette affection pour la citation malgré sa condamnation de la mémoire.

III. Si Montaigne fait peser un tel soupçon sur la mémoire, c'est parce qu'il redoute qu'elle n'entrave l'invention. La défiance de Montaigne n'est pas aussi prononcée que celle qui caractérisera les auteurs du siècle suivant - ses nombreuses citations attestent son désir de préserver les liens qui l'unissent au passé. Il est vrai que Montaigne cite avec désinvolture, ne cherchant guère à respecter le contexte d'origine de tel passage qui viendra orner ses *Essais*. Il cite, mais tout en désirant s'affranchir de l'érudition pure: il souhaite que la citation coule de source et s'intègre naturellement à l'essai.

Montaigne est l'homme du «parler prompt», qu'il oppose au «parler tardif». Le parler prompt, c'est ce que nous appellerions aujourd'hui l'improvisation; le parler tardif, c'est le discours soigneusement préparé d'avance et débité par coeur. Dans l'Essai I, 10, Montaigne compare ces deux formes d'éloquence en expliquant que la première est celle qui convient le mieux à son mode de pensée. «Il semble que ce soit plus le propre de l'esprit d'avoir son operation prompte et soudaine, et plus le propre du jugement de l'avoir lente et posée.» (p. 41). Quelque importance qu'il accorde au *jugement*, il lui préfère encore l'*esprit* et estime qu'en terme d'éloquence, le travail trop ardu nuit à l'effet et empêche de saisir l'inspiration sur le vif. Ce Montaigne qui tente de reproduire le mouvement de la pensée admire naturellement l'improvisation, le «parler prompt», ce que les anciens et notamment Quintilien appelaient *extemporalis sermo* ou *sermo fortuitus*¹. Mais si pour Quintilien et les orateurs antiques la capacité d'improviser dépendait directement de longues veillées d'études, et donc de la mémoire², Montaigne n'évoque jamais l'aspect positif de cette dernière, «il la voit comme un poids mort, un lourd passé s'opposant au bel aujourd'hui», écrit Daniel Ménager³. Montaigne

¹ Cf. *Institution oratoire*, X, 7.

² *Institution oratoire*, XI, 2-3.

³ Daniel Ménager, «Improvisation et mémoire dans les Essais», dans *Rhétorique de Montaigne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, p. 104. Voir aussi John C. Lapp, «Montaigne's "négligence" and Some Lines from Virgil», *The Romanic Review*, LXI (1970), pp. 169 et sq.

fait comme si l'aisance avec laquelle il cite, de même que la faculté du parler prompt, dépendait davantage de l'inspiration que de la mémoire, du moins passe-t-il sous silence les liens qui avaient traditionnellement uni improvisation et mémoire. L'essai vise la liberté de mouvement; l'essayiste cherche à se déplacer librement, à promener son jugement avec désinvolture, invoquant ici une lecture, alléguant là un auteur, mais sans inutilement s'alourdir du poids d'un savoir précis et exigeant, sans tirer derrière lui des centaines d'années de commentaires et de gloses.

C'est à Étienne Pasquier qu'il reviendra de rétablir l'harmonie entre la lecture et le savoir livresque d'une part, et la liberté inventive du promeneur de l'autre en disant lire à pièces décousues (à la manière de Montaigne), et en se servant des livres pour développer ses propres pensées, «tantost assis, tantost debout, ou me promenant» (XIX, 9). Assimiler ses lectures à la promenade: voilà qui réconcilie marche et mémoire. Le Coroni de Bodin estime que la marche nuit au *jugement* (cf. *supra*, III, IV, 1), ce même jugement que Montaigne rapproche du parler tardif, soit de la forme d'éloquence diamétralement opposée à celle des *Essais*; Pasquier, au contraire, la juge salutaire à l'assimilation de ses lectures. Ce que Pasquier et Montaigne proposent, c'est une forme de mémoire adulte qui s'apparente davantage à l'assimilation qu'à la simple accumulation de connaissances. Ils peuvent écrire comme ils se promènent, écrire *en* se promenant, car leur bibliothèque est dans leur tête. Et ils ne se piquent ni d'érudition, ni de précision, puisque leurs connaissances font partie de leur être intime et qu'elles surgissent fortuitement, au moment de la pensée ou de l'écriture, et s'intègrent naturellement à l'invention de l'oeuvre ouverte.

Dans une *Dissertation* dédiée au prudent Conrart, Guez de Balzac fait le point sur l'art épistolaire; un ménage s'impose, dit-il en substance, car la majorité des épistoliers du passé ne peuvent que nous transmettre leurs erreurs:

Disons franchement ce qui en est. La plupart des gens (& des Anciens, comme des Modernes) ne se souviennent pas au milieu, ou à

la fin d'une Lettre de ce qu'ils ont dit au commencement. Parce qu'ils s'entendent eux-mêmes, ils s'imaginent que cette première intelligence suffit, & que d'abord elle passe d'eux à autrui. Ainsi ne songeant point à un plus particulier éclaircissement, d'ordinaire ils ne disent qu'à demi ce qu'ils veulent dire. Et il est certain qu'un mot laissé au bout de la plume, qu'une particule omise, qu'une liaison oubliée, destache la suite du raisonnement, met le sens en désordre, & donne à deviner au Lecteur. Dans ces omissions, & dans ces oublis, il se fait une brèche au discours, & la pensée s'enfuit par cette ouverture, qu'il falloit fermer. Ou la chose disparoist, ou elle ne paroist pas toute entière, ou elle paroist autre qu'elle n'est; quoy que d'ailleurs les termes soient propres & démonstratifs, & qu'il n'y ait rien que de net, & de reçu en la diction. Au jugement d'un des nos Amis, cela s'appelle estre obscur, avec des termes intelligibles, & s'esgarer dans les grands chemins.¹

Dans ses moindres détails, ce réquisitoire en règle contre l'épistolographie antique et renaissante s'impose comme le parfait contre-exemple du programme de l'ouverture rhétorique. Tout y est, de l'attaque contre la «liaison oubliée» à l'humeur manifestée à l'endroit du «désordre» qui obscurcit le raisonnement. Vraiment, Racan aura beau jeu d'écrire qu'il n'y a jamais eu «que les sectateurs de Belleville et de Balzac qui aient voulu nous obliger à avoir toujours la jambe tendue dans nos promenades et l'esprit dans nos lettres familières»².

Cette «brèche» dont Balzac déplore l'existence, cette «ouverture qu'il fallait fermer» par laquelle s'enfuit la pensée, c'est justement le point de fuite tant recherché par l'iconographie et la rhétorique humanistes. Cette ouverture est un portail permettant au lecteur de pénétrer dans le domaine de l'auteur, et d'explorer ses terres. Sans cette ouverture, le lecteur n'est qu'observateur; grâce à elle, il joue un rôle actif dans la lecture et ne se contente plus de contempler de l'extérieur les beautés du domaine. Des auteurs comme Montaigne et Pasquier «s'égarent dans les grands chemins»: c'est ce qui nous permet d'aller à leur rencontre dans les pages de leurs livres.

¹ Guez de Balzac, *Dissertation critique* XXIII, dans *Oeuvres*, tome II, p. 668.

² Cité dans Michel Charles, *L'Arbre et la source*, p. 223.

IV. L'OUVERTURE PHILOSOPHIQUE

If from great Nature's or our own abyss
Of thought we could but snatch a certainty,
Perhaps mankind might find the path they miss,
But then 'twould spoil much good philosophy
- Lord Byron, *Don Juan*, XIV, 1, 1-4

S'il faut en croire le portrait quelque peu romancé qu'en brosse René Pintard, François La Mothe Le Vayer fut un original qui, à l'élégance du soulier, préférait la rusticité des bottes, sans doute encore terreuses des longues promenades qu'il affectionnait et au cours desquelles on eût pu l'observer cheminant «le regard perdu dans la forêt des enseignes ou des mystères du ciel»¹. Il me semble significatif que, d'entrée de jeu, l'érudition foisonnante de Pintard s'amuse à nous représenter La Mothe Le Vayer en promeneur. Une question s'impose: ce portrait biographique n'est-il pas, au fond, celui qui se dégage de l'oeuvre même de Le Vayer, lui qui dans ses dialogues offre une sorte d'autoportrait de l'artiste en promeneur? Si Pintard dépeint l'être réel de ce «libertin érudit» en évoquant d'emblée ses activités de promeneur, n'est-ce pas parce que Le Vayer a magnifiquement réussi son autoportrait philosophique? Pour la postérité, François La Mothe Le Vayer, Orasius Tubero et Tubertus Ocella ne font qu'un². C'est très vraisemblablement ce qu'eût souhaité cet humaniste d'allégeance sceptique qui opéra dans ses vieux jours

¹ René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, tome I, Paris, Boivin, 1943, II, I, 3, p. 132.

² Pintard explique dans un autre ouvrage que La Mothe Le Vayer s'amusait à combiner grec et latin pour former des équivalents de noms modernes à consonance antique: «Selon ce système, Le Vayer ou "le voyeur", "celui qui voit", devient ORASIUS; Mothe n'est pas bien éloigné de "motte", qui signifie "bosse" ou "excroissance", en latin *tuber*, d'où TUBERO; et TUBERTUS OCELLA évoquera, en un doublet moins barbare, les mêmes idées.» Voir *La Mothe Le Vayer - Gassendi* - Guy Patin, Paris, Boivin, s.d., pp. 19-20.

une brillante synthèse philosophique grâce à l'image de la promenade, emblème d'une pensée et d'une méthode, ou plutôt d'une anti-méthode, héritée des beaux jours de la Grèce antique.

En liant de manière si explicite la promenade à sa «divine sceptique», La Mothe Le Vayer couronnait une longue tradition philosophique qui avait fait de la marche à pied l'exercice emblématique du doute sceptique. On voit généralement en Pyrrhon le fondateur du scepticisme athénien, mais on pourrait tout aussi bien considérer Socrate, le philosophe promeneur, comme le premier grand sceptique. On se souvient que Socrate fut mis à mort sous trois chefs d'accusation: pour avoir corrompu la jeunesse athénienne, pour impiété et pour sa redoutable habitude qui, selon ses accusateurs, consistait à «faire de la cause la plus faible la plus forte»¹. À cause de son attitude sceptique, de sa propension à tout remettre en question et à ne rien tenir pour acquis, Socrate fut identifié par ses contemporains comme un sophiste². Mais cette tendance à prendre le contre-pied de vérités généralement acceptées et des dogmes de l'opinion publique procède bel et bien du doute sceptique. Car, finalement, à quelles conclusions positives arrivent les dialogues socratiques? Comme son cadet Pyrrhon, Socrate eut la sagesse de ne produire aucun livre; il faut donc se fier à ce qu'amis et ennemis écrivirent à son sujet. Aristophane, par exemple, qui dans ses *Nuées* le peint comme un sophiste mi-roué, mi-fou; lorsque Strepsiade rencontre Socrate, ce dernier est suspendu dans une corbeille - «Que fais-tu là, je t'en conjure, dis-le moi», lui lance-t-il. «Je marche dans les airs et regarde le soleil», répond Socrate. Un peu plus loin, le Choeur loue ironiquement sa «démarche superbe dans les rues»³. Platon nous le représente pour sa part sous un jour nettement plus favorable, se promenant dans Athènes jusqu'à ce qu'il rencontre un

¹ Cf. *Apologie de Socrate*, 18b.

² On sait qu'Aristophane peignit un Socrate sophiste. Il ne fut pas le seul. Parmi les autres comiques, il y eut Cratinos, Eupolis, Diphilos. Voir la notice d'Hilaire van Daele à sa traduction des *Nuées*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. 149-150; *Apologie de Socrate*, 18c.

³ *Les Nuées*, pp. 173 et 179.

interlocuteur et que la promenade devienne discussion, c'est-à-dire promenade de l'esprit¹.

Alors qu'Aristophane s'amuse à ridiculiser les «pieds nus» que Socrate promène irrésolument à travers la cité, Platon vante ce dénuement. Son Socrate, qui va pieds nus et professe son ignorance, se moque du sophiste Hippias qui est «si magnifiquement chaussé et renommé dans toute la Grèce pour son savoir»². Le pied nu symbolise une certaine pureté; l'absence de chaussures marquait d'ailleurs dans l'Athènes antique une affiliation socratique. Les émules de Socrate se reconnaissaient au dénuement de leurs pieds, notamment les cyniques, qui «allaient pieds nus en toute saison», munis de leur inséparable bâton de marche³. D'ailleurs Antisthène, le fondateur de la secte cynique, était lui-même convaincu des bienfaits de la marche à pied. «Habitant au Pirée, chaque jour il faisait ses quarante stades pour venir écouter Socrate. Il imita sa patience et son endurance.»⁴ Comme Montaigne qui professera plus tard son mépris des coches, lesquelles amolissent l'homme civilisé en l'aliénant de la marche, c'est-à-dire du déplacement autonome, Socrate et les Cyniques, tout comme Jésus-Christ, ses apôtres et d'autres hommes en marche⁵, aiment sentir le sol sous leurs pieds, sentir la marche

¹ Souvenons-nous qu'en grec, un même mot, *péripatos*, signifie à la fois *promenade* et *discussion philosophique*; les métaphores relatives à la promenade sont moisson chez Platon, à tel point qu'il est malaisé d'établir avec certitude où commence la métaphore. En effet, l'image qui associe la discussion à une promenade est «presque inévitable, très voisine de celle qui fait du Logos un promeneur» (Pierre Louis, *Les Métaphores de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1945, p. 46 - voir aussi pp. 195-196).

² *Le Grand Hippias*, 291a.

³ Cf. Michel Onfray, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset, 1990, II, p. 40 (voir l'ensemble de ce chapitre pour ce qui est de la tenue du cynique).

⁴ Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, tome II, éd. et trad. de Robert Genaille, Paris, GF-Flammarion, 1965, VI, p. 7. Voir aussi le dialogue de Lucien intitulé *Le Cynique*, IV: «LE CYNIQUE: [...] ces deux pieds, pour être nus, t'en paraissent-ils plus faibles? [...] Mes pieds te semblent-ils moins capables de marcher que ceux des autres hommes?» (dans *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, tome II, éd. et trad. d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866, p. 488).

⁵ Cf. *Évangile selon saint Matthieu* 10: 5-10: «Ces Douze, Jésus les envoya en mission avec les prescriptions suivantes: "[...] Ne vous procurez ni or, ni argent [...] ni chaussures, ni bâton"».

comme ils sentent la philosophie: sans l'entremise de ces artifices que sont les chaussures, les idées toutes faites ou la logique sophistique. On dit d'ailleurs qu'un jour Antisthène assista à l'oraison d'un logicien qui, à coup de syllogismes et d'enthymèmes, prouvait l'impossibilité fondamentale du mouvement. Pour toute réponse, le cynique se contenta de se lever et de marcher avec ostentation devant l'assemblée¹.

Quelles doctrines tirer de l'enseignement de Socrate, nous demandions-nous donc? Aucun, sinon celui de l'ignorance humaine et de la faillibilité de la raison. Somme toute, on peut dire que Socrate nous enseigne l'art de se promener dans les rues, sans idées préconçues, sans résolution dogmatiste et, préférablement, sans chaussures. Telle est du moins la leçon que retinrent les héritiers de Platon: après quelques générations, sous Arcésilas et plus tard sous Carnéade, l'Académie devint purement et simplement sceptique².

C'est aussi la leçon que retint Montaigne, qui voyait en Platon un sceptique et en Socrate, le «conducteur de ses dialogismes» (II, 12, p. 489), un penseur toujours irrésolu qui promène son esprit par toutes les voies qui se présentent. Socrate «va tousjours demandant et esmouvant la dispute, jamais l'arrestant» (*ibid.*) Comme Homère, Platon a «planté également les fondemens à toutes les sectes de philosophie, pour montrer combien il estoit indifferant par où nous allussions» (*ibid.*) En admirateur de Socrate, Montaigne prise la pensée qui demeure continuellement en mouvement car «[les] arrests font le point extreme du parler dogmatiste et resolutif» (p. 490). Le dialogue socratique, forme ouverte, aporétique, permet à Platon de «loger plus decemment en diverses bouches la diversité et variation de ses propres fantaisies» (*Ibid.*, pp. 489-490). On devine combien Montaigne dut goûter les mises en scène de la promenade qui ouvrent nombre de dialogues platoniciens, et à quel point il dut considérer que les promenades de Socrate furent le reflet de sa pensée irrésolue et non dogmatique qui ne se fixait qu'avec peine, et provisoirement,

¹ Cf. Michel Onfray, *Cynismes*, VII, pp. 79-80; Sextus Empiricus, *Hypotyposes Pyrrhoniennes*, III, X, 66.

² Cf. Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, Londres, Allen & Unwin, 1961, I, 3, XXVI, pp. 244 et sq.

sur quelque point ou quelque certitude que ce fût. Montaigne s'est reconnu en ce Socrate sceptique qui promenait son corps et ses pensées.

On sait qu'à son titre original *Essais*, Montaigne associe non pas un genre littéraire, mais bien une méthode¹. Au début de l'essai I. 50 (*De Democritus et Heraclitus*), Montaigne s'exprime clairement sur son projet en évoquant la promenade:

Le jugement est un util à tous subjects, et se mesle par tout. A cette cause, aux essais que j'en fay ici, j'y employe toute sorte d'occasion. [...] Tantost je le promene [i.e. mon jugement] à un subject noble et tracassé, auquel il n'a rien à trouver de soy, le chemin en estant si frayé qu'il ne peut marcher que sur la piste d'autrui. Là il fait son jeu à eslire la route qui luy semble la meilleure, et, de mille sentiers, il dict que cettuy-ci, ou celuy là, a esté le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument. Ils me sont également bons. (I. 50, p. 289)

Montaigne entend «essayer» son jugement en le promenant librement, en puisant tel argument où bon lui semblera. En somme, il s'applique à saisir l'inspiration du moment en suivant le cheminement aléatoire de la pensée². Il estime que notre entendement erre ou au mieux qu'il se promène en suivant une voie, une trajectoire, mais de manière imprévisible et capricieuse. C'est pourquoi l'essayiste, digne émule du philosophe promeneur d'Athènes, fait si souvent appel à l'image de la promenade pour illuminer des passages d'inspiration sceptique³.

¹ Sur le titre que Montaigne choisit pour son œuvre, voir Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, VIII, pp. 353 et sq. Voir aussi E. V. Telle, «À propos du mot "essai" chez Montaigne», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXX (1968), pp. 225-247 et Athanase Nacas, «Le Sens du mot *essai* et les intentions de Montaigne», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VI, 3-4 (juil.-déc. 1980), pp. 87-95.

² Cf. Margaret McGowan, «"Il faut que j'aille de la plume comme des pieds"», dans Frank Lestringant, éd., *Rhétorique de Montaigne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, p. 169: «L'extension métaphorique pensée/promenade est automatique chez Montaigne, qu'il parle de son jugement, de son discours ou de son âme.»

³ Cf. par exemple *Des coches*: «Nous n'allons point, nous rodons plustost, et tourmoions çà et là. Nous nous promenons sur nos pas. Je crains que nostre cognoissance soit foible en tous sens, nous ne voyons ny gueres loin, ny guere arriere» (III. 6, p. 885); *De l'institution des enfants*: «Mes conceptions et mon jugement ne marche qu'à tastons, chancelant, bronchant et chopant; et quand je suis

Les libertins érudits du XVII^e siècle n'eussent pas renié ce vocabulaire, eux qui qualifiaient leurs activités intellectuelles de «débauches pyrrhoniennes». Une épître de Guy Patin décrit la petite société sceptique qu'il formait avec Naudé et Gassendi, ainsi que leurs «débauches» érudites; attention, aucun d'entre-eux n'est particulièrement dépravé, mais leurs entretiens libres donnent inévitablement lieu à une débauche philosophique, c'est-à-dire à un écart de la grand-route du savoir et de l'esprit¹. Car la débauche est, par étymologie, un écart, à la fois moral et surtout, pour un Patin ou un La Mothe Le Vayer, intellectuel: celui qui ignore ce qu'est la débauche ne connaît que les voies de la convention et de la coutume; les sceptiques veulent en explorer davantage.

François La Mothe Le Vayer naît en 1583, soit trois ans après la première édition des *Essais* de Montaigne. Notre auteur fréquente le salon de Marie de Gournay; elle lui lèguera sa bibliothèque, ce qui fait en quelque sorte de lui le petit-fils spirituel de Montaigne². Il ne publie le premier ouvrage d'un oeuvre qui sera pourtant prolifique qu'à l'âge de quarante-sept ans, en 1630: il s'agit des *Cinq Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, qui portent comme seule signature celle d'Orasius Tubero, porte-parole de l'auteur, et qui présentent une fausse date d'édition (1506), soit par facétie soit par prudence³. Dans ces premiers dialogues, Le Vayer s'inspire des conversations survenues lors de «promenades pyrrhoniennes» et des «banquets sceptiques» partagés avec ses amis Gassendi (alias Cassender), Naudé (Télamon) et Diodati (Diodotus)⁴. Quatre autres *Dialogues à*

allé le plus avant que je puis [...], je voy encore du pais au delà, mais d'une veuë trouble et en nuage, que je ne puis desmeler» (I, 26, p. 145).

¹ Cf. Richard H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 88.

² Cf. Alan M. Boase, *The Fortunes of Montaigne. A History of the Essays in France, 1580-1669*, New York, Octagon Books, 1970, p. 260. Sur La Mothe Le Vayer, lire aussi Jean Grenier, «Le Sceptique masqué: La Mothe Le Vayer», *La Table ronde*, no 22 (octobre 1949), pp. 1504-1513 ainsi que les sections II, I, 3 (pp. 131-147) et III, III (pp. 505-538) de René Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* (tome I). Comme à peu près tous les commentateurs de l'art et de la pensée de Le Vayer, Grenier et Pintard sont à lire avec précaution, car l'érudition et le scepticisme ont rarement bonne presse, même auprès des plus érudits et des plus sceptiques.

³ Cf. René Pintard, *La Mothe Le Vayer - Gassendi - Guy Patin*, pp. 8-9 et 13-14.

⁴ Cf. Pintard, *Libertinage érudit* (tome I), II, I, 7, pp. 178 et sq.

l'imitation des Anciens suivirent peu après¹, puis Le Vayer abandonna provisoirement la forme du dialogue au profit de divers genres (*Homélies académiques*, *Petits Traités en forme de lettres*, *Opuscules*, *Réflexions sceptiques*) dont la diversité, le parti pris de brièveté et la discontinuité rappellent fortement les *Essais*. Puis, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, il revient au dialogue mais en apportant une modification à sa dénomination générique: le dialogue se fait «promenade». Les commentateurs modernes se sont surtout intéressés aux *Dialogues à l'imitation des Anciens*, qui ont d'une certaine manière porté ombrage à *La Promenade* (1662-1664) laquelle, pourtant, avec le *Mémorial de quelques conférences avec des personnes studieuses* (1669) et l'*Hexaméron rustique* (1670), constitue le testament littéraire et philosophique du grand humaniste².

Avec *La Promenade*, un vieil homme rend d'ultimes hommages au scepticisme et à la marche à pied. Le Vayer se représente ici sous les traits de Tubertus Ocella, un philosophe d'âge mûr qui aime se promener à la campagne, parfois solitairement, habituellement en compagnie d'un interlocuteur d'élection avec lequel il échange des propos libres et érudits. Dès l'ouverture de la *Première Promenade*, Ocella affirme que «la Promenade est le propre des Philosophes, des personnes savantes, & des esprits bien cultivés», et que seuls les ignorants refusent de la prendre en bonne part³. Ce philosophe promeneur est par ailleurs d'allégeance sceptique - l'itinéraire qu'il suit en marchant est le reflet de la libre

¹ L'ensemble est disponible dans l'édition d'André Pessel (*Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, Paris, Fayard, 1988).

² Sur les *Dialogues à l'imitation des Anciens*, voir, outre les études de Pintard: Joseph Beaude, «Le Dialogue d'Orasius Tubero sur le sujet de la divinité», dans *Recherches sur le XVIIe siècle*, tome I, Paris, CNRS, 1976, pp. 50-62 et Robert McBride, «The Paradoxes of Orasius Tubero», dans *Aspects of Seventeenth-Century French Drama and Thought*, Totowa (New Jersey), Rowman and Littlefield, 1979, pp. 165-176; 186-188. Dans le chapitre XVIII de son *Fortunes of Montaigne*, Alan M. Boase traite de presque toutes les œuvres de Le Vayer, à l'exception de *La Promenade*. Richard H. Popkin ignore lui aussi *La Promenade* dans les pages qu'il consacre à notre auteur (*History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, V).

³ François La Mothe Le Vayer, *La Promenade*, I, dans *Oeuvres*, tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 22 [695]. Les prochains renvois à *La Promenade* seront intégrés au corps du texte avec la pagination de l'édition 1756-1759, dite «de Dresde», et, entre crochets, celle de Slatkine.

disposition de ses pensées, de l'agencement flottant de ses idées. L'un de ses interlocuteurs souligne que la sceptique est un «tripot» dont Ocella «connaît mieux que personne tous les détours» (VII, p. 209 [742]); l'éditeur de Dresde ne disait pas autre chose en prévenant le lecteur que «les remarques que font les interlocuteurs [...] naissent pour ainsi dire sous leurs pieds» («Avertissement», p. [689]). L'idéal de Le Vayer est celui d'un plan flexible, qui permette d'ouvrir plusieurs sentiers et d'explorer de nombreuses voies. La liberté de mouvement du promeneur est l'emblème d'une pensée ondoyante qui récuse la ligne droite pour cette simple et bonne raison que la recherche philosophique peut adopter différents itinéraires. Les sceptiques, que Sextus Empiricus définit comme ceux qui cherchent toujours, qui donc n'ont jamais trouvé de réponse définitive à leurs recherches¹, voient comme une absurdité l'existence d'une prétendue ligne droite qui, par la voie la plus courte, mènerait à la solution d'un problème. Le sceptique cherche sans espoir de trouver, donc pour le plaisir de la recherche, à la manière du promeneur qui marche par plaisir, et non pour, rapidement et sans bifurcations inutiles, parvenir à son point d'arrivée.

On aura compris que cette conception de la pensée et du déplacement ne saurait convenir à tout un chacun. Celui qui croit qu'il y a une vérité à atteindre s'impatiente face à une pensée qui erre, s'égare parfois, bifurque par plaisir. René Descartes est sans doute le plus illustre adepte d'une autre conception de la pensée dont l'emblème n'est plus la promenade, mais plutôt le voyage, à savoir le mode de déplacement qui, le plus directement possible, nous mène au but qu'on s'était fixé. Car du point de vue classique, le voyage est utilitaire. Rousseau ne s'y méprenait pas, lui qui écrivit dans le chapitre intitulé «Des voyages» de son *Émile* (1762), sorte de synthèse des réflexions des deux siècles précédents sur le déplacement raisonné: «voyager pour voyager, c'est errer, être

¹ Cf. Sextus Empiricus, *Hypotyposes Pyrrhoniennes*, I, I, 4 («Ceux qui cherchent ce sont les sceptiques», *Oeuvres choisies de Sextus Empiricus*, éd. de Jean Grenier, trad. de Jean Grenier et Geneviève Goron, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1948, p. 157).

vagabond»¹. À Montaigne qui «promenait» son jugement en donnant des explications comme: «il est malaisé de donner bornes à nostre esprit: il est curieux et avide, et n'a point occasion de s'arrester plus tost à mille pas qu'à cinquante» (II, 12, p. 543), Descartes répond qu'il vaut mieux conduire sa raison (le sous-titre du *Discours* se lit: «Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences»), et désire montrer au lecteur «quels sont les chemins [qu'il a] suivis» pour arriver à la méthode². Il faut se rappeler l'étymologie de *méthode*, terme qui, formé du préfixe *méta* et du substantif grec *hodos* (route, voie), signifie littéralement: «direction qui mène au but»³. En elle se trouve la voie à suivre pour éviter l'errance et, partant, l'erreur⁴.

Descartes écrit encore: «ceux qui ne marchent que fort lentement, peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent, et qui s'en éloignent» (I, p. 45). Cette comparaison est empruntée à Sénèque⁵, ce qui rappelle les liens entre le stoïcisme et la pensée de Descartes. Liens rhétoriques et profonds. Le stoïcisme en général et Sénèque en particulier ont fréquemment recours à l'image du droit chemin, de la

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, V (cité dans Normand Doiron, *L'Art de voyager*, p. 188).

² René Descartes, *Discours de la méthode*, éd. d'Étienne Gilson, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1966, I, p. 47. Les prochains renvois au *Discours* seront intégrés au corps de l'étude. Sur le dialogue entre Montaigne et Descartes, voir Léon Brunschwig, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, New York, Brentano's, 1944 et Marcel Françon, «Montaigne, le *Discours de la méthode* de Descartes et l'humanisme», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, V, 1 (janv.-mars 1972), pp. 49-57.

³ Cf. Alain Rey et al., *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992, p. 1235.

⁴ Dans le texte latin des *Méditations*, il est difficile de distinguer les deux sens du verbe *errare*. À ce sujet, voir Georges Y. Van Den Abbeele, «Cartesian Coordinates: Metaphor, Topography and Presupposition in Descartes», dans Bernard Beugnot, éd., *Voyages, récits et imaginaire*, Paris/Seattle/Tubingen, Biblio 17 («Papers on French 17th Century Literature»), 1984, p. 6.

⁵ Cf. *La Vie heureuse*, I, 1: «il est si peu facile de parvenir au bonheur que chacun s'en éloigne d'autant plus qu'il s'y précipite avec plus d'ardeur, pour peu qu'il s'écarte de la bonne voie; et lorsque la nôtre nous mène en sens opposé, notre hâte même accroît la distance» (dans *Dialogues*, tome II, éd. et trad. d'A. Bourgerie, Paris, Les Belles Lettres, 1941, p. 1).

ligne droite¹. Il est vrai que la route que suit Sénèque mène à la vertu, tandis que Descartes cherche plutôt le chemin qui le mènera à la certitude épistémologique. Mais cette différence n'est que de surface, car si Descartes recherche avec tant d'assiduité un fondement sûr au savoir, c'est parce qu'il désire clore le bec, une fois pour toutes, aux pyrrhoniens qui ont la fâcheuse habitude de remettre en question tous les acquis, scientifiques aussi bien que moraux, de la civilisation; il veut «apprendre à distinguer le vrai d'avec le faux, pour voir clair en [s]es actions, et marcher avec assurance en cette vie» (I, p. 56). Le *Discours de la méthode* est adressé à Pyrrhon et Sextus Empiricus, aussi bien qu'à Henri Estienne, Montaigne et Charron, et encore, plus près de Descartes, aux redoutables libertins érudits qui redécouvrent avec délices les *Hypotyposes pyrrhoniennes* de Sextus.

Le *Discours de la méthode* n'est en fait qu'un jalon de la guerre millénaire entre scepticisme et stoïcisme². L'Académie antique, sous Arcésilas puis sous Carnéade, prenait systématiquement le contre-pied du stoïcisme et s'ingéniait à montrer la faillibilité de ses dogmes³. Cette querelle entre sceptiques et stoïciens se poursuit sur le mode rhétorique jusqu'à l'humanisme, tant et si bien qu'au XVII^e siècle, un représentant de la sceptique, Le Vayer, et un penseur qui, du moins par sa rhétorique, se rattache au néo-stoïcisme, Descartes, revendiquent chacun un mode de déplacement pour affirmer leurs pensées et leurs positions respectives. Descartes et La Mothe Le Vayer étaient par ailleurs, on s'en serait douté, des ennemis avoués⁴. Le premier propose d'imiter les voyageurs qui

[...] se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter

¹ Voir à ce sujet l'article de Mireille Armisen, «L'Orientation de l'espace imaginaire chez Sénèque: remarques sur l'image du chemin», *Pallas*, XXVIII, 3 (1981), pp. 31-43.

² Phénomène que met en relief le titre du chapitre que Richard H. Popkin consacre à l'auteur du *Discours de la méthode*: «Descartes Conqueror of Scepticism». Cf. *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, pp. 179 et sq.

³ Cf. Craig B. Brush, *Montaigne and Bayle. Variations on Skepticism*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1966, p. 7.

⁴ Cf. Richard H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, p. 90.

en une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté, et ne le changer point pour de faibles raisons, encore que ce n'ait peut-être été au commencement que le hasard seul qui les ait déterminés à le choisir: car, par ce moyen, s'ils ne vont justement où ils désirent, ils arriveront au moins à la fin quelque part, où vraisemblablement ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt. (III, p. 79)

La seule utilisation du verbe *tournoyer* indique que Descartes apostrophe ici le scepticisme en la personne de Michel de Montaigne qui, on s'en rappelle, écrivait dans ses *Coches*: «Nous n'allons point, nous [...] tournoions çà et là. Nous nous promenons sur nos pas.» (III, 6, p. 885). La Mothe Le Vayer, en digne émule de Montaigne, répondra d'abord à Descartes, dans ses *Opuscules*, que le propre du sage, c'est d'errer, à tel point que seul l'ignorant «ne se retracte jamais d'un chemin mal pris, à cause de ses tenebres spirituelles qui ne lui en découvrent point de meilleur»¹. Puis, il se tourne plutôt vers la promenade, position mitoyenne entre l'errance et le voyage², et fait une fois pour toutes de la déambulation l'activité emblématique du sage sceptique qui, dans une suprême indépendance, se permet de douter de tout sans avoir à rendre compte des pérégrinations de son esprit, et sans se préoccuper de la validité d'un itinéraire choisi. «Tant y a que cette indépendance, où le Péripatétisme même a placé son souverain bien sous le nom d'*autarchie*, m'est si pretieuse, que je vous avoue [...] n'avoir pris habitude à mes promenades solitaires, que pour pouvoir m'en donner la satisfaction sans dépendre de personne», lit-on dans *La Promenade* (I, p. 48 [702]).

Comme La Mothe Le Vayer, Descartes est un lecteur avide de récits de voyage et de ces guides pratiques que Normand Doiron nomme «arts de voyager», ouvrages qui, issus du XVI^e siècle, connaîtront une grande vogue au siècle classique³. On lit chez

¹ François La Mothe Le Vayer, *Opuscules ou Petits Traitez*, V («De la conversation et de la solitude»), dans *Oeuvres*, tome I, p. 229 [373].

² Cf. l'analyse de Normand Doiron, «L'Art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, 73 (février 1988), pp. 85 et sq.

³ Descartes et Le Vayer lecteurs de récits de voyage: cf. Normand Doiron, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995, p. 64 et René Pintard, *Le Libertinage érudit* (tome I), II, I, 3, p. 139. Pour une liste chronologique des «arts de voyager», voir les pages 232 à 236 du livre de Normand Doiron.

Doiron: «En donnant à son *Discours de la méthode* la forme d'un récit de voyage, il entérine la réflexion menée par les deux ou trois générations d'humanistes qui l'ont précédé, il tire les conséquences et les formule avec cette inimitable clarté qui est la sienne. Les règles d'une poétique du déplacement deviennent des règles pour la direction de l'esprit.»¹ Pratiquement tous les adversaires du scepticisme posaient la supériorité du déplacement réglé et mettaient le lecteur en garde contre les affres de l'errance intellectuelle. Descartes demandait encore dans sa *Recherche de la vérité*, irrité par le dédale pyrrhonien mis en place par Montaigne, s'il fallait vraiment se condamner à imiter «ces voyageurs, lesquels, ayant laissé le grand chemin pour prendre la traverse, demeurent égarés entre les épines et les précipices»². On se rappelle l'incipit de la *Recherche* de Malebranche: «L'erreur est la cause de la misère des hommes»³. Mais pensons aussi à Pascal qui, bien qu'il prisât le désordre et le jugeât apte à mener à la vérité, flétrissait la «confusion» de Montaigne, lequel, tout de même, «avait bien senti le défaut d'une droite méthode, qu'il évitait en sautant de sujet en sujet, [et] cherchait le bon air»⁴. Pascal jugeait par ailleurs que les vérités révélées, contrairement aux vérités apprises, ne se contentaient pas de montrer la route à suivre, mais qu'elles sont, comme les rivières, «des chemins qui marchent et qui portent là où l'on veut aller»⁵. La Mothe Le Vayer prêche pour sa part le scepticisme en défendant la nature heuristique de la promenade.

On peut en effet parler d'heuristique de la déambulation. On pourrait soutenir que celui qui désire, par méthode, suivre une route sans s'en écarter connaît par avance le but qu'il cherche à atteindre. La promenade, en revanche, relève d'une dialectique qui, patiemment, explore diverses voies pour faire le tour d'un sujet

¹ Normand Doiron, *L'art de voyager*, p. 64.

² Cité par Léon Brunschwig dans *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, p. 120.

³ Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité*, I, I, 1, dans *Oeuvres*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p.21.

⁴ Blaise Pascal, *Oeuvres complètes*, éd. de Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 1103, Pensée no 76 (Brunschwig 62).

⁵ Cf. Léon Brunschwig, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, p. 193.

donné. Les pyrrhoniens disent ignorer si vérité il y a¹; ils ne sauraient donc partir à sa recherche par la voie la plus courte, attendu qu'ils ignorent où elle se trouve, ou même si elle existe. On se souvient que les Grecs ne faisaient aucune distinction lexicale entre promenade et discussion philosophique, ce qui explique partiellement l'omniprésence de l'image de la promenade dans les dialogues de Platon. La Mothe Le Vayer en est parfaitement conscient. Son seul choix de la forme du dialogue révèle sa conception de la pensée et son idéal du déplacement dans l'espace. Ce grand sceptique eût été amusé par l'épître liminaire que Fontenelle adjoignit à ses *Nouveaux Dialogues des morts*, dans laquelle l'auteur estime que les morts, jouissant de longs loisirs pour affiner leurs idées, devraient être suffisamment éclairés pour ne presque plus dialoguer entre-eux, tous d'accord dans l'harmonie de la vérité; «car il me semble qu'il n'appartient de disputer qu'à nous autres Ignorans, qui ne découvrons pas la vérité; de mesme qu'il n'appartient qu'à des Aveugles qui ne voient pas le but où ils vont, de s'entreheurter dans un chemin»². Le dialogisme s'attache à l'hypothétique (et pour les sceptiques très hypothétique) recherche d'un chemin menant à quelque vérité, mais il ignore, *a priori*, où le trouver. C'est un parcours sans but précis, un cheminement d'aveugle, diraient Descartes et Pascal, celui dont parlait Montaigne dans *De l'institution des enfants*: «Mes conceptions et mon jugement ne marche qu'à tastons, chancelant, bronchant et chopant; et quand je suis allé le plus avant que je puis, si ne me suis-je aucunement satisfait; je voy encore du país au delà, mais d'une veüe trouble et en nuage, que je ne puis desmeler.» (I, 26, p. 145). On comprend sans peine que La Mothe Le Vayer ait choisi le dialogue, forme reine de la pensée dialogique qui, à l'époque où il écrivit ses *Dialogues à l'imitation des Anciens*, était tombé en discrédit³. On comprend aussi qu'au dialogue, Descartes ait préféré

¹ Cf. Sextus Empiricus, *Hypotyposes pyrrhoniennes*, I, I.

² Fontenelle, «À Lucien, aux champs élyséens», dans *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. de Jean Dagen, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971, p. 99.

³ Cf. à ce sujet Bernard Beugnot, «La Fonction du dialogue chez La Mothe Le Vayer», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXIV (1972), pp. 31-41 (p. 39: «Le dialogue ne conclut pas, il propose des opinions,

le discours. Sans doute le grand René eût-il été surpris d'apprendre, toujours de la plume de Fontenelle, qu'une fois passé à l'autre monde, il verrait les erreurs de sa philosophie et se convertirait au scepticisme¹.

«Il ne suffit pas de mettre de l'ordre dans ses pensées pour expliquer le monde, encore faut-il que ce dernier soit en ordre. Or l'errance humaine suppose un monde éparpillé.»² Les promeneurs des dialogues de La Mothe Le Vayer parcourent ce monde éparpillé pour le plaisir du mouvement; «[je] me proumeine pour me promener», écrivait Montaigne (III, 9, p. 955), affirmation à laquelle eût sans l'ombre d'un doute acquiescé Le Vayer. Son Tubertus Ocella aime se promener, soit accompagné, soit seul avec un livre à la main (cf. III, p. 80 [710]). Conversation et lecture accompagnent magnifiquement le cheminement de ses pieds. Or quelle est l'une des lectures de prédilection de ce promeneur de l'esprit? Nous l'avons vu plus haut: les récits de voyage, précisément, dont il fait l'un des principaux points d'ancrage de sa sceptique car, comme Sextus Empiricus et Montaigne avant lui, il considère la variété des mœurs qui s'observent d'une époque à l'autre sous divers cieux l'un des principaux arguments contre la pérennité de la raison humaine (cf. par exemple VII, pp. 201 et sq. [740-741]). Tout bon promeneur qu'il fut, Le Vayer pratiquait aussi les récits de voyage avec assiduité et s'était imprégné de leur rhétorique. D'où l'un de ses grands tours de force philosophiques: avec un plaisir qu'on peut s'imaginer avoir été considérable, Le Vayer s'empare de l'un des concepts clés de la rhétorique du voyage, celui de *foyer*, pour mieux poser la suprématie de la promenade sceptique. Le foyer, c'est le point de départ et de retour du voyageur - sans lui, le voyageur n'est plus voyageur, il est vagabond, il erre³. Pour les humanistes, Ulysse devient le parangon du voyageur à partir du moment où il revient à

toutes sortes d'opinions, il brode sur un thème qu'il illustre plus qu'il ne développe».)

¹ Cf. Fontenelle, *Nouveaux Dialogues des morts*, II, 34 («Le troisième faux Demetrius, Descartes»).

² Joseph-Guy Poletti, *Montaigne à bâtons rompus. Le désordre d'un texte*, Paris, José Corti, 1984, pp. 16-17.

³ Cf. Normand Doiron, *L'Art de voyager*, pp. 82 et sq; p. 180.

Ithaque et à Pénélope. Or voilà que dans sa *Septième Promenade*, Le Vayer reprend à son compte la comparaison que fit un certain Nicolas Damascène lequel, à force de propos aussi avisés, «mérita l'amitié d'Auguste»:

Il disoit que l'ardent désir de beaucoup savoir étoit semblable à celui des Voies. Ceux qui sont possédés de ce dernier, vont deçà & delà, se contentant de diner ou de coucher en de certains endroits, & se plaisant d'arrêter en d'autres quelquefois plusieurs jours; mais que c'étoit toujours pour revenir après leurs voyages jouir du doux repos de leur maison. La réduction de sa comparaison alloit à soutenir, que les hommes studieux pouvoient s'attacher de même plus ou moins à de certaines Disciplines, selon que leur inclination particulière les y portoit; pourvu qu'après cela ils choisissent la Philosophie comme la meilleure demeure, & le plus noble objet des bons Esprits. Disons de plus dans la pensée de ce Damascène, que diverses Philosophies les peuvent occuper quelque tems avec plaisir; mais que selon nous la seule Epoque Sceptique leur donnera la satisfaction, dont l'esprit humain est capable de se prévaloir. (VII, p. 222 [745])

Le Vayer, qui se promène librement dans force récits de voyage, fait donc du scepticisme le foyer du voyageur de l'esprit. Le promeneur sceptique peut suivre une multitude de parcours, aller dans tous les sens, explorer avec plaisir tous les livres et toutes les opinions qui lui plaisent, il n'en finira pas moins par revenir au foyer de l'épochè, soit à la suspension du jugement.

Vu ainsi, le scepticisme est bien une philosophie de l'ouverture, car il s'agit de la seule secte philosophique qui embrasse toutes les autres. Puisque «rien aussi ne contribue tant à rendre un homme sage, que de s'instruire sur tout se qui se passe dans le Monde, où les moindres rencontres & les plus petites choses peuvent servir à le perfectionner, & à lui acquérir cette sagesse, où il aspire» (VI, p. 189 [737]), le sage a intérêt à explorer toutes les routes qui se présentent à son regard. Or le mot *sceptique* signifie, étymologiquement, «celui qui observe»¹. Suivre sans écart la droite

¹ Le mot est en effet dérivé du grec *skeptesthai*, «observer, considérer». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, p. 1892. Dans son *Montaigne's Discovery of Man*, Donald M. Frame écrit bien: «[Montaigne's] mental temper [...] seems always to have been skeptical. Skeptical in the etymological sense of one who judiciously stops to look before he makes a mental leap, who considers all sides before he commits himself.» (New York, Columbia University Press, 1955, p. 8.)

voie de la méthode, c'est un peu comme s'astreindre à porter des oeillères. À la manière du Cléobule de la *Promenade du sceptique* de Diderot (1747), Tubertus Ocella se sert de toute l'étendue du monde qui l'entoure comme d'un vaste miroir qui inspire et reflète chacune de ses pensées¹.

Véritablement, et tel que l'écrit Pintard, La Mothe Le Vayer «n'a pas l'esprit droit»². Mais il me semble pourtant que Pintard trahit Le Vayer lorsqu'il dénonce son «allure si singulière»: «il ne s'avance qu'en cachant sa marche, et il revient sur ses pas, il coupe ses anciens itinéraires, il brouille les pistes qu'il a suivies; et l'on se trouve derrière lui au cœur du maquis, devinant peut-être le but où il tend, mais incapable d'y atteindre»³. Il s'agit, dans l'ensemble, d'une bonne observation, sauf que voilà: Le Vayer ne vise pas à un but. Si nous avons bien suivi les itinéraires de l'humaniste, nous ne pouvons que le remercier pour les beautés furtives qu'il nous a laissées entrevoir.

De tout temps, le manque de confiance à l'égard de la pensée systématique provoque un retour au scepticisme qui se mire dans la promenade. L'esprit se remet à chercher, c'est-à-dire qu'il se remet en marche, provisoirement mais sans désir de s'arrêter. Insatisfait de la sagesse athénienne, Socrate marche dans les rues à la recherche d'interlocuteurs et de sagesse véritable. À la Renaissance, un Montaigne décrète que les plus plates raisons sont les «mieux assises» (III, 8, p. 912). Au siècle suivant, l'oeuvre de La Mothe Le Vayer s'oppose à l'épistémologie cartésienne en faisant l'éloge du déplacement déréglé. On pourrait multiplier de tels exemples. De nos jours, le philosophe Paul Feyerabend s'est amusé à déconstruire l'idéologie de la méthode en lui substituant une approche anarchique de la connaissance. «Are we really to believe that the naive and

¹ Cf. Denis Diderot, *La Promenade du sceptique, ou Les Allées*: «Je compris que Cléobule s'était fait une sorte de philosophie locale; que toute sa campagne était animée et parlante pour lui; que chaque objet lui fournissait des pensées d'un genre particulier, et que les ouvrages de la nature étaient à ses yeux un livre allégorique où il lisait mille vérités qui échappaient au reste des hommes.» (*Oeuvres complètes de Diderot*, tome I, Paris, Garnier frères, 1875, p. 180.)

² *Libertinage érudit* (tome I), II, I, 3, p. 143.

³ *Ibid.*, III, III, 6, p. 538.

simple-minded rules which methodologists take as their guide are capable of accounting for such a "maze of interactions"?»¹ Bien sûr, le philosophe répond par la négative en invoquant des raisons et des réseaux métaphoriques qui n'eussent pas déplu à Montaigne et à La Mothe Le Vayer, par exemple que «the world which we want to explore is a largely unknown entity. We must, therefore, keep our options open and we must not restrict ourselves in advance», d'autant plus que «non-scientific cultures, procedures and assumptions can [...] stand on their own feet and should be allowed to do so»².

Pour les sceptiques, l'édifice de la philosophie n'a rien d'une cathédrale. Il s'agit plutôt d'un gîte du passant qui accueille les promeneurs égarés lors de leurs excursions; l'architecture pyrrhonienne se refuse à l'établissement d'une voûte de pierre qui touche aux cieux, lui préférant une série de modestes habitations jonchant le réseau labyrinthique des opinions humaines, où chaque promeneur trouvera un foyer à la fois provisoire et permanent, attendu que cette dichotomie tend à s'estomper sur la route sceptique. Une multitude d'auberges, toutes accueillantes, reçoivent les pèlerins du scepticisme, qui sont chez-eux partout et nulle part et dont le foyer, le point de départ et d'arrivée, se trouve dans la seule conscience qu'aucune route ne se distingue des autres, sinon par préférence personnelle. Car le scepticisme est d'abord et avant tout une esthétique.

¹ Paul Feyerabend, *Against Method* (3e édition), Londres/New York, Verso, 1993, p. 9.

² *Ibid.*, pp. 12 et viii.

ÉPILOGUE

Il semble que la volonté, comme le mouvement, se prouve et se trouve, en marchant, dans le hurra d'une marche qui détruit la solidité des perspectives, et où le monde enfin perd son poids.

- Jean-Claude Morisot, *Tête d'or ou les aventures de la volonté*

Le temps est venu d'interrompre ces promenades et de continuer chacun sur son chemin. Avant que nous nous séparions, j'aimerais toutefois proposer un petit détour du côté de chez Paul Valéry, lequel, avec des oeuvres comme *Eupalinos* et *Le Dialogue de l'arbre*, a fait revivre en notre siècle l'art du dialogue platonicien avec un talent tel que plusieurs commentateurs se sont émerveillés devant sa profonde culture hellénique. Pourtant, Valéry a écrit dans une lettre adressée à un ami qu'il ne connaissait à peu près rien de la Grèce antique et qu'il n'avait jamais lu de Platon que les débuts de ses dialogues¹. Qu'au fond, c'étaient les premières pages de chaque dialogue de Platon qui l'intéressaient.

Une telle affirmation relève sans doute de la boutade, et pourtant toute plaisanterie se fonde sur un élément de vérité. Et si Valéry avait entrevu que l'essentiel du dialogue platonicien résidait justement dans ces premières pages, les pages où nous sont présentés les personnages et le décor, les pages d'une mise en scène de la sociabilité où, souvent, la promenade joue un rôle de premier plan? Peu surprenant sous cet éclairage qu'un des dialogues les plus réussis de Paul Valéry, *L'Idée fixe*, s'ouvre à son tour sur une promenade. Or je crois bien qu'un peu comme Valéry, les humanistes de la Renaissance se

¹ Cf. *Oeuvres de Paul Valéry*, tome II, éd. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 1397-1398.

sont attachés à faire revivre l'esprit de ces fameuses premières pages de Platon, ces pages qui aèrent le texte et lui donnent une vie véritable. Celles où la pensée se fait art en une démarche qui décroïssonne et embrasse toutes les perspectives et tous les systèmes. Comme Montaigne, Valéry prit un immense plaisir à la lecture de Platon, plaisir sans lequel toute philosophie n'est que sèche scolastique. Et ce plaisir de lecture inspire à son tour la création d'oeuvres (les *Familiares* de Pétrarque, les *Essais*, les *Carnets* de Valéry) où le ludique prime sur l'esprit de système et sur la finalité.

Entre Pétrarque et Paul Valéry, entre la Renaissance et notre millénaire finissant, de nombreux auteurs ont continué, souvent tout à fait instinctivement, à faire de la promenade l'emblème des multiples tendances que j'ai ici réunies sous la bannière de l'ouverture. Nous avons vu quel rôle a joué La Mothe Le Vayer dans la fortune littéraire de cette image. En faisant explicitement de la promenade l'emblème de l'antiméthode sceptique, une métaphore inclusive représentant à la fois l'heuristique du dialogue, la démarche de l'esprit et le cheminement de la plume, Le Vayer accomplit une synthèse qui joua aussi un rôle de catalyseur. Une grande épistolière se fera d'autre part l'avocate de la promenade telle que la concevaient les humanistes renaissants. De sa résidence bretonne des Rochers, Mme de Sévigné chante les louanges de la promenade solitaire et mélancolique qui, loin des jardins de Versailles, favorise la méditation solitaire¹. Les chemins ouverts par le Docte et la Dame seront repris au siècle suivant. *La Promenade du sceptique* de Diderot et les *Rêveries* de Rousseau sont en germe dans les oeuvres de La Mothe Le Vayer et de Mme de Sévigné.

Avec Rousseau, nous approchons du romantisme, dont on sait quel usage il fit de la promenade, inspiratrice poétique. «La gratuité de la promenade, son caractère de petite fête, le regard neuf qu'elle permet de jeter sur toutes choses sont aussi les traits d'une poésie qui

¹Cf. l'article de Zobeidah Youssef, «Lettre et promenade chez Mme de Sévigné en 1671», *Les Lettres romanes*, XL, 2 (mai 1986), pp. 117-126.

cherche à s'évader d'un monde régi par le souci et par l'utilitarisme», lit-on chez Jacques Plessen¹. Si un Montaigne, un Pétrarque désirent que l'invention suive un parcours libre sans être bornée par la fixité du plan, un Hugo, un Lamartine et surtout un Rimbaud feront de la promenade bucolique l'objet et le prétexte de la poésie². Mais à cette promenade rurale s'ajoutera bientôt l'important modèle de la flânerie urbaine. Dans ses *Choses vues*, Hugo se fera par exemple le chroniqueur de la vie parisienne (autant sur le plan politique qu'artistique, social et judiciaire) telle qu'il la voit dans ses promenades de l'après-midi; «l'histoire au présent» que nous offrent ses carnets de choses vues, entendues, senties peut être considérée comme un laboratoire où Hugo, par le biais d'une écriture instantanée et à proprement parler ambulatoire, jetée au passage sur des feuilles volantes, cherche à redonner des ailes à la prose, de sorte qu'elle puisse mieux refléter la réalité qui se déroule sous le regard du marcheur. On pense alors à Gérard de Nerval qui, dans un registre plus onirique, dira avoir écrit «une de [s]es meilleures nouvelles» (à savoir *Sylvie*) «[...] péniblement, presque toujours au crayon, sur des feuilles détachées, suivant le hasard de ma rêverie ou de ma promenade»³. On sait d'autre part que Charles Baudelaire songea à intituler ses *Petits Poèmes en prose* d'abord *Le Promeneur solitaire*, puis *Le Rôdeur parisien*; normal, vu que le poète s'attachait à décrire «toutes les suggestions de la rue, de la circonstance et du ciel parisiens, tous les soubresauts de la conscience, toutes les langueurs de la rêverie, la philosophie et même le songe»⁴. Il me semble donc tout à fait justifié de voir en la promenade pétrarquiste et montanienne, pour retirées et champêtres qu'elles fussent, le prodrome lointain de la «flânerie» qui pour Baudelaire (et pour son lecteur Walter Benjamin) deviendra à la fois l'emblème d'une

¹ Cf. Jacques Plessen, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*, La Haye/Paris, Mouton, 1967, p. 4.

² *Ibid.* («Pour Rimbaud surtout, la promenade a été poésie, de même que sa poésie fut une promenade.»)

³ Cf. *Oeuvres complètes*, tome III, éd. de Jean Guillaume, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 735 (*Aurélia*, II, v).

⁴ Dédicace de 1864; cf. *Oeuvres complètes*, tome I, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 1298-1299.

méthode créatrice et, selon la formule de Terence Cave, «le type du voyage non structuré»¹.

Je ne prétends aucunement être exhaustif; le lecteur aura compris que je ne fais ici que me promener dans ma propre bibliothèque. Qu'il me permette encore une brève incursion dans le domaine de la musique (d'ailleurs, les considérations précédentes sur la poésie nous y invitent). D'un côté, le romantisme musical marque le triomphe de la forme longue; on serait justifié de voir dans les symphonies de Beethoven et de Bruckner le pendant musical de fresques romanesques telles *Les Misérables* et *Great Expectations*. Mais Hugo est aussi l'auteur de *Choses vues*, Dickens le signataire de courts essais, et à partir du Beethoven des *Bagatelles*, du Schubert des *Moments Musicaux* puis du Chopin des *Nocturnes*, le romantisme affiche sa prédilection pour la miniature. Somme toute, les compositeurs romantiques développent une esthétique de la bribe musicale, tant et si bien qu'ils prennent l'habitude d'écouter et de composer à pièces détachées. Que sont les *Années de pèlerinage* de Franz Liszt, qu'est le *Winterreise* sinon une série de promenades? (la première pièce du cycle schubertien s'intitule bien «Der Wanderer»). D'ailleurs les *Essais* de Montaigne ne furent-ils pas le livre de chevet de Liszt? Correspondances profondes et mystérieuses que je laisse à d'autres le soin d'explorer plus avant pour me contenter d'arriver à cette constatation: la brièveté que prise tant le XIXe siècle musical trouve son corollaire dans la philosophie de l'époque. Lassés de l'esprit de système, comme purent l'être Montaigne et La Mothe Le Vayer, les philosophes de l'époque romantique, et particulièrement les philosophes allemands, prirent le parti de s'exprimer par fragments. On pense à Lichtenberg, ou à Nietzsche qui, comme nos humanistes, décrivait volontiers ses propres activités de promeneur.

¹ Cf. Terence Cave, «Le Récit montaignien: un voyage sans repentir», dans Zoé Samaras, éd., *Montaigne: espace, voyage, écriture*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1995, pp. 129-130.

En réconciliant la pensée et le désordre, en reconnaissant le caractère fortuit de l'intelligence humaine, l'essai jette un pont entre la philosophie et la poésie. L'inspiration poétique, telle la pensée qui surgit puis s'envole sans laisser de traces, relève d'un moment, *du* moment. La philosophie qui sous-tend la forme de l'essai, cette philosophie que l'on retrouvera de plus en plus fréquemment dans l'aphorisme et le fragment, pointe vers une conscience sceptique pour laquelle l'esprit de système n'offre qu'une caricature du réel et le simplifie outrancièrement. Dans l'Europe renaissante, et certainement chez Montaigne, la frontière entre l'art et le savoir, entre la réalité et son expression, est devenue trouble. L'être et le monde sont divers, variables et épars; la conscience est ondoyante: la seule certitude est celle de l'instant. On peut ici rappeler que le poète de prédilection de Montaigne est nul autre que Horace, le barde du moment présent, dont la voix résonne au travers des *Essais*, qui se terminent d'ailleurs sur une note de sa poésie¹.

Autre certitude, qui a partie liée avec la première: celle du poids de l'érudition. Et là, je crois, se trouve la principale correspondance entre la Renaissance et notre millénaire au crépuscule; «L'escrivaillerie semble estre quelque symptome d'un siecle desbordé.» (III, 9, p. 923). Le seizième siècle considéra la prolifération effrénée des ouvrages de l'esprit, la multiplication miraculeuse non des pains, mais plutôt des livres de la bibliothèque, d'un oeil à la fois émerveillé et dégoûté. Les deux traducteurs et éditeurs renaissants de Sextus Empiricus, Henri Estienne et Gentien Hervet, écriront tous deux des préfaces qui en disent long sur la lassitude qui s'attaque presque inmanquablement au savant dans une époque où prolifèrent gloses et commentaires. S'il faut en croire sa

¹ *Frui paratis et valido mihi/Latœ, dones, et, precor, integra/Cume mente, nec turpem senectam/Degere, nec cythara carentem.* (Permetts que je jouisse, ô Latonien,/De mes biens et d'un corps sain, de facultés/Saines, et que j'obtienne, avec bonne vieillesse,/Le pouvoir de toucher encor ma lyre!) *Odes*, I, XXXI, 17-20 (III, 13, p. 1097 -- p. 1678 pour traduction). Dans la belle «Mise au point» de son *Montaigne à bâtons rompus, le désordre d'un texte* (Paris, José Corti, 1984), Joseph-Guy Poletti élabore sur le lien entre la naissance de l'essai et le déclin de la philosophie systémique: «La philosophie montaignienne est fondée sur le constat d'une double réalité que nulle philosophie authentique ne saurait transgresser: l'errance de l'homme et l'épars du monde.» (p. 18)

préface, Estienne entreprit de traduire Sextus après avoir souffert d'une grave maladie que «tout le monde attribua[it] à l'étude immodérée des Lettres».

[...] après avoir eu la fièvre quarte et failli mourir, j'avais pris les Lettres en dégoût, je haïssais les livres plus que le chien et le serpent; mais en entrant par hasard dans ma bibliothèque (la main posée sur les yeux pour que la vue des livres ne réveillât pas ma bile) je tombai en flânant sur un coffret à manuscrits qui, entre autres bagatelles, contenait des fragments d'écrits pyrrhoniens. Ces écrits me firent rire [...], me plurent et furent seuls à flatter mon palais.¹

Les Hypotyposes pyrrhoniennes, ou Le Savant s'amuse. Dans la préface à sa traduction latine de l'*Adversus Mathematicos* (1569), Gentien Hervet expliquera pour sa part qu'il s'était épuisé en traduisant les commentaires des Anciens aux Écritures, et qu'il cherchait un livre divertissant qu'il pût emporter avec lui en voyage lorsqu'il tomba, par pur hasard lui aussi, sur les écrits de Sextus². Les écrits sceptiques permirent donc à ces deux érudits de s'affanchir d'un état du savoir devenu trop vaste, trop dense, et de rendre à l'étude son caractère ludique.

Somme toute, la somme du savoir s'accroît, mais devient du fait même une forêt impénétrable, la *selva inestricabile* que décrit Antonfrancesco Doni dans *La libreria* (1550): «les livres sont aujourd'hui si facilement disponibles, et en telles quantités, qu'ils forment une forêt impénétrable devant les yeux de l'esprit»³. On comprend qu'une telle forêt ait tôt fait de décourager le promeneur le plus téméraire, et que l'oeuvre ouverte humaniste cherchât à lui substituer un terrain plus hospitalier.

Il serait en vérité contraire à mon projet de conclure de manière trop concluante et définitive. Qu'il suffise de dire que nous vivons présentement une époque scolastique au sens où, au moins

¹ Préface de 1562 à la traduction latine des *Hypotyposes pyrrhoniennes* reprise par Jean Grenier dans son édition des *Oeuvres choisies de Sextus Empiricus*, Paris, Aubier, «Éditions Montaigne», 1948, pp. 21 et sq.

² *Ibid.*, p. 24.

³ «[...] la molta comodità de' libri e gran quantità [...] ci hanno oggi mai fatta una selva inestricabile sugli occhi dell'intelletto»; cf. Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue*, Cambridge University Press, 1992, pp. 7 et 117 (n. 25).

depuis Lanson, et malgré les péripéties intellectuelles de la nouvelle critique, le savoir et la compétence érudite sont le propre de l'École. Or il me semble que dans ses moments de marasme (car l'érudition perd aisément son sourire), notre scolastique moderne saurait trouver un antidote dans l'oeuvre ouverte qu'ont esquissée les humanistes de la Renaissance. Tout chercheur en vient presque inévitablement à se décourager de l'inextricable forêt qui se forme devant son regard. Lorsque ce découragement bien naturel se fait ressentir mais que notre chercheur désire d'un côté éviter l'abstraction du systématisme ou la solitude de la surspécialisation, de l'autre les affres de l'irrationalisme pur et simple, ne saurait-il pas tirer profit de la promenade livresque qu'affectionnaient nos humanistes?

[C]omme les pas que nous employons à nous promener dans une galerie, quoy qu'il y en ait trois fois autant, ne nous lassent pas comme ceux que nous mettons à quelque chemin desseiné, aussi nostre leçon, se passant comme par rencontre, sans obligation de temps et de lieu, et se meslant à toutes nos actions, se coulera sans se faire sentir. (Montaigne, I, 26, p. 164)

Et si les études littéraires doivent se poursuivre sans rupture violente et sans devenir le privilège d'un chapelle érudite, ne faut-il pas que le plaisir perdure et que les itinéraires se renouvellent sans cesser de se recouper? Ne faut-il pas, en un mot, qu'il soit possible d'oeuvrer dans une forêt d'érudition commune et non faire chasse gardée, et encore que le savoir ait partie liée avec le plaisir? Michel Jeanneret rappelait dans son ouvrage sur le banquet (l'autre grand emblème de l'ouverture renaissante) que *savoir* et *saveur* partagent, nous l'avions malheureusement oublié, la même étymologie¹. Or les écrits de Pétrarque, Tahureau, Pasquier, Montaigne, La Mothe Le Vayer enseignent à se promener avec profit mais surtout avec plaisir dans la forêt du savoir. À retrouver le goût de l'étude. L'oeuvre ouverte qui embrasse les vastes paysages extérieurs et la parole chaleureuse du *sermo*, qui cultive l'inachèvement, le gai savoir et l'aporie, est l'antidote au désenchantement que peut causer une trop avide

¹ Cf. Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987, p. 9.

fréquentation des livres. L'emblème de la promenade permet aux humanistes de sortir métaphoriquement du cabinet de travail afin de délasser leurs muscles atrophiés, de regarder au loin, de lire dans le livre du monde et de reprendre goût au monde des livres.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

LA MOTHE LE VAYER, François, *La Promenade*, dans *Oeuvres*, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de, *Essais*, dans *Oeuvres complètes*, éd. d'Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

PASQUIER, Étienne, *Lettres familières*, éd. the D. Thickett, Genève, Droz, 1974.

TAHUREAU, Jacques, *Les Dialogues non moins profitables que facétieux*, éd. de Max Gauna, Genève, Droz, 1981.

II. AUTRES SOURCES

1. Antiquité:

ARISTOPHANE, *Les Nuées*, éd. de Victor Coulon, trad. d'Hilaire van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

AULU-GELLE, *Nuits attiques*, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (2 vol.)

CICÉRON, *Correspondance*, tome I, éd. et trad. de L.-A. Constans, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

_____, *De l'orateur*, éd. d'Henri Bornecque, trad. d'Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

_____, *Traité des lois*, éd. et trad. de Georges de Plinval, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

DIOGÈNE LAËRCE, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, éd. et trad. de Robert Genaille, Paris, Flammarion, «GF», 1965 (2 vol.)

HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. de François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

LUCIEN DE SAMOSATE, *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, éd. et trad. d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866 (2 vol.)

PLATON, *Oeuvres complètes*, éd. et trad. de Léon Robin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950 (2 vol.)

PLINE LE JEUNE, *Lettres*, éd. et trad. d'Anne-Marie Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1967-1969 (3 vol.)

PLUTARQUE, *Le Démon de Socrate*, dans *Oeuvres morales*, tome VIII, éd. et trad. de Jean Hani, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. de Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980 (7 vol.)

SÉNÈQUE, *La Vie heureuse*, dans *Dialogues*, tome III, éd. et trad. d'A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

_____, *Lettres à Lucilius*, éd. de François Préchac, trad. d'Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1976-1979 (5 vol.)

SEXTUS EMPIRICUS, *Oeuvres choisies de Sextus Empiricus*, éd. de Jean Grenier, trad. de Jean Grenier et Geneviève Goron, Paris, Aubier, «Éditions Montaigne», 1948.

TACITE, *Dialogue des orateurs*, éd. d'Henri Goelzer, trad. d'Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

2. Moyen Âge; XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles:

BACON, Francis, *The Essays*, éd. de John Pitcher, Penguin Books, 1985.

BALZAC, Jean-Louis Guez de, *Oeuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 (2 vol.)

BODIN, Jean, *Colloque entre sept scavans qui sont de differens sentimens*, trad. anonyme du *Colloquium heptaplomeres*, éd. de François Berriot, Genève, Droz, 1984.

BOILEAU, Nicolas, *Dialogue des héros de roman*, dans *Dialogues, Réflexions critiques, oeuvres diverses*, éd. de Charles-H. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

BOUCHET, Guillaume, *Les Sérées*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, dans *Oeuvres complètes*, éd. de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

CERVANTÈS, Michel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tome I, traduction de Louis Viardot, Paris, Flammarion, «GF», 1969.

DESCARTES, René, *Le Discours de la méthode*, éd. d'Étienne Gilson, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1966.

DIDEROT, Denis, *La Promenade du sceptique ou Les Allées*, dans *Oeuvres complètes de Diderot*, tome I, éd. de J. Assézat, Paris, Garnier, 1875.

DU FAIL, Noël, *Propos rustiques suivis des Baliverneries*, éd. de Louis-Raymond Lefèvre, Paris, Librairie Garnier frères, 1928.

ÉRASME, *Colloques et Correspondance*, éd. de Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1992.

ESTIENNE, Henri, *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, éd. de P.-M. Smith, Genève, Slatkine, 1980.

FÉNELON, *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince*, dans *Oeuvres*, tome I, éd. de Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

FONTENELLE, *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. de Jean Dagen, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971.

GOURNAY, Marie de, *Proumenoir de Monsieur de Montaigne*, éd. de Constant Venesoen, Genève, Droz, 1993.

GUÉRET, Gabriel, *La Promenade de Saint-Cloud*, éd. de Georges Monval, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

LA FONTAINE, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, dans *Oeuvres complètes*, éd. de Jean Marmier, Paris, Éditions du Seuil, «L'Intégrale», 1965.

LA MOTHE LE VAYER, François de, *Oeuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (2 vol.)

LE CARON, Louis, *Dialogues*, éd. de Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, Genève, Droz, 1986.

MAROT, Clément, *Épîtres*, dans *Oeuvres*, tome III, éd. de Georges Guiffrey, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

PASCAL, Blaise, *Oeuvres complètes*, éd. de Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

PASQUIER, Étienne, *Le Monophile*, éd. de E. H. Balmas, Milano-Varèse, Cisalpino, 1957.

_____, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, éd. de D. Thickett, Genève, Droz, 1956.

PÉRIERS, Bonaventure des, *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, éd. de Krystyna Kasprzyk, Paris, Honoré Champion, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Réveries du promeneur solitaire*, éd. de Jacques Voisine, Paris, Flammarion, «GF», 1964.

TABOUROT, Étienne, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords* (premier livre), éd. de Francis Goyet, Genève, Droz, 1986 (2 vol.)

TYARD, Pontus de; *Solitaire premier*, éd. de Silvio F. Barodon, Genève, Droz, 1950.

VIAU, Théophile de, *Oeuvres complètes* (tomes I et II), éd. de Guido Saba, Rome/Paris, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri/Nizet, 1978-1984.

III. ÉTUDES CRITIQUES

ARMISEN, Mireille, «L'Orientation de l'espace imaginaire chez Sénèque: remarques sur l'image du chemin», *Pallas* (Annales de l'Université de Toulouse- Le Mirail), 28, 3 (1981), pp. 31-43.

AUERBACH, Erich, «L'Humaine Condition», dans *Mimésis*, trad. de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, «Tel», 1968, pp. 287-313.

BALA VOINE, Claudie, «Bouquets de fleurs et colliers de perles: sur les recueils de formes brèves au XVI^e siècle», dans Jean Lafond, éd., *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, pp. 51-72.

BASSO, Janine, «Les Traductions en français de la littérature épistolaire italienne aux XVI^e et XVII^e siècles», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVIII (1978), pp. 906-918.

BARAZ, Michaël, «Sur la structure d'un essai de Montaigne (III,13: *De l'expérience*)», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXIII (1961), pp. 265-281.

_____, *L'Être et la connaissance selon Montaigne*, Paris, José Corti, 1968.

BEAUDE, Joseph, «Le Dialogue d'Orasius Tubero sur le sujet de la divinité», dans *Recherches sur le XVII^e siècle*, tome I, Paris, CNRS, 1976, pp. 50-62.

BESCH, Émile, «Un moraliste satirique et rationaliste du seizième siècle», *Revue du seizième siècle*, VI (1919), pp. 1-44 ; 157-200.

BEUGNOT, Bernard, *L'Entretien au XVII^e siècle*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.

_____, «La Fonction du dialogue chez La Mothe Le Vayer», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXIV (1972), pp. 31-41.

_____, «Un aspect textuel de la réception critique: la citation», *Oeuvres et critiques*, I, 2 (été 1976), pp. 5-19.

BLUM, Claude, «Des *Essais* au *Journal de voyage*. Espace humain et conscience européenne à la fin du XVI^e siècle», dans *La Conscience européenne au XVe et au XVI^e siècles*, Paris, École normale supérieure des jeunes filles, 1982, pp. 23-34.

_____, «La Peinture du moi et l'écriture inachevée. Sur la pratique de l'addition dans les "Essais" de Montaigne», *Poétique*, no 53 (1983), pp. 60-71.

BOASE, Alan M., *The Fortunes of Montaigne. A History of the Essays in France, 1580-1669*, New York, Octagon Books, 1970.

BOON, Jean-Pierre, *Montaigne, gentilhomme et essayiste*, Paris, Éditions universitaires, 1971.

BOWEN, Barbara C., «Jacques Tahureau Revisited», *French Studies*, XXX (1976), pp. 19-27.

BRAY, Bernard, «Le Dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 24 (1972), pp. 9-29.

BRODY, Jules, «From Teeth to Text in "De l'expérience". A Philological Reading», *L'Esprit créateur*, XX, 1 (printemps 1980), pp. 7-22.

_____, «La Première Réception des *Essais* de Montaigne. Fortunes d'une forme», dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII^e colloque international d'études humanistes tenu en juillet 1979 à Tours, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, pp. 19-30.

BRUNSCHWIG, Léon, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, New York, Brentano's, 1944.

BRUSH, Craig B., *Montaigne and Bayle. Variations on the Theme of Skepticism*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1966.

BURCKHARDT, Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. de H. Schmitt et R. Klein, Paris, Plon/Club du meilleur livre, «Biblio essais», 1958 (3 vol.)

BUTOR, Michel, *Essais sur les Essais*, Paris, Gallimard, 1968.

CARRON, Jean-Claude, «L'Errance rhétorique», dans *Discours de l'errance amoureuse. Une lecture du "Canzoniere" de Pontus du Tyard*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, pp. 11-31.

CAVE, Terence, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

CHAMARD, Henri, *Histoire de la Pléiade*, tome I, Paris, Didier, 1961.

CHARLES, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

CHASTEL, André, «L'Épître et le discours», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XVI (1954), pp. 381-385.

CHAYTOR, H.J., *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, Cambridge, W. Heffer & Sons, 1950.

COLEMAN, Dorothy Gabe, «Montaigne's Text, "neglegentia diligens"», dans *Montaigne, penseur et philosophe (1588-1988)*, actes du congrès de litt. franç. tenu en mars 1989 à Dakar, Paris, Librairie Honoré Champion, 1990, pp. 103-113.

COMPAGNON, Antoine, «La Brièveté de Montaigne», dans Jean Lafond, éd., *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, pp. 9-26.

_____, «L'Écriture de l'instant dans les "Essais"», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII (1988), pp. 839-848.

COX, Virginia, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge University Press, 1992.

CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. de Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, «Presses Pocket», 1956.

DAINVILLE, François de, *L'Éducation des Jésuites (XVIe - XVIIe siècles)*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

DOIRON, Normand, «L'Art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique», *Poétique*, 73 (février 1988), pp. 83-108.

_____, «Depuis Babel toucher la lune. De quelques manières de voyager/ XVIe-XXe siècles», *Études françaises*, XXIV, 3 (hiver 1988), pp. 99-107.

_____, «Songe et mensonge dans le "Quatrième voyage du Sr de Champlain" (1613). Étude d'un lieu commun baroque», *Studi francesi*, XXXV, 2 (no 104; 1er semestre 1992), pp. 227-249.

_____, *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995.

DONALDSON-EVANS, Lance K., «Montaigne and Poetry», *Neophilologus*, LVIII (1974), pp. 360-367.

DUBOIS, Claude-Gilbert, «L'Approfondissement de la réflexion sur l'art d'écrire dans les "Essais" de 1588», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII (1988), pp. 858-869.

DUVAL, Edwin M., «Rhetorical Composition and "Open Form" in Montaigne's Early *Essais*», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XLIII (1981), pp. 269-287.

ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, trad. de Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, «Points», 1965.

FEYERABEND, Paul, *Against Method*, Londres/New York, Verso, 1993.

FRAME, Donald M., *Montaigne's Discovery of Man*, New York, Columbia University Press, 1955.

FRANCHETTI, Anna Lia, «Preistoria del *Proumenoir de Monsieur de Montaigne*», *Paragone-Letteratura*, XXX, no 356 (1979), pp. 59-98.

FRANÇON, Marcel, «Montaigne, le *Discours de la méthode* de Descartes et l'humanisme», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, V, 1 (janv.-mars 1972), pp. 49-57.

FRIEDRICH, Hugo, *Montaigne*, trad. de Robert Rovini, Paris, Gallimard, «Tel», 1968.

FUMAROLI, Marc, «Genèse de l'épistolographie classique: rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII (1978), pp. 886-900.

_____, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

_____, «Michel de Montaigne ou l'éloquence du for intérieur», dans Jean Lafond, éd., *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1984, pp. 27-50.

_____, *Le Genre des genres littéraires français: la conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

_____, «Otium, convivium, sermo», *Rhetorica*, XI (automne 1993), pp. 439-443.

GADOFFRE, Gilbert, *Ronsard par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, «Écrivains de toujours», s. d.

GÉRARD, Mireille, «Art épistolaire et art de la conversation: les vertus de la familiarité», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVIII (1978), pp. 958-974.

GRAY, Floyd, *Le Style de Montaigne*, Paris, Nizet, 1958.

GRENIER, Jean, «Le Sceptique masqué: La Mothe Le Vayer», *La Table ronde*, no 22 (octobre 1949), pp. 1504-1513.

_____, «La Promenade, étude phénoménologique», *Nouvelle Revue française*, XXIV (1964), pp. 818-828.

GUILLAUMIE, Gaston, *J.L. Guez de Balzac et la prose française*, Paris, Éditions Auguste Picard, 1927.

HOLYOAKE, S. J., «Montaigne's Attitude to Memory», *French Studies*, XXV, 3 (1971), pp. 257-270.

JEANNERET, Michel, «Rabelais et Montaigne: l'écriture comme parole», *L'Esprit créateur*, XVI, 4 (1976), pp. 78-94.

_____, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, José Corti, 1987.

JEHASSE, Jean, *La Renaissance de la critique. L'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, s.d.

KEMAL BÉNOUIS, Mustapha, *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, La Haye/Paris, Mouton, 1976.

KOPPISCH, Paula B., *Metaphor of Movement in the "Essais" of Montaigne*, *Dissertation Abstracts International*, XXXVII (1976/1977), 3674a-3675a [Thèse du Michigan State University, 1979, 241 pages].

KUSHNER, Eva, «Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle», *Revue des sciences humaines*, XXXVII (1972), pp. 485-501.

_____, «The Dialogue of the French Renaissance: Work of Art or Instrument of Inquiry?», *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, XX, 2 (1977), pp. 23-35.

_____, «Le Dialogue en France au XVI^e siècle: quelques critères génologiques», *Canadian Review of Comparative Literature*, V (1978), pp. 141-153.

_____, «Le Dialogue de 1580 à 1630: articulations et fonctions», dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, pp. 149-162.

_____, «Le Rôle structurel du "Locus Amoenus" dans les dialogues de la Renaissance», *Cahiers de L'Association internationale des études françaises*, no 34 (1982), pp. 39-57.

_____, «Vers une poétique du dialogue à la Renaissance», dans *Essays Presented to G. M. Vajda on his 70th Birthday*, Szeged, Université Jozsef Attila, 1983, pp. 131-136.

_____, «Le Dialogue en France de 1550 à 1560», dans *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1984, pp. 151-167.

LAFOND, Jean, «Achèvement/inachèvement dans les *Essais*», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, no 13-16 (1988-1989), pp. 175-188.

LAPP, John C., «Montaigne's "négligence" and Some Lines from Virgil», *The Romanic Review*, 61 (1970), pp. 167-181.

LE GUERN, Michel, «Sur le genre du dialogue», dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, pp. 141-148.

LESTRINGANT, Frank, «La Promenade au jardin ou la peinture spirituelle du père Richeome», dans J.-P. Guillern, éd., *Récits/Tableaux*, Presses universitaires de Lille, 1994, pp. 81-102.

LOUIS, Pierre, *Les Métaphores de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1945.

LUTRI, Joseph R. de, «Pasquier and Balzac as *épistoliers*: Parallels and Contrasts», *L'Esprit créateur*, XIII, 3 (1973), pp. 241-251.

_____, «Un mot sur Montaigne et l'art épistolaire», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, V, 12 (1974, suppl.), pp. 51-55.

MARROU, Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.

MARSH, David, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980.

McBRIDE, Robert, «The Paradoxes of Orasius Tubero», dans *Aspects of Seventeenth-Century French Drama and Thought*, Totowa (New Jersey), Rowman and Littlefield, 1979, pp. 165-176; 186-188.

McGOWAN, Margaret, «"Il faut que j'aïlle de la plume comme des pieds" (III, 9, 991b)», dans *Rhétorique de Montaigne*, Actes du colloque de la Société des amis de Montaigne (Paris, 14 et 15 décembre 1984) réunis par Frank Lestringant, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, pp. 165-173.

McKINLEY, Mary B., «Vanity's Bull. Montaigne's Itineraries in III, IX (*De la vanité*)», Dans *Le Parcours des Essais*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, pp. 195-208.

MÉNAGER, Daniel, «Improvisation et mémoire dans les *Essais*», dans *Rhétorique de Montaigne*, Actes du colloque de la Société des amis de Montaigne (Paris, 14 et 15 décembre 1984) réunis par Frank Lestringant, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, pp. 165-173.

MICHEL, Alain, *Le "Dialogue des orateurs" de Tacite et la philosophie de Cicéron*, Paris, Klincksieck, 1962.

_____, *Pétrarque et la pensée latine. Tradition et novation en littérature*, Avignon, Aubanel, «Bibliotheca Vitae Latinae», 1974.

_____, «L'Influence du dialogue cicéronien sur la tradition philosophique et littéraire», dans *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1984, pp. 9-24.

MOREAU, Joseph, *Aristote et son école*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

MOREAU, Pierre, *Montaigne*, Paris, Hatier, «Connaissance des Lettres», 1966.

MORISSEY, Robert, «Vers un topos littéraire: la préhistoire de la rêverie», *Modern Philology*, LXXVII, 3 (févr. 1980), pp. 261-290.

NACAS, Athanase, «Le Sens du mot "essai" et les intentions de Montaigne», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VI, 3-4 (juil. - déc. 1980), pp. 87-95.

NAKAM, Géralde, «"Voyage...", "passage..." Formes et significations du transitoire et de la transition chez Du Bellay et chez Montaigne», dans *Passage du temps, ordre de la transition*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, pp. 97-109.

_____, «La "Manière" de Montaigne dans le Livre III de 1588», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII (1988), pp. 870-890.

NOLHAC, Pierre de, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1965 (2 vol.)

ONFRAY, Michel, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset, «Biblio essais», 1990.

ONG, Walter J., «System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XVIII, 2 (1956), pp. 222-239.

OWEN, John, *The Skeptics of the French Renaissance*, Londres, Swan Sonnenschein & Co, 1893.

PEACH, Trevor, «Another View of *Les Dialogues* of Jacques Tahureau», *French Studies*, XXXIII (1979), pp. 272-287.

PERTILE, Lino, «Paper and Ink: The Structure of Unpredictability», dans *O un amy! Essays on Montaigne in Honor of Donald M. Frame*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1977, pp. 190-218.

PINTARD, René, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Boivin, 1943 (2 vol.)

_____, *La Mothe Le Vayer - Gassendi - Guy Patin*, Paris, Boivin, s.d.

POLETTI, Joseph-Guy, *Montaigne à bâtons rompus: le désordre d'un texte*, Paris, José Corti, 1984.

POPKIN, Richard H., *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, University of California Press, 1979.

REGOSIN, Richard L., «Conceptions of the Text and the Generation(s) of Meaning: Montaigne's *Essais* and the Place(s) of the Reader», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XV (1985), pp. 101-114.

RUSSELL, Bertrand, *History of Western Philosophy*, Londres, Allen & Unwin, 1961.

SAMARAS, Zoé, éd., *Montaigne: espace, voyage, écriture*, Actes du congrès international de Thessalonique (sept. 1992), Paris, Librairie Honoré Champion, 1995.

SAYCE, R. A., *The Essays of Montaigne. A Critical Exploration*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1972.

SCREECH, M. A., *Montaigne and Melancholy. The Wisdom of the Essays*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1983.

SOMMERS, Margaret P., «Jacques Tahureau's Art of Satire», *The French Review*, XLVII (1974), pp. 744-756.

SULLIVAN, David, «The Hunt Without a Kill: Method in Montaigne», *The Romanic Review*, LXXXIII (1992), pp. 28-44.

TAKEDA, Hidenao, «La Composition en cercle et le sens symbolique des mouvements», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, no 11-12 (1982), pp. 73-79.

TELLE, E. V., «À propos du mot essai chez Montaigne», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXX (1968), pp. 225-247.

TETEL, Marcel, «Montaigne et Stefano Guazzo. De deux conversations», dans *Études montaignistes en hommage à Pierre Michel*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 293-246.

THIBAUDET, Albert, «Le Quadricentenaire d'un philosophe», *La Revue de Paris*, janv.-févr. 1933, pp. 755-775.

_____, *Montaigne*, éd. de Floyd Gray, Paris, Gallimard, 1963.

THICKETT, Dorothy, Estienne Pasquier (1529-1615). *The Versatile Barrister of 16th-Century France*, Londres/New York, Regency Press, 1979.

THWEATT, Vivien, «L'Art de conférer: art des *Essais*, art de vivre», *The Romanic Review*, LXVIII (1977), pp. 103-117.

TOURNON, André, «Montaigne et "L'alleure poétique". Pour une nouvelle lecture d'une page des *Essais* [III, 9]», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXXIII (1971), pp. 155-162.

_____, *Montaigne, la glose et l'essai*, Presses universitaires de Lyon, 1983.

TRIPET, Arnaud, «Projet, développement, achèvement dans les *Essais*», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, no 13-16 (1988-1989), pp. 189-202.

VAN DEN ABBEELE, Georges Y., «Cartesian Coordinates: Metaphor, Topography and Presupposition in Descartes», dans Bernard Beugnot, éd., *Voyages, récits et imaginaire*, Paris/Seattle/Tubingen, Biblio 17, 11 («Papers on French 17th Century Literature»), 1984.

VILLEY, Pierre, *Montaigne devant la postérité*, Paris, Boivin et Cie, 1935.

_____, *Les Sources et l'évolution des *Essais* de Montaigne*, New York, Burt Franklin, 1968 (2 vol.)

WEBER, Henri, «Les Dialogues de Jacques Tahureau», dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Maine*, Paris, Nizet, 1975, pp. 91-105.

WINTER, Ian J., *Montaigne's Self-Portrait and its Influence in France, 1580-1630*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1976.

_____, «L'Esthétique de Montaigne. De ses jugements littéraires à son écriture», dans *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, C.E.O., 1978, pp. 779-789.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. de Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1952.

YATES, Frances, *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.

ZOBEIDAH, Youssef, «Lettre et promenade chez Mme de Sévigné en 1671», *Les Lettres romanes*, XL, 2 (mai 1986), pp. 117-126.

IV. OUTILS SPÉCIALISÉS

FURETIÈRE, Antoine, *Le Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts: divisé en trois tomes*, réédition établie sous la direction de Alain Rey, Paris, Le Robert, 1978 (3 vol.)

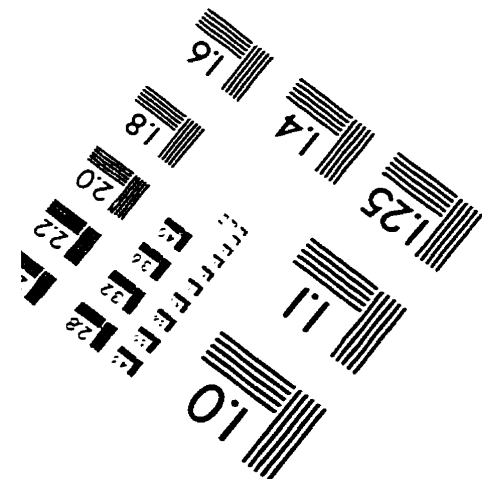
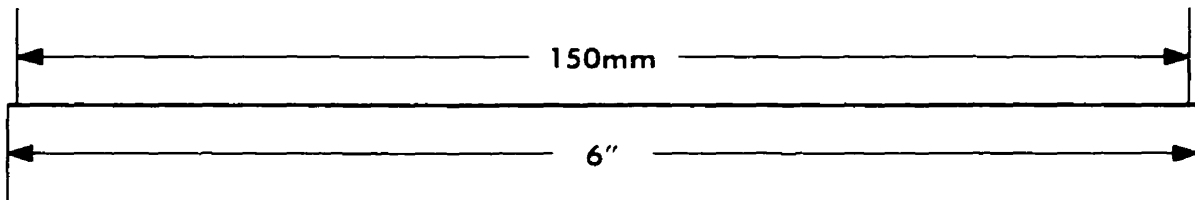
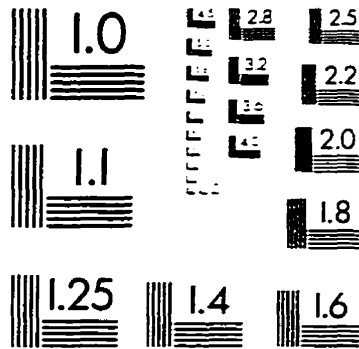
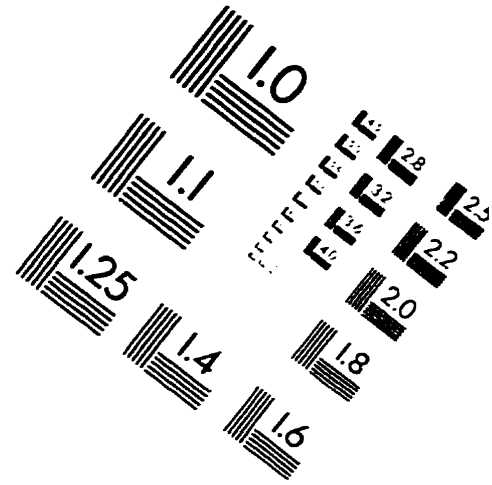
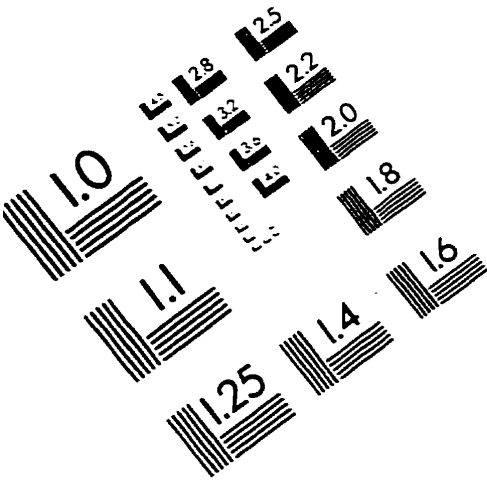
GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Librairie des sciences et des arts, 1937-1938 (10 vol.)

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion/Didier, 1925-1967 (7 vol.)

LEAKE, Roy E., *Concordance des Essais de Montaigne*, Genève, Droz, 1981 (2 vol.)

REY, Alain *et al.*, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992 (2 vol.)

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716-482-0300
Fax: 716-288-5989

© 1993 Applied Image, Inc. All Rights Reserved

