



Article professionnel

Article

1994

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Chantiers de la Renaissance: les variations de l'imprimé au XVIe siècle

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Chantiers de la Renaissance: les variations de l'imprimé au XVIe siècle. In: Genesis, 1994, n° 6, p. 25–44.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:29886>



Chantiers de la Renaissance Les variations de l'imprimé au XVI^e siècle*

Michel Jeanneret

LA PÉRIODE CLASSIQUE – notamment le XVI^e siècle – passe pour le point aveugle de la génétique. À quelques exceptions près (Montaigne, Pascal), les manuscrits d'auteurs, leurs notes personnelles, leurs ébauches et leurs brouillons ont passé à la trappe de l'histoire. Le labeur souterrain des écrivains, leur atelier privé nous demeurent inaccessibles. Seul le texte imprimé fait foi, et est par conséquent, semble-t-il, une œuvre définitive, sans traces de son élaboration.

La génétique n'a pas prise sur ce terrain, parce qu'elle est fondée sur une conception moderne du livre, qui distingue, comme deux états radicalement autres, le stade de la production et le produit imprimé. Au mouvement succède la stabilité, aux tâtonnements intimes de l'écriture, le système fixe et public du texte. La recherche féconde, les libres investigations du sujet, son corps à corps avec une matière rebelle, tout cela semble réservé à la phase préparatoire.

La temporalité de l'œuvre, à la Renaissance, n'est pas soumise à cette dichotomie. La gestation manuscrite nous échappe, mais la mobilité existe au sein des versions imprimées ; si les premières étapes de la genèse sont perdues, celle-ci continue au fur et à mesure des éditions. Loin d'immobiliser le texte, l'impression le propulse d'un état à l'autre, elle épouse l'histoire de ses métamorphoses. Une poétique de la performance règne ici, pour qui la réussite d'une œuvre tient moins à son achèvement qu'à l'exploitation infinie de son potentiel.

Telle est du moins, dans la gestion des textes au XVI^e siècle, la tendance que je voudrais illustrer. Les *Essais* de Montaigne qui, sans cesse corrigés, complétés, relancés, se présentent comme un chantier en perpétuelle transformation, auraient fourni un exemple facile. J'ai préféré retenir quelques cas moins évidents, qui, de surcroît, touchent à d'autres genres – la poésie, les traités savants – et suggèrent ainsi l'ampleur du phénomène.

Variations du livre

Une opposition simpliste attribue au Moyen-Âge la mobilité et à l'âge de l'imprimerie la fixité des textes. L'œuvre médiévale, transmise par des copistes ou des récitants qui l'altèrent à leur guise, serait soumise à de constantes mutations, tandis que le livre imprimé, dès son apparition, abolirait les fluctuations, au profit d'ouvrages *ne varietur* ; la publication oblitérerait la genèse de l'œuvre, interromprait son évolution et hypothéquerait son avenir. Il me semble au contraire que la tendance, au XVI^e siècle, est de ruser avec les effets stabilisateurs de l'imprimerie et de préserver, dans une large mesure, la mobilité de l'ère du manuscrit. Un bref retour en arrière fera apparaître la continuité.

* Nous tenons à remercier M. Jean-Paul Barbier d'avoir autorisé la reproduction de livres de sa bibliothèque et M. Thierry Dubois d'avoir fourni les photos.

Comme l'ont rappelé récemment Paul Zumthor et Bernard Cerquiglini¹, tout un pan de la littérature en langue vulgaire, au Moyen-Âge, existe dans et par la variance. L'œuvre appartient à ses usagers ; elle s'accomplit à travers les transformations, les manipulations que, normalement, ils lui imposent. Elle présente un noyau invariant – une intrigue, une matrice prosodique... –, qui fonde son identité et, autour de ce pivot, une série virtuellement infinie de paradigmes modifiables. Pour le dire autrement, une œuvre est une esquisse, un potentiel qui s'actualise à travers ses réalisations particulières, toutes plus ou moins différentes les unes des autres. Elle est toujours en train d'advenir ou d'exploiter, en bougeant, ses propres virtualités. L'absence d'un auteur connu, comme celle d'un titre, dans la plupart des cas, renforcent l'impression d'un bien commun qui, sans propriétaire ni marque extérieure d'identification, s'expose à toutes les interventions, tous les détournements possibles.

La transmission manuscrite est l'une des causes de cette mouvance. Toute copie introduit dans le devenir de l'œuvre un agent qui, à des degrés variables, inscrit la trace de son passage. Contrairement à ce qu'ont cru des générations de philologues, un copiste ne s'assimile pas toujours à un scribe ; ses écarts ne sont pas nécessairement des fautes ni ses libertés, des abus. Il obéit plutôt à l'injonction d'un texte qui contenait, déjà, virtuellement, l'espace de son intervention et se présentait comme un appel à la modulation. Un manuscrit n'est pas à tout coup la reproduction mécanique d'un autre ; de la menue variante linguistique à la modification structurelle, de l'altération accidentelle à l'ingérence volontaire, toute une gamme de remaniements est possible qui, entre la transcription et la correction, la correction et la glose, la glose et l'amplification, l'amplification et la refonte ou la continuation..., n'établit pas toujours de limites précises.

Outre les initiatives des clercs et les flexions de la tradition écrite, la diffusion orale agit comme un autre facteur d'instabilité. Défaillances de mémoire ou contraintes dictées par le public, tous les aléas possibles de la récitation peuvent infléchir le noyau commun. La variabilité de la chanson de geste, souvent expliquée par la liberté des jongleurs, est un phénomène bien connu. Jean Rychner a étudié aussi les transformations des fabliaux, pour les attribuer à des diffuseurs qui, sans scrupule, adaptent l'original au goût de l'auditoire. Les plus audacieux, précise-t-il,

les amplifient ou les abrègent, changent leurs proportions en grossissant démesurément telle partie au détriment d'une autre, ou bien même ne retiennent de l'original que le sujet pour le récrire entièrement, de sorte que le même sujet voyage sous des costumes divers. Dans ces opérations, style, versification, organisation narrative et cohérence, intention et esprit, tout peut être altéré².

À l'exception de la Bible et de quelques classiques, dont la lettre doit être absolument respectée, la littérature médiévale, surtout en langue maternelle, est donc susceptible de mobilité. L'amplitude des changements varie en fonction des genres : maximale avec l'épopée, considérable dans l'immense chantier des mises en prose et des cycles romanesques, aux XIV^e et XV^e siècles, beaucoup plus réduite dans le champ de la poésie lyrique et pour les œuvres signées, comme celles de Chrétien de Troyes. Dans ces derniers cas, la remontée, par delà les versions « infidèles », jusqu'à un original ou un archétype unique se justifie. Mais il reste les domaines de plus haute turbulence, où la prolifération des variantes rend

vaine la recherche du texte authentique et la hiérarchisation des différents états conservés. L'échelle de valeurs qui fonde la philologie – un *Urtext* et ses versions plus ou moins dégradées – doit alors être revue et remplacée par un modèle « horizontal », une poétique du glissement et de la mobilité qui reconnaisse la légitimité et, en droit, le mérite égal de chacune des réalisations de la matrice commune. Pareille logique bouleverse bien des réflexes de lecture : l'œuvre ne coïncide pas avec un texte mais plusieurs, elle tient à ses variantes autant qu'à ses constantes, elle se donne à saisir comme un objet muable, dont l'histoire fait partie intégrante.

L'anonymat et l'intervention de multiples partenaires, dans le devenir de l'œuvre, ne sont pas les conditions nécessaires de la variance à l'époque du manuscrit. La transformation de l'écrit est à ce point constitutive qu'elle peut déterminer également la pratique d'un seul et même auteur dans la gestion de ses propres textes.

L'exemple de Pétrarque – un intellectuel extrêmement attentif à l'impact de ses livres – en témoigne³. Le grand homme finit rarement ses œuvres, du moins du premier coup ; il diffuse une première version puis, insatisfait, la retravaille, y revient pour la compléter, la réorganiser, la perfectionner. Comme chez Montaigne, ses livres vivent et évoluent avec lui ; leurs mutations dessinent l'une des trames de sa biographie intellectuelle.

Les trois grands chantiers que Pétrarque ouvre au début de sa carrière, *De viris illustribus*, *Africa* et *Rerum memorandarum libri*, le sollicitent par intermittences jusqu'à sa mort et ne seront jamais achevés. Ébauché dès 1346, le *Bucolicum carmen* est mis au net en 1357, mais continue à changer jusqu'en 1366. Commencé la même année, *De vita solitaria* ne sera pas terminé avant 1371... Si des œuvres comme celles-là, conçues chacune comme une construction unitaire, demeurent malléables, à plus forte raison les collections de pièces détachables. Ainsi en va-t-il des recueils de lettres, notamment les *Familiares*, que Pétrarque augmente, corrige et redistribue pendant une vingtaine d'années. Le destin du *Canzoniere* (dont le vrai titre est significatif : *Rerum vulgarium fragmenta*) n'est pas moins mouvementé : on a distingué dans son évolution neuf phases et d'autres étapes, sans doute, demeurent à découvrir. Où qu'on regarde, on trouve des ouvrages qui, comme tout à l'heure, mais du seul fait de leur auteur, sont des mobiles et, autant que l'analyse interne de telle couche temporelle, postulent une lecture diachronique. Une œuvre ne se réduit pas à l'une de ses manifestations ; elle réside aussi dans la somme – et la différence – de ses divers états ; la production signifie autant que le produit fini. Il en découle que les textes et leur auteur, à travers leur histoire commune, sont étroitement solidaires : les premiers sont constamment manipulés par le second, et le second se manifeste à travers les avatars des premiers.

Il serait absurde de contester la nouveauté de l'imprimerie. Un texte sûr et immuable, conforme à la volonté de l'auteur, peut désormais être reproduit en grand nombre. À la ver-

1. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-75 et « Intertextualité et mouvance », *Littérature* 41 (février 1981), p. 8-16 ; Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

2. Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Genève, Droz, 1960, 2 vol. ; t. 1, p. 132. Du même auteur, voir aussi *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

3. J'emprunte l'information qui suit à Nicholas Mann, *Petrarch*, Oxford University Press, 1984.

satilité de l'âge des manuscrits succède une tendance à la stabilité et l'uniformité. Il s'en faut pourtant que la possibilité de multiplier un texte invariant interrompe la mouvance des œuvres. Les moyens techniques sont là, mais les vieilles habitudes perdurent et tous les humanistes ne sont pas disposés à sacrifier la flexibilité de leurs travaux.

La méthode même des typographes, d'ailleurs, est moins fixiste qu'on ne pense et, bien loin de favoriser la fabrication massive d'un produit stéréotypé, maintient, tout au long du XVI^e siècle, dans la sphère de l'imprimé, une surprenante mobilité. La tendance à sortir de petits tirages et, si le marché l'autorise, à multiplier les éditions, permet à l'auteur d'intervenir et, le cas échéant, de modifier son texte. Mais un usage qui, lui, est propre à l'époque, une pratique troublante parce qu'elle est irrégulière et microscopique, en dit long sur l'élasticité du livre. Contrairement à la norme adoptée depuis, tous les exemplaires d'une « même » édition – même page de titre, même date – ne sont pas nécessairement identiques. À n'importe quel stade, le long de la chaîne de production, dans l'atelier de l'imprimeur, l'un des partenaires concernés – typographe, correcteur, auteur – peut intervenir et manipuler l'ouvrage sous presse, qu'il s'agisse d'écarter une faute ou de réparer un oubli, avec le risque qu'une modification ici entraîne une nouvelle coquille là. Un errata intitulé « Fautes à corriger en l'impression de quelques exemplaires »⁴, dans une édition de Montaigne, témoigne que tous les volumes n'ont pas subi le même traitement. Des variantes apparaissent ainsi en cours d'impression, qui obligent les bibliographes scrupuleux, aujourd'hui, à distinguer une *émission* d'une *édition* : un nombre *n* d'émissions – un exemplaire unique ou un groupe d'exemplaires – présente suffisamment de points communs pour être rattaché à la même édition, mais assez de dissemblances pour inquiéter l'éditeur moderne en quête du meilleur texte. La collation, même limitée à quelques volumes, de l'édition des *Essais* de Simon de Millanges (1580) révèle de nombreuses corrections sous presse ; certains tirages portent par exemple : « C'est beaucoup pour moy d'avoir le jugement réglé, si les *deffautz* ne le peuvent estre » ; d'autres remplacent *deffautz* par *effaitz* ; ailleurs, « vile indice » est corrigé en « vilein vice » ; ailleurs encore, quelques volumes introduisent un « capitalement defendus », omis dans d'autres. La liste pourrait s'allonger⁵.

Des interventions ponctuelles, sur un nombre limité de feuilles à l'impression, peuvent donc survenir à tout moment ; d'autres, plus importantes, peuvent se situer à la fin de la fabrication (remplacement d'un feuillet ou même d'un cahier, insertion d'une page nouvelle...). Toutes ne touchent donc pas les mêmes volumes : certains ne sont pas remaniés du tout, tandis que d'autres accueillent telle correction, mais sont trop avancés pour en enregistrer de nouvelles ; à la reliure, l'arrangement de feuilles anciennes et récentes peut également varier, et ainsi de suite. De ce bricolage, il résulte que la combinatoire des variables, le plus souvent minuscules, est virtuellement infinie. À la limite, dans certains cas extrêmes, chaque volume pourrait être unique. De son enquête sur l'édition de 1595 des *Essais*, Richard Sayce conclut : « Je doute fort qu'il y ait deux exemplaires exactement pareils ; il est donc souvent imprudent de dire que la leçon de 1595 est ceci ou cela »⁶. Cette mise en garde pourrait être celle d'un philologue affolé par les divergences d'une tradition manuscrite. La production du livre en série est sans doute en train de marginaliser la fabrication de spécimens distincts et la flexibilité de l'objet publié est en sursis. Ce qui étonne pourtant, au XVI^e siècle, c'est la résistance opposée à la reproduction mécanique d'un texte fixe.

La marge de manœuvre des auteurs ne s'arrête pas là. Le livre, pour eux, est un organisme en croissance, un objet qui a son histoire, sa temporalité et qui, même imprimé, doit conserver sa liberté. Moins qu'un chef-d'œuvre accompli, c'est un potentiel à exploiter, un espace disponible où, indépendamment des usages typographiques, l'on doit pouvoir retrancher, corriger et surtout ajouter. Cette liberté, les écrivains la gèrent de diverses façons ; pour observer leurs manœuvres, je propose de visiter quelques chantiers ouverts.

Ronsard : formes labiles

Ronsard ne cesse de remanier ses poèmes. À peine a-t-il construit une première forme que, souvent, il la casse pour en façonner une nouvelle ; le moule primitif demeure d'ordinaire reconnaissable, mais il est partiellement fracturé, vidé, puis remodelé et rechargé. Ainsi bourgeonne l'œuvre du poète : par explosion, conversion et restructuration de ses unités. Dans *Défense et Illustration de la langue française*, Du Bellay recommande à l'écrivain de corriger ses premiers jets en les amendant et les transformant : « ajouter, oter, ou muer à loisir » et, les traitant comme des ébauches informes, « les remettre à part, les revoir souvent, et en la manière des ours, à force de lecher, leur donner forme et façon de membres »⁷. La comparaison des oursons mal léchés, que Du Bartas applique au Créateur façonnant le chaos⁸, associe le geste du correcteur – le comble de l'art – à un processus naturel. Travailler la matière, l'articuler et la recycler, c'est suivre le modèle de la nature naturante, créatrice de formes. Ronsard, jusque dans son bricolage sur les mots, n'oublie pas qu'il participe du grand branle universel ; s'il varie ses œuvres, c'est par fidélité à l'instabilité fondatrice qui gouverne le monde :

Je suis de cette opinion que nulle Poésie se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, et variable en ses perfections⁹.

Le travail se déroule sur deux plans : structurel, dans la circulation des poèmes, le remodelage des recueils, microscopique, dans le bricolage sur un mot ou un vers. De 1560

4. Cité par Richard Sayce, « L'édition des *Essais* de Montaigne de 1595 », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 36 (1974), p. 115-141 ; p. 119.

5. Ces exemples sont cités dans Richard Sayce et David Maskell, *A Descriptive Bibliography of Montaigne's « Essais ». 1580-1700*, London, The Bibliographical Society, 1983.

6. Art. cité (note 4), p. 140. Voir aussi, sur les corrections sous presse, Jean-François Gilmont, « Description bibliographique et examen d'exemplaires multiples [...] », dans *Gutenberg Jahrbuch* 1971, p. 171-188 ; Jeanne Veyrin-Forner, *La Lettre et le texte [...]*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1987, p. 304-305 ; Mireille Huchon, *Rabelais grammairien [...]*, Genève, Droz, 1981.

7. Joachim Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la Langue françoise*, II, 11 ; éd. H. Chamard, Paris, Didier, S.T.F.M., 1961, p. 170-171.

8. Guillaume Du Bartas, *La Sepmaine*, I, 407-414 ; éd. Y. Bellenger, Paris, Nizet, S.T.F.M., 1981, 2 vol. ; t. 1, p. 21. Sur cette métaphore, voir plus bas, p. 44, la citation de Montaigne.

9. Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, Paris, Didier, S.T.F.M., 1914-1975, 20 vol. ; t. 1, p. 47. Toutes les références à Ronsard renvoient à cette édition (Laum.).

jusqu'à sa mort, vingt-cinq ans plus tard, Ronsard publie des collections d'*Œuvres* qui, accueillant des textes nouveaux aux côtés des anciens, se gonflent par cumul. De l'une à l'autre, il se relit et corrige, complète, déplace ses poèmes. La première édition posthume (1587) porte encore les traces de cette incessante activité : *Les Œuvres de P. de Ronsard, Gentil-Homme Vendomois, Reveuës, corrigées et augmentées par l'Autheur peu avant son trespas* (voir fig. 1).

Les variantes de détail peuvent toucher à tout, de l'euphonie à la syntaxe, du vocabulaire au choix des figures, et leur densité s'étend de l'intervention sporadique à la réécriture systématique¹⁰. Si certains poèmes traversent les éditions plus ou moins intacts, d'autres sont transformés en profondeur. Du premier sonnet de la *Continuation des Amours* (1555), « Thiard, chacun disoit à mon commencement... », il ne reste, trente-deux ans plus tard, que deux vers intouchés ; en quatre étapes, la version primitive a été progressivement métamorphosée (voir fig. 2). Il est vrai que le moule syntaxique, le mètre, les rimes et même, à une exception près, les mots à la rime, n'ont pas été touchés : la coquille est demeurée indemne, mais un vaste remue-ménage a bouleversé l'intérieur.

Un modèle, entre les mains de Ronsard, devient un mobile, une structure modulable. Ce qu'il fait avec le nom de Marie – une variation anagrammatique –, il le fait aussi avec les mots de son poème :

Marie, qui voudroit vostre beau nom tourner,
Il trouveroit Aimer : aimez-moi donq, Marie,
Faites cela vers moi dont vostre nom vous prie,
Vostre amour ne se peut en meilleur lieu donner¹¹.

Les deux premiers vers du quatrain ne subiront qu'une seule intervention (v.1 : « votre nom retourner », 1560). Les mutations successives des deux suivants donnent au contraire la mesure des tournoisements dont le texte est capable :

1560 Puisque vostre beau nom à l'amour vous convie,
Il faut vostre jeunesse à l'amour adonner.

1578 Vostre nom de nature à l'amour vous convie.
Pecher contre son nom ne se doit pardonner.

1584 Vostre nom de nature à l'amour vous convie.
A qui trahist Nature il ne faut pardonner.

1587 Vostre nom de luymesme à l'amour vous convie,
Il fault suyvre Nature, et ne l'abandonner.

D'autres mouvements, à une autre échelle, contribuent à inscrire le temps dans l'espace de l'œuvre : les ensembles de poèmes sont conçus comme des systèmes souples et ouverts, dont les unités sont mobiles. Ronsard mute telle pièce d'une collection à une autre ; il complète une série, ou l'allège, ou la refaçonne. Un livre donné semble avoir atteint son point d'équilibre ? Il peut, à tout moment, être disjoint, ses parties se déployant en combinaisons

nouvelles. L'histoire des éditions de Ronsard pourrait relever de la science naturelle : les formes croissent et meurent, elles se gonflent ou s'atrophient, à la manière d'organismes vivants.

Une étude de Doranne Fenoaltea¹² sur le classement des *Odes* s'inscrit dans cette perspective. L'analyse des structures, dans chacun des quatre livres parus en 1550, révèle une construction savante et rigoureuse. Disposés par emboîtement ou par imbrication, les poèmes dessinent d'élégantes symétries. Ronsard rivalise avec les architectes et cherche à édifier une œuvre monumentale qui, régie par des proportions idéales, dans l'esprit du classicisme vitruvien, soit aussi solide que le marbre des palais. Mais l'ouvrage, bientôt, se met à bouger. Dès 1555 et dans la série des rééditions suivantes, des déplacements, des adjonctions et des suppressions perturbent l'équilibre primitif ; les schémas se brouillent. On dirait que le rêve de pierre ne résiste pas au temps et que les monuments, comme laissés à l'abandon, se fissurent pour finalement s'écrouler. Au modèle de l'architecture, Ronsard semble préférer maintenant celui du jardin, aux ouvrages immuables de l'art, les tracés flexibles de la nature. Un foisonnement de végétations désordonnées envahit l'espace d'abord contrôlé par la géométrie. Alors que la série, dans sa première version, s'achevait sur une métaphore de l'immuable : « Plus dur que fer, j'ai fini mon ouvrage »¹³, elle se termine, dès 1555, sur un vœu adressé aux nymphes de la nature : « Ornés ce livre de Ihierre Ou de myrthe »¹⁴. Le jeune poète avait cru ériger des formes inaltérables ; le voici maintenant qui les démantèle pour adopter un modèle biologique et se rallier à une poétique de l'instabilité et de la transformation.

Les « Amours de Marie » – *Continuation* et *Nouvelle Continuation des Amours* (1555 et 1556) – connaissent des avatars qui eux aussi relèvent de la dispersion des séries et du brouillage des formes. Le premier livre, dans sa première édition, s'ouvre sur plusieurs indices d'ordre et de continuité : avant les vers amoureux, six poèmes (1 à 6) sont adressés à des amis écrivains ; les vingt-sept premières pièces sont en alexandrins, suivies d'une séquence en décasyllabes ; enfin, le moule fixe du sonnet domine l'ensemble. Mais cette configuration n'était qu'un équilibre provisoire. Vienne l'édition collective de 1560 et tout a bougé : les deux livres ont fusionné, maints poèmes ont été redistribués, plusieurs ont disparu – ventilés dans d'autres recueils –, d'autres ont été ajoutés. Les séquences de tout à l'heure ont éclaté, les unités similaires ont été dispersées ; destinataires, mètres, formes poétiques..., ces classements ne fonctionnent plus. Le spectacle de la variété, le choix du composite semblent marquer le triomphe de la métamorphose. Il est vrai que l'écroulement d'un édifice permet d'en construire un autre ; la disposition de trois longs poèmes, « Élégie à son livre », « Le Voyage de Tours » et « Élégie à Marie », comme trois piliers au début, au milieu et à la fin du recueil, esquisse un nouvel ordre. Une structure s'évapore, une autre s'ébauche ; des morceaux demeurent, d'autres partent ou changent... L'histoire des éditions suivantes des « Amours de Marie », ou d'autres

10. Voir Louis Terreaux, *Ronsard correcteur de ses œuvres [...]*, Genève, Droz, 1968.

11. *Continuation des Amours*, 7 ; Laum., t. 7, p. 123-124.

12. *Du Palais au jardin. L'architecture des « Odes » de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

13. Laum., t. 2, p. 152. Reprise de « Exegi monumentum aere perennius », qui ouvre le dernier poème du livre 3 des *Odes* d'Horace.

14. Laum., t. 7, p. 110.

LES AMOURS
DE P. DE RONSARD
VANDOMOIS, NOUVELLE-
*ment augmentées par luy. Avec les
Continuations desdits Amours,
& quelques Odes de l'Au-
teur, non encor im-
primées.*

Plus, le Bocage & Mélanges
dudit P. de Ronsard.

A ROVEN,
Par Nicolas le Rous.
1557.

LES
OEUVRES DE
P. DE RONSARD
GENTIL-HOMME
Vandomois.

REDIGÉES EN SEPT TOMES,
Recueüs, & augmentées.

*Voyez le contenu de ce premier Tome en la
page suivante.*



A PARIS,
Chez Gabriel Buon, au cloz Bruneau,
à l'enſeigne S. Claude.
1578.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

LES
OEUVRES DE
P. DE RONSARD
GENTILHOMME
VANDOMOIS.

Reueues, corrigées & augmentées
par l'Autheur.

Voyez le contenu d'icelles au ſecond ſeuillet ſuyuant.



A PARIS,
Chez Gabriel Buon, au cloz Bruneau,
à l'enſeigne S. Claude.
1584.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

LES
OEUVRES DE
P. DE RONSARD
GENTIL-HOMME
Vandomois.

*Reueüs, & corrigées par l'Autheur priu auant ſes
trépas, & encors depuis augmentées de
plusieurs Commentaires.*

REDIGÉES EN X. TOMES.
AV ROY.

*Voyez le contenu d'icelles en la
page ſixiéſme.*



A PARIS,
Chez la Veſue de GABRIEL BVON, au
cloz Bruneau, à l'enſeigne S. Claude.
1597.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Fig. 1 : Ronsard, pages de titre attestant le travail de révision, correction et augmentation.
Volumes de la Bibliothèque Jean Paul Barbier, Genève.

CONTINUATION DES
amours de P. de Ronfard
Vandomois.

Sonets en vers heroiques:



*T*iard, chacun disoit à mon commen-
cement
Que i'estoy trop obscur au simple po-
pulaire:

*Auourd'huy, chacun dit que ie suis au contraire,
Et que ie me démens, parlant trop bassement.*

Toy, qui as enduré presqu'un pareil torment,

Di moi, ie te supply, di moi, que doi-ie faire?

Di moy, si tu le sçais, comme doi-ie complaire

A ce monstre testu, diuers en iugement?

Quand i'escry haument, il ne veut pas me lire,

Quand i'escry bassement, il ne fait qu'en mesdire:

De quel estyois lien tiendray-ie, ou de quels clous

Ce monstrueux Prothé, qui se change à tous coups?

Paix, paix, ie t'enten bien: il le faut laisser dire,

Et nous rire de luy, comme il se rit de nous.

*Iodelle, l'autre iour, l'enfant de Cytherée
Au combat m'apella, courbant son arc Turquois,*
à y

SONETS EN VERS
HEROIQVES.

*M*On Tyard, on disoit à mon commencement
Que i'estoy trop obscur au simple populaire:
Mais auourd'huy l'on dit que ie suis au contraire,
Et que ie me démens parlant trop bassement.

*Toy, de qui le labeur enfante doctement
Des liures immortels, di-moy que doi-ie faire,
Di-moy, car tu sçais tout, comme doi-ie complaire
A ce monstre testu, diuers en iugement.*

*Quand i'escry haument il ne veut pas me lire,
Quand i'escry bassement il ne fait qu'en mesdire:
De quels liens serrez ou de quel rang de clous
Tiendray-ie ce Prothé, qui se change à tous coups?
Paix paix, ie t'enten bien, il le faut laisser dire,
Et nous rire de luy, comme il se rit de nous.*

M V R E T.

290

II. LIVRE

SONET.

*T*yard, on me blasmoit à mon commencement,
Que i'estois trop obscur au simple populaire:
Mais on dit auourd'huy que ie suis au contraire,
Et que ie me démens, parlant trop bassement.

*Toy, de qui le labeur enfante doctement
Des liures immortels, dy-moy, que doy-ie faire?
Dy-moy (car tu sçais tout) comme doy-ie complaire
A ce monstre testu, diuers en iugement?*

*Quand ie braue en mes vers, il a peur de me lire:
Quand ma voix se desenfle, il ne fait que mesdire.
Dy moy de quels liens, & de quel rang de clous
Tiendray-ie ce Prothé, qui se change à tous coups?
Tyard, ie t'enten bien, il le faut laisser dire,
Et nous rire de luy, comme il se rit de nous.*

BELLEAV.

*M*A Muse estoit blasinée à son commence-
ment

*D'apparoistre trop haulte au simple popu-
laire:*

*Maintenant des-enflee on la blasme au contraire,
Et qu'elle se desment parlant trop bassement.*

*Toy de qui le labeur enfante doctement
Des liures immortels, dy-moy, que doy-ie faire?
Dy-moy (car tu sçais tout) come doy-ie complaire
A ce monstre testu, diuers en iugement?*

*Quand ie tonne en mes vers il a peur de me lire:
Quand ma voix se rabaisse il ne fait qu'en mesdire,
Dy moy de quel lien force tenaille ou clous
Tiendray-ie ce Proté qui se change à tous coups?
Tyard, ie t'enten bien, il le faut laisser dire,
Et nous rire de luy comme il se rit de nous.*

M

Fig. 2 : Ronsard, *Continuation des Amours*, Quatre versions du même sonnet (I, 1), profondément remanié (éditions de 1557, 1567; 1578, 1597).
Successivement : *Continuation des Amours*, Paris, Vincent Certenas, 1557, p. 3 ; *Les Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1567, tome I, f° 8 v° ;
Les Œuvres, Paris, Gabriel Buon, 1578, tome I, p. 290 ; *Les Œuvres*, Paris, Veuve de Gabriel Buon, 1597, tome I, p. 265. Bibliothèque Jean Paul Barbier, Genève.

ensembles, ne ferait que prolonger le défilé des formations ductiles et transitoires, toujours en quête d'un équilibre entre l'ancien et le nouveau, le même et l'autre, le stable et l'instable.

L'un des compagnons de Jason, Euphème, fait un songe : une motte de gazon que lui a donnée un dieu se métamorphose dans ses bras en jeune fille ; à son réveil, guidé par la prémonition, il jette la motte à la mer, et la voilà qui devient une île. Cette fable occupe une position stratégique, dans une « Élégie » qui ouvre la *Nouvelle Continuation*¹⁵. Ronsard l'applique au destin grandiose de son ouvrage ; j'y verrais volontiers, pour ma part, l'emblème des conversions qui parcourent l'ensemble des « Amours de Marie ». Le phénomène ne s'arrête d'ailleurs pas aux limites de ce livre, qui, s'il se transforme, transforme aussi le recueil qui le précède. Après avoir suivi, en aval, les aléas de son histoire, il importe de remonter maintenant aux *Amours* (1552-1553), dont il se présente comme la « continuation ». Observer le passage de l'un à l'autre, c'est assister, comme si la motte se déployait sous nos yeux, à une étonnante série d'éclosions ou de dilatations. De *Cassandra* à *Marie*, la matrice primitive s'altère, la forme s'émancipe, les corps et les sentiments, comme libérés, se démultiplient¹⁶.

Les premiers *Amours* faisaient de la passion un culte : une femme unique, une adoration absolue. Les seconds revendiquent au contraire, et avec quelle verve, le droit à l'inconstance ; le carcan de la soumission pétrarquiste a sauté. Sous le même nom se dissimulent probablement plus d'une Marie et d'autres figures de femme sont invoquées au passage. Jusqu'au retour épisodique de Cassandra et des vieux refrains de la fidélité que confirme, paradoxalement, l'instabilité de la vision, l'allure résolument composite du recueil. Où qu'on regarde, le poète s'émancipe : il explore plusieurs thèmes et plusieurs variantes de l'amour, il multiplie les allocutaires, il parcourt la gamme des styles et des genres. Le tissu serré et homogène de *Cassandra* s'est défait : à la cohérence et la rigueur succède la variété des mélanges. Les éléments de continuité permettent de mesurer l'ampleur de la dérive.

Les avatars de la forme poétique, sa respiration, sa dissémination, sont particulièrement frappants. Un moule fixe déterminait les poèmes à Cassandra : le sonnet en décasyllabes, avec des rimes disposées selon un schéma qui varie à peine ; des 222 pièces de l'édition de 1553, 219 entrent dans ce cadre. Un modèle idéal, « mesuré à la lyre » et comme nanti d'une nécessité métaphysique, distille son harmonie, canalise le flux de la passion et réduit la mobilité du discours. Viennent les « Amours de Marie » et la palinodie est totale ; il ne suffit pas que le sentiment se libère, l'étalon fixe des quatorze vers conquiert aussi sa mobilité. La carapace du sonnet craque de tous côtés : la longueur des vers peut changer – 10 ou 12 pieds ; la disposition des rimes, notamment dans le sizain, se prête à une multiple combinatoire – les six premiers sonnets de la *Continuation*, en 1555, présentent chacun un arrangement différent ; même l'alternance des féminines et des masculines souffre des exceptions. Mais l'émancipation ne s'arrête pas là : le poème 56 se plie aux règles du sonnet, sauf qu'il compte quinze vers ; le paradigme bouge et, se déboîtant légèrement, génère une forme nouvelle. Surtout, le sonnet, dans la *Nouvelle Continuation* de 1556, perd son exclusivité. Il voisine avec des chansons (elles-mêmes très diverses dans leurs dessins strophiques), des élégies, des poèmes à rimes plates...

L'introduction de traductions ou d'adaptations du grec, de poèmes d'autres auteurs, de quelques pièces en latin, tout ce bric-à-brac vient encore accuser l'éclatement du canon. Le paradigme du sonnet est encore perceptible, mais c'est un vestige déformé, transformé, régénéré. Comme dans les palais envahis par les plantes, une structure jadis immuable se fracture et se dilate. Les formes poétiques de Ronsard sont animées ; ce sont des forces.

Érasme : les travaux d'Hercule

Un correspondant se plaint à Érasme de devoir acheter plusieurs éditions du même livre, tant elles varient. Pourquoi, demande-t-il, ne pas attendre, pour le publier, qu'un ouvrage soit réellement achevé ? La réponse ne tarde pas :

De même que, tant que nous vivons, nous ne cessons de travailler à nous rendre meilleurs, de même nous ne cesserons de corriger et de compléter les œuvres de notre esprit qu'en cessant aussi de vivre. [...] Aucun livre n'est si travaillé qu'il ne puisse être rendu plus parfait¹⁷.

Les œuvres mobiles, qui jalonnent la carrière d'Érasme de leurs rebondissements, ne manquent pas¹⁸. L'auteur choisit pourtant de donner l'exemple des *Adages* qui, l'ayant accompagné trente-six ans, seront réellement l'ouvrage d'une vie. Lorsqu'elle paraît pour la première fois à Paris, en 1500, la collection des *Adages* frappe peut-être les lettrés par son air de nouveauté : elle est écrite en bon latin, imprimée en romains et ouvre, sur la culture antique, un horizon dont l'ampleur est encore inusitée en France. Mais la contribution est mince : 152 pages et une série de 818 adages, c'est peu, surtout en regard de la dernière édition parue du vivant de l'auteur (1536), qui, elle, aligne 4151 entrées et, pour la longueur, a été, au bas mot, multipliée par dix. Cette formidable extension illustre bien le destin du livre humaniste qui, entraîné dans le mouvement de la recherche, fait boule de neige, se gonfle et se transforme en avançant.

Les *Adages*, comme quantité de manuels parus au XVI^e siècle, répondent au projet d'amasser et de mettre à la disposition des lettrés un butin, aussi large que possible, de vestiges de l'Antiquité. Il s'agit, dans le cas particulier, de réunir et d'expliquer des proverbes, des aphorismes, des locutions figurées, toute espèce de formules figées, plus ou moins énig-

15. *Élégie* « A Jean Morel », Laum., t. 7, p. 225-230.

16. Sur ce contraste et les aspects de la métamorphose dans la *Continuation* et la *Nouvelle continuation*, voir Olivier Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, p. 218-230.

17. Lettre à John Botzheim (1523), dans *La Correspondance d'Érasme*, éd. A. Gerlo et P. Foriers, Bruxelles, Presses académiques européennes, 11 vol, 1969 sqq. ; t. 1, p. 36. Passage cité par Margaret Mann Phillips, *The « Adages » of Erasmus. A Study with Translations*, Cambridge University Press, 1964, p. xv. Une partie des informations qui suivent est empruntée à cet ouvrage.

18. Autre exemple : le *De duplici copia verborum ac rerum*, commencé dans les années 1490, est constamment revu, corrigé, amplifié, restructuré jusqu'en 1534.

matiques, comme par exemple : « *Necessarium malum* », « *Una hirundo non facit ver* », « *In nocte consilium* », « *Neque caro est, neque piscis* »¹⁹. Le commentaire, souvent bref – quelques lignes –, parfois beaucoup plus long – jusqu'à plusieurs pages –, obéit aux normes de la nouvelle science philologique : il cite les occurrences, grecques ou latines, de l'adage et en éclaircit le sens, littéral et figuré ; il tente d'en expliquer l'origine et l'usage, par référence aux coutumes, au contexte historique ou culturel du monde antique ; il signale volontiers la valeur stylistique de l'expression et, le cas échéant, jette un pont avec les problèmes d'actualité.

La structure des articles obéit, plus ou moins, à ces divisions, et pourtant le livre ne cesse de changer. Un survol des diverses phases, dans ce mouvement de dilatation, permet de mesurer la flexibilité du cadre. La première variable est le nombre des adages, qui augmente au fur et à mesure des lectures d'Érasme. À l'édition parisienne succède en 1508 celle de Venise, qui enregistre un développement spectaculaire : 3260 articles, et un titre nouveau, *Adagiorum chiliades* – des adages par milliers –, comme pour signaler le gigantisme qui désormais marque l'entreprise. Le passage dans les bibliothèques italiennes, notamment chez Alde qui publie cette version, a permis à Érasme de dépouiller quantité de manuscrits inaccessibles au nord des Alpes et de quadrupler sa collection. Le seuil suivant est atteint dans l'édition Froben de Bâle, en 1515, avec un apport de 151 entrées nouvelles. Les livraisons suivantes, jusqu'en 1528, marquent un ralentissement, encore que chacune introduise quelques découvertes. Mais Érasme, pourtant occupé à plusieurs autres chantiers, ne se tient pas pour satisfait : avec les 488 nouveaux adages de 1533, la barre des quatre mille est largement atteinte. Il faudra la mort pour interrompre l'épanchement de ce fleuve.

Le mouvement d'amplification repose sur deux principes : Érasme ajoute, sans rien retrancher, et il se garde de tout classement. Un ordre quelconque, alphabétique, par matières, par auteurs... aurait pourtant facilité la consultation (d'amples index, bientôt, y pourvoient). Mais il aurait compliqué les adjonctions et imposé un moule à une matière qui, pour se transformer, doit demeurer malléable. Nous le verrons²⁰ : le principal mérite d'une collection comme les *Adages* ne tient pas à son organisation, mais à la mobilité de ses parties.

Si les commentaires passent par quelques cases obligées, leur structure n'en reste pas moins, elle aussi, très souple et extensible. D'une refonte à l'autre, Érasme injecte dans ses articles, lorsque l'occasion se présente, une documentation nouvelle (voir fig. 3). Il a découvert tel adage dans des contextes jusque-là ignorés : voilà une évolution sémantique qui se dessine, qui requiert des explications et qui, peut-être, révèle un aspect mal connu du paysage antique. La philologie débouche sur l'histoire, elle permet de comprendre mieux, *in situ*, les mœurs et les pensées d'une civilisation étrangère. Érasme est de ceux, parmi les humanistes, qui se passionnent pour les mots afin de mieux saisir les choses et qui interrogent la langue afin de capter la spécificité d'une culture. Là réside une des grandes conquêtes de la Renaissance : les Anciens ne sont plus considérés comme des contemporains ; ils aiguissent chez l'observateur la curiosité de la différence, la conscience du changement historique. Du présent au passé, un écart se creuse, que seul le savoir – un savoir boulimique et des enquêtes en spirale comme celle-ci – peut espérer combler.

À mesure que se gonfle le commentaire, le contraste s'accuse entre la densité de l'adage et la prolixité des annotations²¹ : d'un côté une formule lapidaire et de l'autre, comme eût

dit Montaigne, un « flux de caquet »²². Cette dilatation symbolise bien le travail de l'humaniste : il découvre les secrets enfouis d'un monde perdu et les déplie, les explique et les exploite pour en extraire le sens. L'adage est comme une fleur en bouton qui contient, latente, la promesse d'une éclosion ; sa tournure énigmatique accuse encore l'idée d'un mystère à percer. Les Anciens enveloppaient des messages cryptiques, ils déposaient dans leur langue des témoins de leur culture : ils encodaient. Les modernes, eux, décodent ; ils ouvrent les écrins, ils éventent et publient les secrets, fût-ce au risque d'en altérer la force. Les humanistes sont des intermédiaires, ils font métier d'ouvrir et de multiplier. Il est donc normal que leurs livres, à la fois cornes d'abondance²³ et organes de distribution, relèvent d'une dynamique centrifuge.

Dans le noyau de l'adage reposent en germe non seulement des bribes d'histoire antique, mais l'esquisse de développements ultérieurs. Un bon nombre de locutions, restées actives, conduisent Érasme à prolonger l'enquête historique, à établir des parallèles entre le présent et le passé, le milieu païen et le chrétien. Cet autre mouvement de spirale s'amplifie au fur et à mesure des éditions. À partir de 1515, des fragments d'actualité se glissent aux côtés des données philologiques et archéologiques. Plus que cela, une voix inédite se fait entendre, personnelle, engagée, polémique, qui s'immisce dans d'anciens articles ou en mobilise de nouveaux. Le commentaire savant devient alors le support d'un discours politique, à moins qu'il ne débouche sur des souvenirs autobiographiques. Dans la symbiose avec son livre, Érasme fait la même expérience que Montaigne soixante-dix ans plus tard : la compilation anonyme vire à la confidence, un individu se profile, qui finit par occuper le devant de la scène, au point que certains adages tardifs, les plus longs et les plus personnels, relèvent autant de la satire ou de la morale que de l'érudition. La réforme de l'Église et, contre la corruption institutionnelle, le retour à l'esprit de l'Évangile, la croisade contre la guerre et la méfiance à l'égard du despotisme des puissants, tous ces thèmes, qui scandent la vie publique d'Érasme, trouvent à s'ingérer dans les *Adages*. De la philologie à l'éthique, il n'y a que l'écart d'un discours qui, sans se démentir, a simplement actualisé le potentiel du noyau primitif.

Le livre n'accueille pas seulement des idées ou des anecdotes personnelles, il raconte, à travers les différents stades de son évolution, l'histoire même de son auteur. Il invite à suivre la trajectoire intellectuelle du savant et du moraliste, il se donne à lire comme le produit d'une performance. L'un des essais les plus développés, *Herculei labores*, donne l'exemple de cette lecture réflexive. Le commentaire sur l'expression « les travaux d'Hercule » devient le roman du savoir en chantier, la théorie du livre en cours ; il esquisse, à partir d'un récit à la première personne, une poétique du mouvement perpétuel qui s'applique aussi, bien sûr, aux *Adages* eux-mêmes.

19. Respectivement : « un mal nécessaire », « une hirondelle ne fait pas le printemps », « la nuit porte conseil », « n'être ni chair ni poisson ».

20. Voir plus bas « Modules et mélanges ».

21. Voir Thomas M. Greene, « Erasmus' *Festina lente* : Vulnerabilities of the Humanist Text », dans *The Vulnerable Text. Essays on Renaissance Literature*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 1-17.

22. *Essais* III, 5 ; éd. P. Villey, Paris, PUF, 1965, p. 897.

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

quod à multis refertur authoribus. Similes habent labra
 lactucae, de asino arduos comedente. Est autem lactuca
 herba mollis, ac tenera. Aselli labris nihil scabrius ac pe-
 tricosius. Hoc precubio usus erit, ubi quid ineptum in-
 ceptis obgisse significamus. Veluti si duro discipulo du-
 rus praeceptor contingat, Improbò populo magistratus
 improbus. Cõtumelioso actori, cõtumeliosus patronus,
 Rusticano ingenio, rusticanae literae. Vxorì morosae, mari-
 tus morosus, et ut semel finiam, quoties mala malis, di-
 gna dignis eueniunt, quae tamen ipsis optima uideantur,
 ita ut asino ardui lactucae sunt.

RISVS SARDONIVS.

Cicero familiarium epi. li. vii. ad Fabiũ Gallum. Vi-
 deris enim (inquit) mihi uereri, ne si istum habuerimus,
 rideamus γέλως σαρκώδης, id est risum Sardo-
 nium. Quo in loco cõmentatores sedulo quidem, quae
 possunt adferunt de herba Sardonia, quã si quis impru-
 dens edisset, cum ridentis facie emori, tum de Tarotella
 animante, cuius morsum similem interitum sequi putant.
 Verum haec quàm cum reliqua epistola cohercant ipsi ui-
 derit, nos de risu uctustissima quaedã adagia à græcis ce-
 lebrata fuisse comperimus. Velut risus Ionicus in Cũe-
 dos. Risus Megaricus in eos qui intempestiue rident, et
 hoc (quo Cicero est usus) Risus Sardonijs, quod olim
 in profusius solutusq; ridentes dicebatur. De quo dubita-

*Candide spiritus
 meminerit
 asini solis
 f. oris
 iuris
 ut illis
 christum
 op. e. h. videtur*

Ionostella

*Ionias
 Megaricus*

*Ionias in malis et voluptuarias dicitur. Nam Ionis mollis est risus
 et ydemonia fastidii inquitur. Abit, quod aliter gressu aliter
 hinc inde in lapidibus; Megaricus in risu, qui perit inquit
 risus ionias de malis casibus. Quomodo quidem
 et ab his morosus tunc autem videtur*

te desinet qui Platonis de repu. librum primũ legerit.
 Vbi Socrates de Thrasymachò homine fastoso, et arro-
 ganti. Tunc ille (inquit) hæc audiens ualde Sardonicè,
 profuseq; risit. Et ò Heracles inquit, hæc est solita Socra-
 tis Ironia. Ex his liquere puto qd inuenerit Cicero, nempe
 Cesare recuerso tectius, mirusq; libere iocandum esse.
 Cum hoc interpretamento tota illa epistola, uel ad anu-
 sim quadrat.

NIHIL GRACVIO CVM FIDIBVS,
 nihil cum amaracino Sui.

Sate et uenuste his duobus adagijs usus est Au. Gel.
 notium attharũ extrema luabratione, in homines cras-
 store ingenio, amulos et prophanos, qui politiores lite-
 ras, elegantioremq; doctrinam ridere possunt, intelligere
 nõ possunt, quos ea demum iuuant quae didicerũt for-
 dida, muta, indocta. Id genus homines à suis commenta-
 rijs, quibus nihil potest fieri tersius, huiusmodi disterio
 tanquam suste abigt. Vetus est inquit adagiũ. Nihil cum
 fidibus graculo, nihil cum amaracino sui. Est enim gracu-
 lus auis garrula atq; obstrepera, coq; procul à muscijs
 ableganda. Neq; suillo rostro unguentum conuenit, cui
 id demum bene olet, quod caenum olet.

SANCTVM DARE CANIBVS,
 Margaritas porcis.

In apostolijs litteris legitur eodem sensu. Quod stis
 B. ij. dicitur

Fig. 3 : Érasme, Adages. L'adage Risus sardonius dans une version brève (1522).

Collectanea Adagiorum veterum et quidem probatissimis ex auctoribus per Des. Eras. Rot., Mayence, 1522. Bibliothèque publique et universitaire, Genève.

CHILIADIS TERTIAE
CENTVRIA QVINTA.

Risus Sardonius.



Sαρδώνιος ἢ γέλως, id est, Sardonius risus. De risu ficto, aut amarulento, aut insano deniq; Et sensus et origo prouerbij adeo uarie traditur ab autoribus, ut uerear, ne risus hic Sardonius, non citra risum legatur: tamen accingemur referre quaedam. Zenodotus in collectaneis suis Aeschylum citat, qui huiusmodi fermè tradiderit in opere de parœmijs: Gentem esse quandam Carthaginensium coloniam quæ Sardonië regionem inhabitet: ei morè esse senes septuagesimum prætergressos annum Saturno sacrificare, ridentes interim, ac mutuo sese complexantes. Nam turpe ducebant, in funere aut euulatum edere, aut lachrymas profundere. Hinc adsimulatum risum, Sardonium uocari ceptum. Timeus apud eundem Zenodotum ait, Sardonijs consuetudinem fuisse, ut filij parentes iam grædeos iuxta fossam, aut præcipitium, in quo sepeliendi forent, collocarent, atq; inde fistibus cædentes, in eam darent præcipites. At illi interim pereuntes ridebant, existimantes eam mortem solicem, atq; egregiam, quod liberorum impietate intererent. Sunt qui dicant in Sardorum insula, herbam nasci quandam, cui Sardoæ cognomen sit, Apiastro similem. Eam sapore quidem esse dulcem, uerum gustatam, ora hominum in rictus dolore contrahere, ut ueluti ridentes emoriantur. Hoc sensisse uidetur Solinus, cumq; hoc Seruius gramaticus enarrans hunc ex Vergilianâ Thyrside locum: Imò ego Sardois uidear tibi amarior herbis.

Atq; his fermè confinia tradit Lycophronis interpres de risu Sardonio. Seruius secutus Latinus Drepanus in Panegyrico: Serenus ergo, inquit, uultus induebamus, et ad illorum uicem, qui degustato Sardorum graminum succo fruntur in morte ridere, imitabantur leta mœretes. Neq; rursum desunt, qui Sardonium risum cognominatum autumat, ἀπὸ τοῦ σαρδόνου τοῦ οὐδ' ὄντα, quod dentes aperiat, atq; renudet: cuiusmodi risus esse solet eorum, qui non ex animo ridet. Hinc et iocus ille parasiti Plautini conquerentis, quod suis dictis nullo pacto iuuenes arrisissent, ac non saltè canes fuissent imitati, ut dentes ostenderent. Et Apuleius: Restrictis forte si labellis riseris. Id genus risum descripsit Homerus Iliados O. de Iunone loquens:

Ἡ δ' ἐγέλωσε
Χείλεσιν, οὐδὲ μέτωπον ἐπὶ δφρυσὶ κυανέῃσι
λέοντι. id est,

Illâ quidem labijs ridebat, nubila porro
Frons minime renitebat.

Ad id facit, quod scribit Aristophanes in Pace:

Ἡ γσίωμῶδες ἐπὶ ἀλλήλοισι Ἐ σεσκότα, id est,
Inuicem in se exasperatis osq; diducitibus.

A canibus ducta metaphora, quibus hoc iræ indicium est nudare dentes. Quem morem aiunt equis etiam inesse, si quando parcent mordere: unde uulgo nunc risum huiusmodi, risum equinum uocant. Rursum alij perhibent, apud Sardinios fuisse receptum, ut ex captiuis pulcherrimos quosq; ac natu maximos, qui septuagesimum excessissent annum, Saturno mactarent, ridentes in morte, propterea, quod id forte, ac uirile uideretur. Citatur autor Clearchus, Carthagine solemnem fuisse morem, ut in magnis uotis, puerum Saturni manibus imponerent. Huius statua fingebatur arca, manibus porrectis. Sub eo fornax erat, ea succendebatur, puer itaque ignis uapore contractus, ac tortus, ridentis speciem exhibebat.

Denique et Simonidem allegat Zenodotus, nouæ fabulæ autorem. Ait enim Talam quempiam æreum uirum prius quam in Cretam perueniret, in Sardiniam accessisse, ubi non paucos mortales neci dedit. Qui cum morientes ringerentur, risus imaginem quandam exhibentes prouerbio locum fecerunt. Addunt nonnulli, cum è Sardinijs in Cretam transmittre ueretur, illum in ignem desiluisse, quandoquidem ærei corporis erat, deinde Sardinios pectori suo admotos necare solitum. Emoriebantur autem uelut in amplexu, ac ridentibus adsimiles, nimirum rictu incendij ut diducto. De hoc Talo ridicula narratur fabula. Ait enim hunc à Vulcano ex ære fuisse fabricatum, Minoiq; dono missum ad Cretensis insule tutelam. Erat autem illi unica duntaxat uena, eaq; à summa ceruice, ad imos usque talos porrecta. Ter in singulos dies insulam obibat, excubias agens. Itaq; et argo nauem è Colchide cum Iasone redeuntem uetuit in portum Cretensem appellere. Sed à Medea deceptus perijt, ut nonnulli dicunt dato ueneno, quod insaniam immitteret, ut alijs placet, cum illa pollicita se illum immortalem redditurum; clauum qui summæ uenæ erat affixus, eduxit, atq; ita sanguine totòque corporis humore defluente perijt. Rursum alij tradunt interisse percussum arcu à Peante, circa talem. Dioscorides inter uenena prodidit herbæ speciem esse quandam, quam quidam ramunculum appellant Latine, Græci batrachion: eam à regione, in qua copiosius prouenit Sardoam, siue Sardoniam dicunt: quæ pota siue comesa, mentè adimat, labijsq; contractis, risus speciem præbeat. Atq; inde in uulgi sermone abijsse de risu Sardonio prouerbium. Meminit huius herbæ et Plinius lib. xxv. circa finem. Strabo geographiæ libro undecimo scribit in Cambysena, quæ flumen Alazonium accolit, ænearum genus quoddam nasci, quod alios ridentem cogat emori, alios stendo de fiderio suorum. Quidam addunt de Tarcotella, cuius morsum interitus cum risu sequatur. Quin et Aristoteles de partibus animalium lib. iij. ait, istu etiam traiecta præcordia, in prælijs risum attulisse literis proditum esse, idq; accidere calore quæ moueat uulnus. Mortuus est et Zeuxis pictor ridentem, dum sine fine ridet animum à se pictam, et Chrysippus conspiciens asinum uescetem ficis. M. Tullius epistolarum familiarum lib. vij. ad Fabium Galium: Videris enim, inquit, mihi uereri, ne si istum habuerimus rideamus γέλωτα σαρδώνιον, significans futurum, ut si Cæsar rerum potiretur, multis arridere, atq; applaudere cogerentur, quæ magnopere displicerent. Lucianus in Asino, σαρδώνιον γέλωπος ἔλεγον, id est, Sardonice ridentes aiebant. Risum innuit contumeliosum et subsannatam. Idem alibi, οὐδ' ἄμει δὲ τὸ σαρδώνιον ἐπιγέλωσ' ἐπὶ μάλλον ἤγώω, id est, Damis autem Sardonio aridens risu, magis etiam irritauit. In eodè sensu uidetur usurpatum et à Platone libro de Repu. primo, cui scribit Thrasymachū, quæ amarulenta et arrogante uicq; facit, Sardonice risisse, καὶ οὐδ' ἀκρόσας ἀνεκάρησας τε μάλα σαρδώνιον ἔειπεν, id est, His ille auditis edito cachinno, ualde Sardonice risit, ac dixit. Homerus item aliquot locis, huius risus mentionem facit in Odyssæa i. narrans quemadmodum è procis quispia, puta Ctesippus, Ulysses in ædibus suis habitu, specieq; mendici sedentem, arrepto è sportula bouis pede petisset, atq; ille capite commodum deflexo declinasset ictum.

Μείδωκε δὲ, inquit, θυμῷ σαρδώνιον μάλα τοῖον.
Quo loco Eustathius interpres admonet eum ridere risum Sardonium, qui diductis modo labris, rideat: ceterū intus, aut ira, aut molestia discruciat. Veteres enim risum Sardonium

L 4 uocasse,

Le même adage dans une version longue (1528).

Adagiorum opus Des. Erasmi Roterodami, per eundem exquisitissima cura recognitum et locupletatum: correctis ubicque citationum numeris, ac restituis Indicibus, Lyon, Sébastien Gryphe, 1528. Bibliothèque publique et universitaire, Genève.

« Un travail d'Hercule » : quelle meilleure illustration, demande Érasme, que la tâche, énorme et ingrate, où je suis engagé ? En quelques pages, il évoque les défis auxquels il doit faire face. Il n'existe pas un seul texte antique, de quelque genre, de quelque période qu'il soit, qui ne puisse contenir des adages. Il faut donc tout lire, et lire avec attention, car les formules intéressantes sont souvent dissimulées :

Qui pourrait mesurer pleinement quel travail infini est nécessaire pour fouiller le monde entier, à la recherche de si petites choses ? Toute une vie suffirait à peine pour explorer et dépouiller, dans les deux langues, les poètes, les grammairiens, les orateurs, les dialecticiens, les sophistes, les historiens, les mathématiciens, les philosophes, les théologiens (la liste de leurs noms suffirait à épuiser un homme), et pas seulement une fois mais encore et encore [...] C'est la pierre de Sisyphe²⁴.

La recherche ne s'arrête pas là. En marge des auteurs, il faut aussi consulter les commentaires et, pour recueillir des fragments d'œuvres par ailleurs perdues, dépouiller les compilations. S'agissant de citer, il importe également d'établir un texte sûr en comparant les manuscrits pour trouver la meilleure leçon. À force de m'éréinter les yeux sur des volumes moisissés, mangés des bêtes, ajoute Érasme, j'ai l'impression de pourrir moi-même.

Le labeur est ingrat parce qu'il n'a pas de fin : ni la collection ni les explications ne sont jamais complètes. Soit la locution « un rire sardonique » : il faudrait un volume pour parler de la Sardaigne et de son herbe, définir le phénomène médical, citer les philosophes... Et faudra-t-il, pour expliquer « une Iliade de malheurs », raconter toute la guerre de Troie ? Propulsé par son appétit de savoir et sa volonté de le partager, Érasme butte sur la question des limites de son entreprise. S'il découpe un objet bien défini, il sacrifie la complexité et la dynamique des phénomènes. Publier à tel moment, interrompre la recherche, boucler un article, ce sont des décisions arbitraires, contraires au mouvement infini de la science.

Le projet dont un individu ne peut venir à bout, pourquoi ne pas en faire une entreprise collective ? Logiquement, Érasme inscrit, dans les vides de son œuvre, la place du lecteur et en appelle à sa coopération. Il signale au passage des lacunes dans son information, afin que de plus savants puissent y subvenir. Mais l'opération de relais ne devrait pas se limiter à des collaborations ponctuelles ou immédiates ; c'est toute la vie posthume de son œuvre que l'auteur voudrait déposer entre les mains de ses lecteurs, afin que, devenus des continuateurs, ils maintiennent le livre en mouvement :

Puisque la besogne est sans fin et contribue au bien général, pourquoi ne pas partager l'effort et terminer ensemble notre travail ? J'ai fait ma part et, fatigué, je transmets la torche. Qu'un autre prenne la succession. J'ai fourni une anthologie, qui n'est pas mauvaise, me semble-t-il ; aux autres, maintenant, de la ciseler, de la polir et la diversifier. [...] Peu importe sous quel nom mes œuvres sont lues, je ne vais pas me tourmenter pour savoir qui aura la gloire, du moment que nous avons offert aux studieux un objet d'une telle valeur. Je ne serai pas non plus le moins du monde offensé si un meilleur savant se présente et corrige mon travail, si un auteur plus diligent le complète, un plus rigoureux le réarrange, un plus éloquent lui donne de l'éclat, si quelqu'un de plus disponible en soigne le style ou qu'un plus chanceux le revendique, pourvu que cela soit fait au profit du public²⁵.

La réussite ne tient pas à l'achèvement, mais à l'impulsion donnée à la postérité. Enchaîner l'œuvre à son origine, à sa genèse individuelle, c'est un geste stérile et régressif ;

le pôle essentiel du livre est en aval, du côté du récepteur qui poursuivra la production et, à son tour, transmettra le relais. L'appel sera d'ailleurs entendu : les *Adages* auront, après la mort d'Érasme, des continuateurs qui, par compléments et interpolations, garderont le chantier ouvert.

Un autre adage, le fameux « Festina lente » à la gloire d'Alde Manuce et de ses presses, revient sur la métaphore des travaux d'Hercule, mais pour décrire, cette fois, le dessein de l'imprimeur et son projet de publier, dans un texte correct, tous les classiques²⁶. On peut extrapoler : éditeurs et auteurs, traducteurs et compilateurs, tous partagent, selon Érasme, la même condition exaltante et frustrante. La restauration des lettres, si elle veut changer la vie, doit rattraper un énorme retard ; urgente mais tâtonnante, elle impose de travailler dans le provisoire. Érasme n'est pas de ceux qui ont le loisir de soigner leur style ; il réfute sans regret le précepte horatien : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » et renvoie les esthètes à leur tour d'ivoire²⁷. Si l'exploration d'un territoire immense et la dissémination des connaissances sont, pour les humanistes, un devoir moral, il en découle que l'imperfection et la flexibilité sont inhérentes à leur entreprise.

Modules et mélanges

Avec les *Adages*, le même livre, du même auteur, varie en avançant. Mais l'impératif de perfectionnement et l'exigence de mobilité inspirent encore d'autres stratégies. L'histoire de la *Rhétorique* ramiste présente une variante intéressante²⁸. Pendant une trentaine d'années (1545-1575) paraissent un ensemble de traités qui exposent tous la même doctrine, chaque fois revue, corrigée, amplifiée, mais sous divers noms et diverses formes. Trois collaborateurs – Pierre Ramus, le protagoniste, Omer Talon et, dans une moindre mesure, Antoine Fouquelin – font équipe et signent tour à tour les volumes, sans que la répartition du travail, entre eux, se dégage clairement. Si leur œuvre est collective, elle est aussi polymorphe : un même système, reconnaissable à une conception très particulière de la rhétorique, se manifeste tantôt en latin, tantôt en français, adopte ici l'allure du manuel scolaire, s'exprime ailleurs à travers des commentaires de Cicéron ou Quintilien... Tout se passe, dans cette nébuleuse éditoriale, comme si l'incertitude des attributions et la diversité des réalisations étaient autant de ruses, destinées à garantir la liberté des auteurs et la flexibilité de la matière. Ramus s'en explique : cette apparente inconsistance, répond-il à ses adversaires, « est ordonnée de Dieu et de Nature comme une montée difficile et glissante par les marches de laquelle nous est dressé et limité un seul chemin à la cognoissance de science et doctrine »²⁹.

24. Érasme, *Adagiorum [...] chiliades [...]*, Paris, Nicolas Chesneau, 1570, col. 586. Ma traduction.

25. *Ibid.*, col. 590. Ma traduction.

26. Cité par Margaret Mann Phillips, *op. cit.* (note 17), p. 180.

27. *Ibid.*, p. 202-206.

28. Voir Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, Brill, 1986 et Walter J. Ong, *Ramus and Talon Inventory*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1958.

29. Il parle ici de sa *Dialectique*, elle aussi en constante transformation. Voir Pierre de La Ramée, *Dialectique* (1555), éd. M. Dassonville, Genève, Droz, 1964 ; Préface, p. 54.

Une autre solution, plus radicale, pousse jusqu'au bout la logique de la mobilité. À la manière des *Adages*, de nombreux livres, au XVI^e siècle, se présentent comme des collections de morceaux variés, plus ou moins indépendants, dont le classement paraît transitoire et arbitraire ; ils réunissent des unités limitées et amovibles – ce que j'appellerai des modules –, parmi lesquelles l'usager est invité à se servir librement. Il peut prélever telle ou telle partie, la transporter dans un nouvel environnement, l'affecter à d'autres emplois et la combiner à des éléments venus d'ailleurs. Ronsard, on l'a vu, déplace ses poèmes d'un recueil à l'autre : il les traite comme des pièces bonnes à servir dans plusieurs mosaïques. D'autres genres obéissent à la même formule : les livres d'emblèmes, très populaires, rassemblent provisoirement des images qui peuvent être isolées, circuler et, le cas échéant, changer de sens en changeant de contexte. Les volumes de nouvelles, à l'exemple du *Décameron*, débitent eux aussi la matière narrative en modules indépendants ; en Italie comme en France, ils se comptent par dizaines et, souvent, se contentent de regrouper, plus ou moins adaptées, plus ou moins organisées, des histoires qui passent ainsi d'une anthologie à l'autre.

La gestion du savoir peut adopter également la technique des pièces détachables. Deux modèles sont en présence³⁰. L'encyclopédie, totalisante, prétend faire le tour des connaissances et les disposer selon un parcours nécessaire et signifiant ; elle imprime à la science une forme harmonieuse, censée reproduire l'ordre de l'univers ou celui de l'esprit. À l'autre extrême, les recueils de mélanges, de « leçons », d'essais, plus sceptiques, renoncent à tout classement rationnel pour livrer, en vrac, une masse d'informations ou d'opinions. Il est vrai que ces deux paradigmes existent rarement à l'état pur et que l'idéal encyclopédique, quoique exposé par l'afflux des données nouvelles à d'énormes pressions, demeure actif. Mais c'est l'autre option qui nous intéressera ici.

On l'a vu avec Érasme : des savants boulimiques, submergés par la quantité des sources disponibles, conscients de participer à une recherche en marche, recourent naturellement, pour stocker leur matériel, à une structure souple. Ces érudits se tournent précisément vers la solution des mélanges, des compilations, des florilèges, dont l'Antiquité leur fournissait des modèles. Le genre connaît une vogue inégalée dans les dernières décennies du XVI^e siècle où, avec des auteurs comme Estienne Pasquier, Pierre Messie, La Primaudaye, Boaistuau, Béroalde de Verville, Vigenère... se multiplient les volumes d'aide-mémoire, de « leçons », vastes réservoirs de bribes érudites, de science en morceaux détachés, prêts pour différents emplois.

À l'intersection des collections narratives et des mélanges savants, on trouve toute espèce de recueils composites qui, selon des dosages variables, mêlent des histoires et des matériaux documentaires, un dossier didactique et un choix de facéties. Ce genre protéiforme, représenté par un Noël Du Fail, un Guillaume Bouchet, un Nicolas de Cholières et quelques autres, pousse le principe de l'accumulation de modules à un degré extrême. Des anecdotes et des fiches érudites, des faits divers et des exemples moraux, des contes et des calembours, des morceaux de doctrine et des fragments de culture populaire, tout cela cohabite. Ces livres sont des magasins de faits et dits mémorables, des répertoires de biens culturels qui appartiennent à tout le monde et à personne ; ce sont des volumes d'archives anonymes où le consommateur peut prélever à sa guise telle unité de savoir, telle sentence, tel noyau narratif.

La vogue de la structure modulaire peut être mise en rapport avec le développement de l'imprimerie. Dès le moment où le livre, largement diffusé et plus facile d'accès, tend à remplacer la transmission orale, les possibilités de conservation du savoir et les mécanismes de la mémoire culturelle changent profondément. Un texte lu à haute voix enchaîne les moments successifs selon un mouvement qui va du début à la fin, dans un ordre qui n'admet pas de diversion. La réception normale d'un message, dans une période où dominent la récitation et la transmission de bouche à oreille, risque de s'organiser spontanément sur l'axe syntagmatique ; à chaque unité sa place fixe dans une logique fondée sur la continuité.

Le livre, lui, peut être utilisé comme un espace dont toutes les parties sont simultanément disponibles. Il s'offre comme un système synoptique à travers lequel le lecteur se déplace librement en avant ou en arrière, sur de longues séquences ou par prélèvements rapides. Il ouvre le volume où il veut, lit au hasard, isole tel passage, revient sur ses pas, découpe et organise à son gré une matière dont la diffusion est indépendante de la durée.

Il est logique que l'imprimerie, en vulgarisant le livre, ait exploité cette ressource : la spatialité d'un objet capable non seulement de soustraire le texte au temps, mais de fonctionner comme un répertoire de morceaux détachables. La floraison de collections et de compilations, loin d'être un accident, correspond au meilleur usage possible de la spécificité du livre. Grâce au développement de l'imprimé, chaque lettré avait désormais sous la main un trésor de connaissances, une masse documentaire mobile et extensible. Le principe du dictionnaire pénètre dans le champ de la culture.

Il est probable que le débit et la circulation modulaires de l'information aient accéléré le mouvement de la vie intellectuelle et influencé le développement de la pensée humaniste. Les livres rassemblent provisoirement un dossier qui non seulement est facile d'accès, mais se prête à divers emplois et peut se répartir dans de nouveaux contextes. L'utilisation rationnelle de cette immense réserve documentaire impose d'ailleurs la mise au point d'outils qui en facilitent le repérage ; des titres, des tables des matières, des résumés, des renvois internes et surtout des index étonnamment complets servent de marques pour distinguer, dans les collections, les unités disponibles.

Les savants ne sont pas les seuls à bénéficier de ce mode de distribution. La vocation du livre comme banque de données profite aussi à un public nouveau, qui s'efforce d'accéder à la culture sans appartenir au milieu des spécialistes : les nobles ou les bourgeois, pour qui l'éducation est un moyen de promotion sociale. Si les collections se multiplient, c'est qu'elles fonctionnent aussi comme des manuels de vulgarisation destinés à entrouvrir les portes du savoir traditionnel aux amateurs – la catégorie nouvelle de l'honnête homme, qui va changer le paysage social. Bourré d'informations et de leçons utiles, le livre est alors traité comme une marchandise – ou un capital – que l'usager peut faire fructifier ; c'est une source d'idées, de faits, de mots qui, proprement débités en unités fonctionnelles, servent à meubler l'esprit et à agrémenter la conversation. Imprimeurs et libraires ne manquent pas d'exploiter cette demande. Chez les producteurs de compilations comme parmi leurs clients, le livre répond à la volonté de thésauriser et rentabiliser la culture. L'accent placé sur la quantité et la mobilité trahit une mentalité de marchands.

30. Voir Neil Kenny, *The Palace of Secrets : Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Le succès des mélanges et le choix de structures flexibles pour ranger les connaissances témoigne en outre de la crise que traverse l'épistémologie à la Renaissance. La scolastique d'inspiration thomiste, fière des certitudes absolues de la théologie, a édifié une doctrine qui se présente comme un système total, permanent et universel. Bientôt, Descartes revendiquera pour la raison le pouvoir d'établir des vérités incontestables et de construire une science infaillible. Entre ces deux moments de grande assurance intellectuelle, le XVI^e siècle marque comme un interrègne. Les croyances religieuses d'une part, les représentations du monde d'autre part ont subi de tels chocs que beaucoup renoncent à élaborer des structures closes. Des phénomènes surgissent qui, hétérogènes, imprévisibles, semblent rebelles aux lois de la raison. Les systèmes où ils devraient s'inscrire se trouvent comme submergés par la pluralité des idées, l'anarchie des événements et l'afflux des nouveautés. Aucune construction intellectuelle ne semble pouvoir rendre compte, sans la mutiler, de la diversité du réel. Il est vrai que les sommes dogmatiques, dans les milieux confessionnels, et les projets encyclopédiques, parmi les savants, tentent précisément de colmater les brèches et de regrouper les fragments d'une unité menacée. La sensibilité qui nous intéresse ici est celle qui, à l'inverse, reconnaît le désordre des choses et reflète l'instabilité des opérations de la pensée.

Pareil bilan peut conduire au scepticisme, et il ne manque pas de penseurs, au XVI^e siècle, pour reconnaître, du moins dans la sphère profane, l'impossibilité de la certitude. Mais le doute ne les décourage ni ne les paralyse. La suspension de la pensée doctrinale favorise au contraire la curiosité et la disponibilité. S'il est vain de vouloir tout ordonner et comprendre, il demeure possible d'admirer le foisonnement des choses, l'ingéniosité des hommes. Plutôt que de scepticisme, il conviendrait de parler d'éclectisme. Devant l'étonnante diversité des phénomènes, les humanistes tendent à observer, à recueillir des informations et des opinions qu'ils ne prétendent pas sélectionner ni ramener à une synthèse. Ils enregistrent des vérités locales, des rumeurs, des merveilles et se tiennent attentifs à l'ensemble des possibles. Tout se passe comme s'ils compensaient la faillite de la doctrine par la quantité et l'étrangeté de la documentation.

La composition de maints livres de l'époque découle de là. Ils sont longs et diffus parce qu'ils veulent embrasser – ou mimer – la prolifération des choses. Ils procèdent par accumulation parce qu'ils ne cherchent pas à uniformiser ni à ordonner la multiplicité de leurs éléments. Ce sont des montages qui tiennent plus ou moins bien ensemble et ressortissent à une poétique de la *varietas*, de la bigarrure et de la surprise. La formule du mélange présente en outre l'avantage de la souplesse et, par sa structure cumulative, peut s'adapter à la gestation progressive du savoir. Montaigne appuie son refus de la forme close et rigide sur une théorie résolument dynamique de la connaissance :

Ayant essayé par experience que ce à quoy l'un s'estoit failly, l'autre y est arrivé [...] et que les sciences et les arts ne se jettent pas en moule, ains se forment et figurent peu à peu en les maniant et pollissant à plusieurs fois, comme les ours façonnent leurs petits en les lechant à loisir : ce que ma force ne peut descouvrir, je ne laisse pas de le sonder et essayer ; et, en retastant et pétrissant cette nouvelle matiere, la remuant et l'eschaufant, j'ouvre à celuy qui me suit quelque facilité pour en jouir plus à son ayse, et la luy rends plus souple et plus maniable³¹.

31. *Essais* II, 12 ; *op. cit.* (note 22), p. 560.

La nature indécise et évolutive du savoir exige une structure malléable, capable d'accueillir corrections, additions et ajustements. Montaigne se ménage une marge de manœuvre et, à la façon d'Érasme, se tourne vers ses lecteurs comme autant de successeurs : à eux d'imprimer à la matière un tour nouveau, de manipuler les modules et d'actualiser le message. Les *Essais*, les mélanges et autres rhapsodies sont des livres en quête d'auteur, des livres à faire.