



**HAL**  
open science

## MOMUS, ROMAN

Yves Hersant

► **To cite this version:**

| Yves Hersant. MOMUS, ROMAN. *Albertiana*, 2020, 23 (2), pp.11-29. hal-03200620

**HAL Id: hal-03200620**

**<https://hal.science/hal-03200620v1>**

Submitted on 16 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## MOMUS, ROMAN

YVES HERSANT

Dans les histoires du genre romanesque, qui sont légion, le *Momus* d'Alberti n'a toujours pas pris place. On ne s'étonnera pas qu'écrit en latin, et jamais publié du vivant de l'auteur, il ait échappé à l'attention et à l'intérêt des premiers admirateurs du *romanzo*: au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle encore, ce dernier terme ne désignait qu'une forme moderne de poème héroïque. Aussi les Ferrarais Giambattista Giraldi et Gian Battista Pigna ne soufflent-ils mot d'Alberti; leurs commentaires portent sur le seul *Orlando Furioso*, et ils ne voient pas de différence décisive entre poésie épique et prose.<sup>1</sup> En France, au siècle suivant, même explicable silence dans le *Traité de l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet. Le savant évêque a procédé à une vaste enquête généalogique et comparatiste, la première du genre, sur ce qu'il définit de manière intéressante quoique réductrice comme des «fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs»:<sup>2</sup> outre les romans grecs et latins, Lucien, Apulée, les fables milésiennes, son *corpus* inclut les «inventions poétiques et romanesques des Indiens», ainsi que les «narrations lascives et déshonnêtes» du Proche-Orient; mais comme tous ses compatriotes de l'âge classique, Huet ignore *Momus*, qui du reste peut difficilement passer pour une fiction d'aventures amoureuses – et qui n'a pas été rédigé du bon côté des Alpes. Ce qui peut surprendre, en revanche, est que l'ignorance persiste, même lorsqu'ils ont quelques notions de latin, chez les historiens et théoriciens de notre époque. Une opinion généralement reçue veut en effet que le roman moderne ait été inauguré par Rabelais et Cervantès: selon Albert Thibaudet, par exemple, «les deux seuls romans qui alors aient porté la marque du génie, qui se soient incorporés de façon durable à la littérature universelle, c'est le roman de Rabelais et celui de Cervantès. Avec eux, et pour la première fois, le roman tient dans la littérature la place suprême».<sup>3</sup> Aux yeux de George Steiner, c'est le même Cervantès qui en lançant «le dernier adieu à l'épopée» a accompli le «travail préalable» à la définition du «domaine du roman».<sup>4</sup> Marthe Robert évoque quant à elle «l'unité donquichottesque de la littérature romanesque moderne»,<sup>5</sup> dont René Girard attribue lui aussi la paternité à l'auteur de *L'Ingénieux hidalgo*, parce qu'il est le premier à dévoiler la nature du désir mimétique.<sup>6</sup> Et un écrivain aussi avisé que Milan Kundera, à qui Rabelais est particulièrement cher, voit dans *Gargantua*, *Pantagruel* et le *Tiers livre* le «moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau».<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO nobile ferrarese et segretario dell'eccellentiss. duca di Ferrara, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesia*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito De Ferrari e fratelli, 1554; GIOVAN BATTISTA PIGNA al S. Donno Luigi da Este Vescovo di Ferrara, *I Romanzi, divisi in tre libri*, in Vinegia appresso Vincenzo Valgrisi, 1554.

<sup>2</sup> *Lettre de M. Huet à M. de Segrais de l'origine des romans*, Paris, s.d. [1671<sup>2</sup>], pp. 4-5. L'auteur tient notamment à à montrer que «les Italiens apprirent de nous la science des romans»: cf. p.80. Édition moderne: PIERRE-DANIEL HUET, *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, Édition du tricentenaire 1669-1969, suivie de *La lecture des vieux romans par Jean Chapelain*, Édition critique de Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971.

<sup>3</sup> ALBERT THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 246-247.

<sup>4</sup> GEORGE STEINER, *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1959 – tr. fr. de Rose Celli: *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 27.

<sup>5</sup> MARTHE ROBERT, *L'ancien et le nouveau: De Don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot, 1967, p. 6.

<sup>6</sup> RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 67.

<sup>7</sup> MILAN KUNDERA, *Les testaments trahis: Essai*, dans *Œuvre*, Édition définitive, II, Biographie de l'œuvre par François Ricard, Paris, Gallimard, 2011, p. 749.

Ainsi Alberti, en dépit de la gloire dont l'ensemble de son œuvre a fini par jouir, demeure-t-il trop méconnu en tant que romancier.<sup>8</sup> Son *Momus*, en quoi Cecil Grayson a vu à juste titre l'une des plus étranges œuvres narratives de tous les temps, n'est vraiment goûté que des spécialistes de la Renaissance et de l'Humanisme. Encore sont-ils peu nombreux, tels Pierre Laurens, Patricia Eichel-Lojkine, Francesco Furlan ou George McClure,<sup>9</sup> à lui reconnaître pleinement un statut romanesque: la tendance reste vive à ranger plutôt le livre dans la catégorie des fables, des allégories ou des fictions fantaisistes. Pourquoi ces réticences, et chez certains cet aveuglement?

### UNE SINGULIÈRE *HISTORIA*

Avant de hasarder quelques réponses, une mise en garde. Parler du roman comme d'un genre, ce serait affronter un double péril: car à chercher le 'propre', à traquer le 'spécifique', on risque d'abord de fabriquer une catégorie intemporelle, définissable a priori. Érigeant en type telle ou telle œuvre, on bâtit un modèle idéal, et subrepticement on légifère; on pose ou impose une norme, pour tenter de mesurer des conformités et des écarts, en oubliant du même coup que le roman a une histoire et qu'il est prodigieusement évolutif. Évite-t-on ce premier piège, c'est pour tomber dans un second: à la manière de Brunetière, on traite du romanesque et du roman comme s'ils étaient des êtres vivants, et l'on emprunte aux sciences de la nature un modèle biologique; on recourt imprudemment à des métaphores organicistes, telles 'engendrement' et 'filiation'.

De ces difficultés, tourment des poéticiens, tenons-nous à distance: le propos n'est pas de ranger à toute force le *lusus* d'Alberti dans une catégorie générique, ni de déployer la complexe sémantique du mot 'roman'.<sup>10</sup> L'histoire littéraire enseigne, ou aurait dû enseigner, que ce terme désigne en réalité un non-genre: un autre de tous les genres, qui dé-génère et dé-généralise, et peut se montrer accueillant aux formes d'écriture les plus variées. Aussi vaut-il mieux considérer le roman comme un art: c'est-à-dire à la fois comme une technique, une τέχνη, et comme l'une de ces *bonae artes* dont Alberti ne cesse de rappeler que la fonction est de servir aux hommes et à la compréhension de l'humain. Ainsi écrira-t-il dans le *De iciarchia* que «l'omo nacque per essere utile all'omo. E tante arte fra gli omini a che sono? Solo per servire agli omini».<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Certes, le temps est bien loin où Alberti faisait l'objet d'un «véritable ostracisme» – pour reprendre l'expression de Francesco Furlan, dans sa riche *Introduction* à @LEON BATTISTA#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, Édition critique, Bibliographie & Commentaire par @Paolo#d'Alessandro© & @Francesco#Furlan©, Traduction de @Claude#Laurens©, Introduction de @Francesco#Furlan©, *s.l.* [sed Paris], Les Belles Lettres, 2019, p. XV. L'auteur rappelle aussi, sur la même page, la censure qui «a frappé pendant plusieurs siècles des pans entiers de son œuvre, depuis la série complète de ses dialogues à la fois familiers et mimétiques en *volgare* (*De familia*, *Sophrona*, *Profugia*, *Cena familiaris*, *De iciarchia*, jusqu'aux *Intercænales* et au *Momus*, précisément, dont la tradition est, en dépit de la version italienne très tardive que l'on doit à Bartoli, intégralement étrangère à la Toscane». La censure n'est plus, mais une méconnaissance subsiste.

<sup>9</sup> PIERRE LAURENS, *Préface* à Leon Battista Alberti, *Momus ou le Prince: Fable politique*, traduite pour la première fois en français et annotée par Claude Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2017<sup>2</sup>, p.18; PATRICIA EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et Humanisme: Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 54; FRANCESCO FURLAN, *Introduction* à *Momus / Momus*, éd. cit., pp. XIV, XIX, XXIV, XXV, XXVII (mais à la p. XVIII, le mot 'roman' reste entouré de guillemets de précaution); GEORGE MCCLURE, *Renaissance Antihero: Leon Battista Alberti's Momus, the Novel*, in ID., *Doubting the Divine in Early Modern Europe: The Revival of Momus, the Agnostic God*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

<sup>10</sup> Il faut néanmoins noter cet apparent paradoxe: alors qu'il était issu de la locution *romanice loqui*, «parler à la façon des Romains», le mot *romanz* en était venu à partir du XII<sup>e</sup> siècle à désigner un texte écrit en langue vulgaire. Trois siècles plus tard, écrivant en latin son *Momus* qu'il ne saurait qualifier lui-même de roman, Alberti va à son insu au rebours de l'évolution historique du mot; mais il retourne à sa source étymologique...

<sup>11</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *De iciarchia*, dans *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. II: *Rime e trattati morali*, Bari, Laterza, 1966, p. 243 («L'homme est né pour être utile à l'homme. Et parmi les hommes, quelle fin poursuivent tous ces arts? Seulement celle de servir l'homme»).

Or, sur le statut et l'utilité du *Momus*, l'auteur lui-même donne de précises indications dans le *Prooemium*: après avoir affirmé l'excellence de tout ouvrage traitant de manière inédite d'un sujet rare (*non dico neglectum et explosum, sed parum praevisum parumque perceptum*, Pr. 3), surtout s'il adopte la forme d'un jeu sérieux qui amuse, charme et divertit même en latin (Pr. 4), Alberti propose explicitement un pacte de lecture. Son *Momus*, écrit-il, doit être considéré non seulement comme une *historia* (Pr. 6, terme repris en Pr. 9), mais comme une *historia* d'un type particulier: sans relever de la philosophie, elle se situe à ses marges, *in quodam philosophandi genere minime aspernando* (Pr. 5), et sans cesser d'être amusante elle tient de la *pervestigatio* et de l'*explanatio*:

Nos contra elaboravimus ut qui nos legant rideant aliaque ex parte sentiant se versari in rerum pervestigatione atque explanatione utili et minime aspernanda.<sup>12</sup>

C'est dire qu'en l'occurrence le déroulement narratif va de pair avec une exploration, une recherche approfondie, un enseignement sur le monde: en même temps que l'alliance bien connue entre le ludique et le sérieux, sur quoi nombre de critiques insistent à juste titre, ce qui se noue ici est un lien étroit entre le narratif et le cognitif. À cet égard, l'*historia* du *Momus* vise plus haut et plus loin que d'autres formes narratives pratiquées par l'auteur, tels le récit fabuleux, le récit historique ou le récit autobiographique: il ne s'agit pas d'illustrer plaisamment une idée, ni d'éclairer le passé, mais de faire découvrir au lecteur de rudes vérités existentielles. L'*historia* albertienne est décidément dotée d'une riche polysémie, qui appelle au moins trois remarques:

(1) Dans le *Momus*, le mot n'a évidemment pas le même sens que dans le *De pictura*; reste que les deux ouvrages, en dépit des profondes différences qui les séparent, présentent l'*historia* comme une notion capitale. On ne saurait trop insister sur les divergences, qui sont patentées: dans le traité, le mot ne désigne une 'histoire' qu'en tant que celle-ci est peinte, de sorte que le sens est bien plus proche de 'représentation' que de 'récit';<sup>13</sup> dans *Momus*, où elle est prise en charge par l'écriture et chargée d'une valeur heuristique, l'*historia* unit la narration à l'enquête, le récit d'aventures à la découverte de vérités qui, par d'autres moyens, resteraient sans doute insaisissables. Mais le fait demeure qu'avec l'*historia*, qui nominalement leur est commune, l'art de peindre et l'art d'écrire en prose des choses nouvelles gardent un point de contact: de même que l'*ars pingendi* préconisée par le *De pictura* conserve une certaine dimension narrative, de même quelque chose de pictural est fort sensible dans l'*ars scribendi* que déploie *Momus*. En témoignent, pour ne prendre que ces exemples, les hypotyposes du livre IV – le rire des statues, l'écroulement du velum sur le théâtre où les dieux se sont rassemblés, Momus enchaîné à son rocher... –, ou encore les changements de perspective, et même le récit par Charon de la création de l'homme; car c'est d'un peintre qu'il le tient, d'un peintre plus clairvoyant que n'importe quel philosophe:

---

<sup>12</sup> ®L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., Pr. 5, p. 7 – *ibid.*, p. 6, la tr. fr.: «Pour moi j'ai au contraire tout fait pour que mes lecteurs s'amuse et se rendent compte, d'un autre côté, qu'ils participent à une enquête et un examen utiles et respectables». La traduction d'*explicatio* par «examen» ne paraît pas satisfaisante.

<sup>13</sup> Voir à ce sujet les remarques de Bertrand Prévost dans LEON BATTISTA ALBERTI, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, Édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 333: «L'*historia* n'est pas un simple récit. L'ambivalence de la notion – entre discours narratif et surface peinte – doit être prise au sérieux, comme un trait constitutif. [...]. À proprement parler, une *historia* n'est pas plus une image qu'un récit, mais définit la médiation entre les deux. Elle est donc fille de la Représentation».

Referam quæ non a philosopho – nam vestra omnis ratio nisi in argutiis et verborum captiunculis versatur – sed a pictore quodam memini audivisse.<sup>14</sup>

L'art d'écrire, tel qu'il se déploie ici, n'est peut-être pas le moindre de ces arts qu'Alberti déclare redevables à la peinture: *Nulla pæne ars non penitus abiectissima reperietur quae picturam non spectet*.<sup>15</sup>

(2) Si l'*historia* dans le *Momus* conserve un certain rapport avec l'*historia* picturale, rapport qu'on se gardera d'exagérer, en revanche Alberti la distingue nettement dans son texte des *fabulae*, *fictiones* et autres *figmenta*. Sont en effet désignés comme «fables» (outre, comme il est normal, les pièces de théâtre: *theatrum illud fabulis agendis factum*, IV 46), les récits obscènes concernant les dieux (*obscenas quasque superum fabulas*, I 26), ainsi que les mensonges prodigués par Momus (*commentitiam fabulam ordiri grandi verborum apparatu caepit*, I 60); ou encore les ragots que colporte Fama et que Vertu veut dissiper (*aliasque tibi quas recites fabulas alibi comperito!*, I 77). La *fabula* s'énonce en langage verbal, mais elle déguise ou contrefait la vérité, ne délivre aucune connaissance véritable et se voit marquée d'un signe négatif;<sup>16</sup> ce qui, faut-il noter au passage, devrait nous retenir de considérer *Momus* comme une «fable politique». Plus de suspicion encore s'attache aux *figmenta*, à quoi recourent certains hommes afin de se faire passer pour des interprètes des dieux (II, 75), et surtout aux *fictiones*, fortement marquées du sceau de l'hypocrisie ou de la fausseté. Par exemple, c'est en jouant traîtreusement de ses expressions faciales (*ficto vultu*, II 17) que Momus, devenu expert en dissimulation, donne à ses ruses toute leur efficacité; trahi *post mortem* par Cénops, Gélaste découvre le *fictum ingenium* de son ancien ami (IV 51). Exception faite du cas où elle désigne l'œuvre d'un sculpteur, comme dans l'épisode où Junon construit son arc de triomphe multicolore (II 100), la *fictio* est soit le produit d'une imagination dévoyée, soit un masque cachant le visage. Ainsi dans le récit que Charon, citant le peintre évoqué ci-dessus, donne de la création des hommes:

Ea de re comperto consimili quo compacti essent luto, fictas et aliorum vultibus compares sibi superinduisse personas. Et crevisse hoc personandorum hominum artificium usu, quoad pene a veris secernas fictos vultus, ni forte accuratius ipsa per foramina obductae personae introspexeris. Illinc enim contemplantibus varias solere occurrere monstri facies. Et appellatas personas hasce fictiones easque ad Acherontis usque undas durare.<sup>17</sup>

De ce rapide examen lexical, il résulte que l'auteur du *Momus* va jusqu'à faire de son *historia* une arme contre la 'fable' et la 'fiction': c'est grâce à elle qu'il entend déchirer le rideau des illusions, dénoncer les *ficta simulacra*, condamner les chimères et les mystifications dont les hommes usent et abusent pour préserver leurs intérêts; c'est grâce à elle qu'il peut «regarder attentivement à travers les trous du masque». Aussi ne s'agit-il pas d'une narration ordinaire, mais bien d'un *insperatum scribendi genus* (Pr. 4), dont la finalité est de «servir à une vie guidée par la raison»: *Hanc nos historiam, quod ad vitam cum ratione degendam faciat, litteris mandare instituimus* (I 3).

<sup>14</sup> @L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., IV 42, p. 239 – *ibid.*, p. 238, la tr. fr.: «Je vais te redire ce que je me souviens avoir entendu de la bouche, non d'un philosophe – toutes vos théories consistent en arguties et subtilités de langage – mais d'un peintre».

<sup>15</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *La peinture*, éd. cit., II 26, p. 100 – *ibid.*, p. 101, la tr. fr.: «On n'imagine guère un art, même des plus humbles, qui ne regarde la peinture».

<sup>16</sup> Sauf, bien entendu, s'il s'agit d'une pièce de théâtre telle la *Philodoxeos fabula*, œuvre de jeunesse d'Alberti.

<sup>17</sup> L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., IV 45, p.241 – *ibid.*, p. 240, la tr. fr.: «C'est pourquoi, se couvrant d'une boue tout à fait semblable à celle dont ils avaient été formés, ils se façonnèrent des masques à la ressemblance du visage des autres et s'en couvrirent. Cet artifice consistant à porter un masque humain s'est si bien répandu qu'on distingue à peine les faux visages des vrais, à moins qu'on ne regarde attentivement à travers les trous du masque: alors, en effet, on voit généralement apparaître divers aspects monstrueux. Ces masques ou "fictions" tiennent jusqu'aux eaux de l'Achéron».

(3) Cette surprenante *historia*, que le narrateur lui-même marque du signe de l'étonnement – on ne saurait oublier que *Mirabar* est le premier mot du texte –, serait-elle une de ces premières «fantaisies philosophiques» dont Alice Vintenon a étudié l'émergence à la Renaissance, en les définissant par les critères suivants: «l'in vraisemblance, l'exhibition de celle-ci par le narrateur ou des indices fictionnels, le comique, et une ambition philosophique exposée avec plus ou moins de sérieux»? <sup>18</sup> On est tenté d'aquiescer: tournant en effet le dos à la tradition horatienne, qui entend demeurer *proxima veris* et maintenir l'imagination entre d'étroites limites, et plus encore à la tradition platonicienne, qui se défie de tout art fantasmagorique, de toute *μίμησις φανταστική*, Alberti se moque de la vraisemblance; et affichant ouvertement ses intentions tant philosophiques que comiques, il prend Lucien pour guide. Il est clair qu'il emprunte au sophiste, en même temps que le personnage du dieu sarcastique, l'idée décisive du mensonge honnête: comme l'auteur des *Histoires vraies*, il tient qu'une fiction invraisemblable peut être plus véridique qu'une fable vraisemblable.<sup>19</sup> Mais son *Momus*, pris en charge par l'*insperatum scribendi genus*, devient autre chose et plus qu'une «fantaisie»: c'est en roman qu'il se mue. Car non seulement le statut du protagoniste se trouve profondément transformé, au point de devenir celui d'un 'actant' romanesque, mais surtout l'*historia* acquiert une ampleur et une complexité inédites.

Ni linéaire ni unique, elle est évidemment irréductible, comme tout roman digne de ce nom, à ce qu'outre-Atlantique on appelle aujourd'hui une *story*. Loin de conter une histoire, c'est-à-dire une suite d'événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu'à une fin, le narrateur en rapporte des dizaines: son *historia* inclut quantité d'*historiæ*, présentées en IV 26 comme des «aventures divertissantes». Leur multiplication, leur ramification, leur enchâssement et leur *varietas* provoquent même un certain vertige. Certaines s'étendent sur plusieurs pages, d'autres ne demandent que quelques lignes – telle l'histoire d'Apollon et Ombre, ou celle de Pluton martelé par des marchands d'esclaves sortis d'un bordel (IV 77-78). Mais toutes sont reliées par un au moins des fils de l'intrigue, qui en l'occurrence mérite bien son sens étymologique d'«enchevêtrement». À mesure que le récit avance, les points de vue varient, les perspectives changent, les visions du monde s'affrontent: celles notamment de Jupiter, de Momus et d'Hercule. Tantôt une histoire en amène causalement une autre, par exemple lorsque le discours d'Hercule conduit à la condamnation et à la castration de Momus (III 70-74). Tantôt deux histoires se croisent grâce à des rencontres «de hasard», comme celle d'Ænops et de Gélaste (IV 47-51). Tantôt le narrateur, séduit par ce qu'il appelle l'*insperatarum rerum eventus*, c'est-à-dire l'originalité de situations imprévues (III 1), cède au pur plaisir de conter une histoire de pirates (IV 62-68), retrouvant ainsi – mais à sa manière, et à d'autres fins – un thème cher aux anciens romanciers grecs et latins. Tantôt encore, recourant à une technique qui bien plus tard sera déployée par Diderot dans *Jacques le Fataliste*, Alberti s'amuse à retarder ou à suspendre la narration; par exemple lorsque Charon, sur le point de raconter la discussion de Polyphage avec un roi, se trouve interrompu par une tempête:

Incidit ut Charon Polyfagi illius cum rege habitam disceptationem pulcherrimam et dignissimam recensere institueret.[...] Sed ab historiis recitandis novum ortum periculum interturbavit.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> ALICE VINTENON, *La fantaisie philosophique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 11.

<sup>19</sup> Cf. @LUCIEN DE SAMOSATE©, *Ἀλήθων διηγημάτων Α'*, I 4: «ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν εἶχον – οὐδὲν γὰρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον – ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην πολὺ τῶν ἄλλων εὐγνωμονέστερον· κἂν ἔν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι» – tr. fr. par @Émile#Chambry© et alii: *Histoires vraies*, dans ID., *Œuvres complètes*, Traduction d'É.C. Révisée et annotée par @Alain#Billault© - @Émeline#Marquis© avec la collaboration de @Dominique#Goust©, Introduction d'@Alain#Billault©, Paris, Laffont, 2015, pp. 120-121: «Parce que je n'avais rien de vrai à raconter, n'ayant jamais eu d'aventure digne d'intérêt, je me suis rabattu sur le mensonge; mais ma manière de mentir est beaucoup plus honnête que la leur; car il y a du moins un point où je serai véridique, c'est en avouant que je suis un menteur».

<sup>20</sup> L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., IV 71, p. 255 – *ibid.*, p. 255, la tr. fr.: «Charon commença le récit de cette fameuse discussion de Polyphage avec un roi [...]. Mais un nouveau danger vint interrompre le récit».

Variété des procédés narratifs, multiplicité des personnages et des situations, polyphonie du récit, insertion de portraits, de discours rapportés, de scènes et tableaux visionnaires qui transforment le lecteur en spectateur (tel l'écroulement du théâtre au livre IV), attention prêtée au découpage du temps et aux marqueurs temporels (*tum, hactenus, interea, dum haec aguntur...*): autant de techniques qu'on ne trouve à ce point réunies que dans la forme romanesque.

Il faut ajouter que l'*historia* globale, bien que ramifiée en quantité d'*historiæ* qui se succèdent ou s'emboîtent, conserve une unité; si exubérantes que soient les inventions, et si ardues les interprétations d'un texte dont tout lecteur connaît le caractère labile et souvent énigmatique, qu'on ne se hâte pas trop de voir en *Momus* une œuvre brouillonne, *a confused work*:<sup>21</sup> mieux vaudrait faire crédit à un auteur architecte, théoricien qui plus est de la *compositio* en peinture, et soupçonner que son roman a lui aussi été «composé». C'est-à-dire, selon la métaphore qui lui est chère, organisé comme un corps dont les membres et les parties ont un rapport au tout; même si ce rapport se noue tout autrement que dans le *De pictura*. De fait, le jeu sérieux d'Alberti obéit à une logique radicalement différente de celle du traité: la fantaisie prime la certitude scientifique, l'ironie et le rire corrodent toute construction apodictique, l'intrigue obéit moins à un ordre rationnel qu'à l'empiricité des choses, qui arrivent les unes après les autres; pourtant la fantaisie demeure disciplinée. En d'autres termes, la confusion du 'récit raconté' ne gagne pas le 'récit racontant', qui conserve une manière de cohérence adaptée au sujet. Si elle se laisse difficilement saisir, c'est parce que l'incohérence et le chaos sont précisément ce que le *Momus* thématise. Pour rendre compte de l'entropie qui ronge tout à la fois le monde des hommes et le monde des dieux, le texte prend une apparence elle-même chaotique; mais à y regarder de près, l'art d'Alberti consiste à organiser ce désordre afin de rendre évidente et sensible la déroute de l'harmonie et de la mesure, tant vantées dans les autres ouvrages de l'auteur, devant la brutalité et l'ignominie. Il s'agit en somme de donner de la confusion un spectacle réglé. Ainsi sont réglés, en particulier, les mouvements des personnages, pris entre ciel et terre dans un incessant va-et-vient vertical: mouvement de ludion qui ne saisit pas seulement le protagoniste – descendu chez les mortels au livre I, il remonte parmi les Olympiens au livre II, est condamné au livre III à redescendre et finit au livre IV en plein Océan –, mais aussi bien Jupiter, Apollon, Mercure, Hercule, Vertu et ses quatre enfants, avant que toute la troupe divine ne participe au grand désastre du théâtre et que Charon, montant quant à lui des Enfers, ne vienne avec Gélaste rendre visite au monde menacé. On notera aussi que de livre en livre, au fil d'un récit qui s'interrompt avec une liberté que revendiqueront par la suite des auteurs comme Fielding ou Sterne, le rythme des événements tend à s'accélérer; particulièrement remarquable est la vitesse narrative atteinte à la fin du livre III quand Momus, à la demande de Junon, perd sa virilité et devient Humus:

«Sed unum est quod addi velim, ut qui tam petulanter, tam impudenter et praeter id quod seque nosque deceat in feminarum genus invecus est, Momum ex semiviro reddas ut sit prorsus femina». Annuat Iupiter. Relegatum ea de re commutilatumque Momum posthac cælicolæ commutilatio etiam nomine Humum nuncuparunt.<sup>22</sup>

Deux mots suffisent pour dire l'acceptation de Jupiter, deux lignes pour énoncer la castration et le changement de statut du protagoniste; en revanche, le narrateur s'attarde au livre suivant sur le portrait pathétique du malheureux, enchaîné à son rocher comme un nouveau Prométhée.

---

<sup>21</sup> L'expression est de JOAN GADOL, *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 222.

<sup>22</sup> L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., III 75, pp. 209-211 – *ibid.*, pp. 208-210, la tr. fr.: ««Mais je voudrais ajouter quelque chose. Ce Momus qui a traité le sexe féminin avec tant d'insolence et d'effronterie, de façon indécente et pour lui et pour nous, je voudrais que, de demi-homme qu'il est déjà, tu le rendes tout à fait femme». Jupiter accepte. Relégué et castré Momus porte désormais pour les dieux le nom lui-même mutilé de Humus».

Recherche d'équilibres, épisodes qui se répondent ou s'opposent, alternance de temps forts et de temps faibles, de passages dynamiques et de stases: le texte d'Alberti est construit par un architecte.

### L'INSPERATUM SCRIBENDI GENUS

Si sa structure, son *historia* et sa *compositio* font de *Momus* un roman, peut-on en dire autant de son thème et des fins esthétiques qu'il poursuit? Il faut noter d'emblée que ni sa dimension satirique, ni sa portée allégorique ne peuvent à cet égard constituer des objections. D'une part la causticité et le mordant, comme l'a abondamment prouvé l'histoire littéraire, ne sont nullement incompatibles avec le statut romanesque.<sup>23</sup> De fait, *Momus* attaque féroce le pouvoir, la vanité humaine, la religion même, au point de friser l'athéisme; il brocarde les hauts dignitaires de l'Olympe, abomine les flatteries et tourne en dérision les illusions du pouvoir; mais pas plus que celles du traité ou du dialogue, dont on sait combien elles lui sont chères par ailleurs, il n'adopte ici la forme de la satire – qu'on entende celle-ci dans son sens ancien de 'pot-pourri' ou dans le sens, ultérieur et plus courant, de critique d'individus et de vices nommément désignés. Aussi sont-ils à courte vue, les commentaires qui se contentent de relever dans le texte de sarcastiques allusions à des événements contemporains: telles la fuite du pape Eugène IV en barque (1434), ou la *renovatio urbis* entreprise par son successeur Nicolas V après le jubilé de 1450.<sup>24</sup> Réductrice aussi, et plus niaise, est la tentative d'identification des personnages à des personnes réelles: Jupiter, qualifié d'*optimus maximus*, aurait-il pour référent le pape Eugène IV? Ou bien Nicolas V? Momus ne serait-il pas le cardinal Giovanni Maria Vitelleschi? Ou bien le lettré Filelfo, comme l'intéressé semble l'avoir cru? À moins que ne se cache en lui Alberti lui-même, par ailleurs reconnaissable en Gélaste?<sup>25</sup> Cette recherche de 'clefs' n'est pas seulement hasardeuse: elle appauvrit la lecture, gâche le plaisir du texte et entrave l'interprétation.

Celle-ci, d'autre part, risque de tourner court à n'envisager *Momus* que comme une allégorie politique: car ces deux termes sont à leur tour réducteurs. Il est vrai que le premier peut prêter à controverse: comme toute grande œuvre, le texte recèle des sens multiples, voire des sens cachés, invitant à des lectures plurielles dont certaines «à plus haut sens»; de surcroît, nombre d'épisodes demandent à être déchiffrés, tel celui d'Apollon pelant un oignon comme Démocrite dissèque une écrevisse (III, 49-53), et pour être pleinement goûtées quantité d'allusions exigent

---

<sup>23</sup> Pour ne prendre que cet exemple, *Le Neveu de Rameau* de Diderot a pour sous-titre *Satire seconde*.

<sup>24</sup> Selon certains (dont LUCA BOSCHETTO, *I fatti del 1434 nel giudizio degli umanisti*, dans *Congiure e conflitti: l'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento: politica, economia e cultura: atti del convegno internazionale, Roma, 3-5 dicembre 2013*, a cura di M. Chiabò et al., Roma, Roma nel Rinascimento, 2014, pp. 69-88), c'est à la fuite du pape à Florence que renverrait un passage du livre I où est contée l'expulsion de Momus hors de l'Olympe: «Eridanum cæli fluvium citato gradu fugiens petebat, quo inde sumpto navigio secundis aquis ad nostras hominum regiones applicaret. Sed dum ab insequentium strepitu sibi cavisse properat, in voraginem multo hiatus pruruptam, que quidem celi puteus dicitur, incautus corruit. Illinc amisso flamine deorum insigni in solum Etruscum quasi alter Tages irrupit» (@L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., I 25-26, p. 27 – *ibid.*, p. 26, la tr. fr.: «Il gagne en courant l'Éridan, le fleuve du ciel, pour s'embarquer et gagner au fil du courant nos régions à nous, les hommes. Mais, tandis qu'il est occupé à se garder de ses poursuivants, il tombe dans un gouffre profond et béant qu'on appelle "puits du ciel". De là, ayant perdu la flamme sacrée qui est l'insigne des dieux, il surgit sur le sol étrusque comme un autre Tagès»). Quant à la réticence d'Alberti envers la *libido ædificandi* de Nicolas V, voir par exemple VITTORIO FRAJESE, *Leon Battista Alberti e la renovatio urbis di Nicolò V. Congiure per l'interpretazione del Momus*, dans «La Cultura. Rivista di Filosofia Letteratura e Storia», XXXVI, 2, 1998, pp. 241-262.

<sup>25</sup> Le jeu des identifications a été lancé par GIROLAMO MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Seconda edizione completamente rinnovata con figure illustrative, Firenze, Carnesecchi, 1911 [= Roma, Bardi, 1967 & 1971]. Pour mesurer l'ampleur qu'il a prise, voir notamment l'Introduction de VIRGINIA BROWN -SARAH KNIGHT à leur édition de *Momus*, English translation by Sarah Knight, Latin text edited by Virginia Brown & Sarah Knight, Cambridge (Mass.) & London, The Harvard University Press, 2003, pp. XXII s.

une enquête érudite.<sup>26</sup> Mais ni la complexité du récit, ni l'invraisemblance du sens littéral, ni le goût d'Alberti pour la personnification d'idées abstraites (Vertu, Vigilance, Fraude, Assiduité...), non plus que ses références savantes à Lucrèce comme à Lucien, à Homère comme au pseudo-Hippocrate, au *Corpus hermétique* comme à Cicéron, à l'Apocalypse peut-être,<sup>27</sup> ne justifient une systématique allégorèse: roman au sens moderne, et non au sens médiéval, *Momus* n'a pas le statut du *Roman de la Rose*. Polysémique sans doute, dès lors qu'à l'assertion univoque il substitue les incertitudes de l'équivoque, ou à la capitalisation du sens sa projection dans un devenir, il n'est pas pour autant allégorique, dans l'étroite acception du terme, et échappe à la froide codification. La visée d'Alberti n'est pas davantage celle de la *narratio fabulosa* dont parlait Macrobe:<sup>28</sup> il ne s'agit pas d'exposer sous le voile de la fable des vérités préétablies, mais plutôt d'utiliser celle-ci à des fins cognitives.

Et pas plus qu'à sa dimension allégorique, il ne faudrait réduire le texte à son propos politique. Que l'auteur prête une grande attention aux affaires publiques, qu'en toute occasion il dénonce l'abus de pouvoir, la courtoisie, l'ambition, l'hypocrisie, la dissimulation, l'assujettissement, qu'il tourne en dérision le mauvais prince pour en appeler de ses vœux un meilleur, c'est l'évidence même; dès le *Proœmium*, le lecteur se voit invité à découvrir dans le texte *nonnulla [...] quae ad optimum principem formandum spectent*,<sup>29</sup> et dans les dernières pages il aura tout loisir de méditer les préceptes inscrits par Momus dans ses *tabellae*. Mais la réflexion du romancier va bien au-delà de cet «opuscule», comme elle va au-delà de la satire, et son propos n'est pas de prolonger la tradition des *Specula principum* médiévaux.<sup>30</sup> Avec des arguments irréfutables, qu'il n'est pas nécessaire de développer ici, Francesco Furlan a montré que *Momus* ne peut être sous-titré *de principe*, comme le voulait en 1520 Étienne Guillery; et que s'il fallait à toute force expliciter le titre, ajoute malicieusement cet auteur, «on ne saurait avoir recours à autre chose qu'à la précision *de homine*».<sup>31</sup> De fait, le *lusus* d'Alberti a l'humaine condition pour thème dominant, sinon unique, et à sa manière il en explore divers aspects: politiques certes, mais aussi religieux ou éthiques, existentiels et même ontologiques. Les aventures et mésaventures de Momus, de Jupiter, de Gélaste et des autres donnent à lire bien autre chose qu'un document sur les idées politiques Leon Battista – même si celles-ci transparaissent dans le texte, comme se laisse accessoirement entrevoir sa pensée sur l'architecture ou l'urbanisme: *Momus* n'est pas le travestissement mythologique ou pseudo-

---

<sup>26</sup> Pour ne prendre que cet exemple, on trouve dans *Momus*, «outre une allusion sarcastique à la croyance hermétique dans l'animation des statues des dieux égyptiens – croyance rapportée par l'*Asclepius* –, de nombreuses convergences entre le texte albertien et le fragment conservé par Stobée provenant du livre sacré intitulé *Korè Kosmou*»: cf. F. FURLAN, *De l'alchimie ou des sciences inutiles: Méthode et valeur de la recherche chez Leon Battista Alberti*, «Chrysopœia», t. II, fasc.3, juillet-septembre 1988, p. 223.

<sup>27</sup> Sur les rapports entre *Momus* et l'Apocalypse, voir CHRISTINE SMITH, *The Apocalypse Sent up: A Parody of the Papacy by Leon Battista Alberti*, dans «Modern Language Notes», vol. 119, 1, 2004, pp. S162-S177. L'auteur croit avoir trouvé «a key to Leon Battista Alberti's satiric novel» (p. S162).

<sup>28</sup> De la *fabula*, entièrement imaginaire, Macrobe distinguait la *narratio fabulosa*, dans laquelle *ipsa veritas per quaedam composita et ficta profertur* (*Commentarium in Ciceronis Somnium Scipionis*, I II 9). Pour un survol des diverses conceptions qu'on s'est faites de l'allégorie au cours de sa longue histoire, voir YVES HERSANT, *L'allégorie: la quête du sens*, dans *L'esprit de l'Europe*, t. III, Sous la direction d'Antoine Compagnon et Jacques Seebacher, Paris, Flammarion, 1993, pp. 26-39.

<sup>29</sup> L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., I 7, p. 9 – *ibid.*, p. 8, la tr. fr.: «Tu trouveras nombre d'idées concernant la formation du meilleur prince».

<sup>30</sup> Il faut insister sur ce point, puisque certains critiques persistent à voir en *Momus* un traité dédié à Leonello d'Este. Ainsi MASSIMO MARASSI, dans *Metamorfosi della storia: Momus e Alberti*, Milano, Mimesis, 2004, désigne-t-il l'ouvrage d'Alberti comme un «trattato teologico-politico» (p. 28), avant de poursuivre: «È ora significativo che Alberti, nel suo trattato, voglia trasferire l'esposizione della dottrina politica e teologica nell'esame dell'analogia reale delle loro figure rappresentative, il principe e Dio, spostando il dibattito teorico sull'asse dell'analisi fattuale» (p. 30). D'un point de vue philosophique, cette étude n'en demeure pas moins stimulante: voir le compte rendu d'ELISABETTA BASSO dans «Albertiana», VIII, 2005, pp. 296-298.

<sup>31</sup> F. FURLAN, *Introduction: Momus seu De homine*, ©LEON BATTISTA#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., p. XXIV.

mythologique de concepts chers à Alberti, mais la formulation romanesque d'un questionnement sur l'*humanitas* et le monde. Le lecteur est bien moins invité à déchiffrer ou à 'dé-masquer' ces concepts qu'à partager cette interrogation.

Laquelle a de quoi surprendre: non seulement parce qu'elle est portée par un récit plein de bruit et de fureur, mais surtout parce qu'elle témoigne d'un pessimisme et d'un humour franchement noirs, en fort contraste avec les propos tenus ailleurs par l'humaniste. Dans ce roman, qu'il a toujours gardé par-devers lui, Alberti ne paraît nullement convaincu que «l'uomo può ciò che vuole»,<sup>32</sup> ni que *virtus* permette vraiment de résister à *fortuna*, contrairement à ce qu'énonce la dédicace des *Intercœnales*; <sup>33</sup> et alors que dans le *De familia* le personnage de Lionardo fait sienne «la sentenza d'Aristotile, el quale costituì l'uomo essere quasi come un mortale iddio felice, intendendo e facendo con ragione e virtù»,<sup>34</sup> dans *Momus* le bonheur des humains, qui ne brillent ni par la vertu ni par la raison, se heurte à leur propre sottise comme à la méchanceté ou à la jalousie d'Immortels qui ne valent guère mieux. Aussi a-t-on pu, en exagérant les propos d'Eugenio Garin,<sup>35</sup> opposer brutalement à l'Alberti «diurne» du *De familia* l'Alberti sombre ou «nocturne» du *Momus*. Trop commode antinomie ! En changeant de couleur, le caméléon ne cesse pas d'être lui-même. Il n'y a pas deux Leon Battista, mais en l'occurrence deux *artes scribendi*, dont l'une est particulièrement novatrice et met l'autre à l'épreuve; autrement dit, le romancier procède *in utramque partem* et dialectise le trattatiste. Sur une réalité fictive, il se livre à une expérience de remise en question des certitudes: telle est l'une des fonctions de l'*insperatum scribendi genus*, ce mode d'écriture littéralement «inespéré» ou «inattendu» (Pr. 4), appelé à porter le nom de roman et à acquérir ses lettres de noblesse. En d'autres termes encore, c'est en poussant à l'extrême l'ambition critique de l'humanisme, au point de retourner celui-ci comme un gant<sup>36</sup>, que le grand humaniste a inventé la forme romanesque moderne: donnant libre cours à une veine sceptique et agnostique, non sans faire siennes à certains égards la causticité et l'ironie qui caractérisent le protagoniste du roman, il a construit une intrigue où sont révoquées en doute la dignité de l'homme, l'excellence de la machine du monde et l'existence même de Dieu, tandis que sont données à voir les contradictions, les vicissitudes et les souffrances dans lesquelles se débattent des humains réduits au statut d'*homunculi*. Comme il en avertit d'emblée, il y a de quoi rire:

---

<sup>32</sup> Ainsi s'exprime le personnage de Lionardo dans @LEON BATTISTA#ALBERTI©, *De la famille · De familia*, Livres I et II, Introduction et nouvelle traduction par @Nella#Bianchi Bensimon© & @Pierre#Caye©, Texte italien établi par @Ruggiero#Romano©, @Alberto#Tenenti© & @Francesco#Furlan©, s.l. [sed Paris], Les Belles Lettres, 2019, p. 247: «Dicesi che l'uomo può ciò che vuole. Se tu ti sforzerai, come ho detto, con tutte le forze e arte tue, sono io uno di quegli che non dubito te in qualunque essercizio conscenderai al primo e supremo grado di perfezione e fama» – *ibid.*, p. 246, la tr. fr.: «On dit que l'homme peut ce qu'il veut. Si, comme je l'ai dit, tu y emploies toutes tes forces et tout ton talent, je fais partie de ceux qui ne doutent pas que, dans n'importe quelle activité, tu t'élèveras au premier et suprême degré de perfection et de renommée».

<sup>33</sup> Cf. @LEON BATTISTA#ALBERTI©, *Propos de table · Intercœnales*, Édition critique par @Roberto#Cardini©, Traduction de @Claude#Laurens©, Commentaire de @Roberto#Cardini© traduit par @Frank#La Brasca©, s.l. [sed Paris], Les Belles Lettres, 2018, t. I: *Texte et traduction*, I Pr. 7-8, p. 5: «neque, tametsi virtus ipsa semper fortune fuerit obnoxia, a virtute tamen uspiam esse discedendum; verum ita vivendum, ut vite quidem cursum bonis artibus et simplici virtute reddi commodiorem putemus». – *ibid.*, p. 4, la tr. fr.: «même si la vertu elle-même est sans cesse soumise à la fortune, ce n'est pas une raison pour s'en écarter; au contraire il faut vivre avec la pensée que « les qualités morales et la simple vertu rendent le cours de la vie plus facile».

<sup>34</sup> Cf. @LEON BATTISTA#ALBERTI©, *De la famille · De familia*, éd. cit., p. 237– *ibid.*, p. 236 la tr. fr.: « l'opinion d'Aristote qui établit que l'homme, qui comprend par la raison et agit par la vertu, est presque comme un bienheureux dieu mortel».

<sup>35</sup> Voir EUGENIO GARIN, *Studi su Leon Battista Alberti*, dans IDEM: *Rinascite e rivoluzioni: Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 131-196.

<sup>36</sup> Pour une formulation plus élégante, voir PHILIPPE GUÉRIN, *L'éloge de l'erro dans le Momus de Leon Battista Alberti, ou d'un art sans art*, dans *Journée d'étude Otium: Antisociété et anticulture*, organisée [sic] par M. Teresa Ricci, C.É.S.R, Tours, s.l., Banca Dati «Nuovo Rinascimento», 2009, pp. 5-21 [en ligne à l'adresse suivante: <https://www.academia.edu/34141026/Otium-actes>], p.21: «Dans le *Momus*, l'Humanisme accouche en quelque sorte de sa propre critique, le texte humaniste devient le lieu où se déploie sa contestation par lui-même».

non pas d'un rire carnavalesque et joyeux, mais du rire philosophique et lucide dont Lucien et le pseudo-Hippocrate, chacun à sa manière, avaient jadis donné l'exemple.<sup>37</sup>

Encore faut-il ajouter que son rire à lui est plus douloureux, plus impitoyable aussi, et que les deux auteurs cités ne sont plus pour Alberti que de lointaines références. Ce qu'il invente pour son propre compte, et comme pour jouer avec lui-même puisqu'il ne publie pas son texte, est un jeu grandiose: sans s'assujettir à aucun modèle, et moins encore à l'impératif de vraisemblance qui s'imposera à nombre de romanciers par la suite, il laisse son imagination exploser comme dans un rêve. Car il est temps de noter, en regrettant que ce point ait laissés indifférents nombre de commentateurs, le caractère onirique de nombreux passages du roman. Tel celui où sont contés le viol de Louange par Momus et l'extraordinaire naissance de Fama, que sa mère essaiera vainement d'étouffer:

Puella vero insperato Momi scelere exterrita vixdum animos crinesque collegerat, cum se factam compressu gravidam et partui maturam sentit eodemque ferme temporis momento – mirum dictu – sponte sua foetum erupisse animadvertit. Post id, quod ex se natum esset colligens, monstrum horrendum teterrimumque demirans stupuit atque vehementer indoluit. Monstro præter cetera fœda et obscena illud aderat longe incredibile, quod totidem oculis, totidem auribus, totidem micabat linguis quot et ipse modo parens edera consertus fuerat foliis. [...] Illudque vehementius perturbabat, quod mira et nimium intempestiva esset loquacitate præditum: namque vel nascendo quidem conari verba cœperat.<sup>38</sup>

Ce monstrueux *fans infans*, horrible monstre digne de Jérôme Bosch et des artistes qu'il a inspirés [Fig. 1 et 2], n'est pas réductible à une froide allégorie; il surgit dans un scénario fantastique, voire fantasmatique, où s'opère ce qu'André Breton appellera «la résolution de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité»<sup>39</sup>. N'allons pas jusqu'à compter l'auteur du *Momus* au nombre des précurseurs du surréalisme, mais reconnaissons que son *historia* se déroule dans une «sur-réalité»: celle d'une vaste rêverie pseudo-mythologique, qui tourne parfois au cauchemar.

À cet égard encore, la démarche d'Alberti est celle d'un romancier. L'usage qu'il fait de la mythologie gréco-latine (ou, pour mieux dire, le traitement qu'il lui inflige) n'est pas plus religieux qu'ornemental, pas plus poétique que strictement philosophique: il débouche sur une création originale. Les dieux que Leon Battista met en scène ne sont pas, à l'évidence, ceux de la tradition médiévale qui moralise et christianise les légendes antiques, en leur conférant un sens édifiant; moins encore ceux de la tradition évhémériste, qui présente les dieux païens comme des héros fondateurs; pas davantage ceux du néoplatonisme, qui intègre les anciens mythes à une *prisca theologia*, ou entend voiler à travers eux des vérités ésotériques<sup>40</sup>. Tout au contraire, convaincu que son devoir d'écrivain est d'explorer un domaine *incognitum atque*

---

<sup>37</sup> Voir à ce sujet ROBERTO CARDINI, *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno: I*, dans «Schede umanistiche», I, 1993, pp. 31-85; ID., *Paralipomeni all'Alberti umorista*, dans «Moderni e Antichi: Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo» I, 2003, pp. 73-86; IRÈNE SALAS, *Les ambivalences du rire dans le Momus*, dans la présente livraison d'«Albertiana». En ce qui concerne le rire de Démocrite, voir HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Préface, traduction et notes d'Yves Hersant, Paris, Rivages, 1989.

<sup>38</sup> @L.B.#ALBERTI©, *MOMVS □ MOMUS*, éd. cit., I 74, p. 57 – *ibid.*, p. 56, la tr. fr.: «La jeune fille, terrifiée par le crime inattendu de Momus, avait à peine rassemblé ses esprits et ses cheveux qu'elle comprit qu'elle était grosse de cette étreinte et prête à accoucher. Presque au même instant – chose incroyable – elle se rendit compte que le bébé était sorti de lui-même. Puis, ramassant le monstre affreux et repoussant qui était né d'elle, elle resta frappée de stupeur et se désola: à d'autres particularités hideuses s'ajoutait celle, incroyable, qu'il avait autant d'yeux, d'oreilles et de langues toujours en mouvement qu'il y avait eu de feuilles de lierre pour couvrir le corps de son père. [...] Et, ce qui la déconcertait encore plus, il était doué d'une loquacité extraordinaire, incroyable pour son âge: au moment même de sa naissance, il avait commencé à parler».

<sup>39</sup> ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, repris dans ID., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1989, p. 24.

<sup>40</sup> Ces diverses traditions sont examinées dans l'ouvrage devenu classique de JEAN SEZNEC, *La survivance des dieux antiques: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance* [1939], Paris, Flammarion 2012. Mais l'auteur ignore le *Momus*.

*incogitatum*,<sup>41</sup> Alberti transforme les dieux en personnages de roman – et souvent en ‘pauvres types’. Bien plus que chez Lucien, le panthéon subit un remaniement qui va jusqu’à la subversion: non seulement parce que l’auteur ridiculise les Olympiens (en imaginant un Mars ivrogne, une Junon querelleuse, un Pluton cupide, un Jupiter irascible et dangereusement instable, qui au livre IV se casse le nez en tombant...), mais aussi parce qu’il met au premier plan des divinités secondaires, en invente de nouvelles avec leur progéniture et, plus radicalement encore, supprime toute transcendance divine. Hommes et dieux vivent dans les mêmes espace et temps; ceux-ci ne se distinguent de ceux-là que par une flammèche, symbole d’une immortalité qu’au demeurant ils peuvent oublier ou même perdre (comme Momus l’éprouve à ses dépens). On pisse sur leurs statues; leur assemblée est le reflet de la cité des hommes, dont ils amplifient les passions et les vices. Loin de rester de simples noms donnés à des inclinations de l’âme, comme le voudrait le *Proœmium*,<sup>42</sup> au fil du texte ces divinités privées de toute aura deviennent des agents du récit, dotés de fonctions diversifiées et formant système. Changées en personnages, de *numina* qu’elles étaient pour les Anciens, elles s’ébattent dans un monde désenchanté et désacralisé, où les rites ont perdu leur sens. C’est en somme sur une mythologie mise en pièces, sur les *membra disiecta* de la Fable antique, qu’Alberti construit son roman.

Divers anthropologues et historiens ont pu soutenir, à partir il est vrai d’un tout autre corpus, que la forme romanesque naît de «l’exténuation du mythe» et de ses «résidus déformalisés». Selon Claude Lévi-Strauss, notamment, le romancier «vogue à la dérive parmi ces corps flottants»; il «recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu’ils proviennent d’un autre édifice».<sup>43</sup> Inconsolable de la mort des mythes, l’éminent anthropologue conçoit comme une «dégradation» leur transformation littéraire. Dans le *Momus* d’Alberti, tout au contraire, c’est à un dépassement des mythes que la littérature invite: du mensonge mythique, il s’agit de passer à la vérité romanesque.

#### RES HOMINUM NON IGNORARE

De ce passage, les aventures de Charon au livre IV fournissent l’une des meilleures illustrations. Qu’arrive-t-il en effet au nocher des enfers, lorsqu’il décide de remonter à la surface et de parcourir la terre en compagnie du défunt Gélaste, afin de s’informer des «réalités

---

<sup>41</sup> Cf. @L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., Pr. 3, p. 7: «Ut scriptoris officium deputem nihil sibi ad scribendum desumere quod ipsum non sit his qui legerint incognitum atque incogitatum» – *ibid.*, p. 6, la tr. fr.: «Aussi selon moi le devoir d’un écrivain serait de ne retenir aucun sujet qui ne soit inconnu de ses lecteurs et imprévu».

<sup>42</sup> *Ibid.*, Pr. 6, p. 9: «Non erit ab re instituti nostri eo rationem explicare, quo cum operis comprehensio fiat clarior, tum me purgem cur deos introduxerim et quasi poetarum licentia in scribenda historia abusus sim. Nam veteres quidem scriptores ita philosophari solitos animadverti ut deorum nominibus eas animi vires intellegi voluerint quibus in hanc aut in alteram institutorum partem agamur» – *ibid.*, p. 8, la tr. fr.: «Il ne sera pas inutile d’éclairer ma méthode, à la fois pour me faire mieux comprendre et pour me justifier d’avoir introduit des personnages divins et usé ainsi pour un récit en prose d’une liberté réservée aux poètes. Je me suis rendu compte en fait que les anciens ont pour habitude, lorsqu’ils philosophent, de donner les noms des dieux aux inclinations de l’âme qui nous poussent à tel ou tel comportement habituel».

<sup>43</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Du mythe au roman*, dans *Mythologiques III: L’origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 105. À la page précédente, l’auteur compare à un essorage le passage du mythe au roman: «Comme le linge tordu et retordu par une lavandière pour exprimer l’eau qu’il contient, la matière mythique laisse progressivement fuir ses principes internes d’organisation. Son contenu structural se dissipe». Cette transformation a aussi été étudiée (mais jugée moins sévèrement) par GEORGES DUMÉZIL, *Du mythe au roman: La Saga de Hadingus (Saxo Grammaticus, I, v-viii) et autres essais*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970. Sous la plume d’auteurs de moindre envergure, il est courant de lire que le mythe se «dégrade» en épopée et l’épopée en roman.

humaines»<sup>44</sup> Il ne découvre pas seulement le parfum des fleurs, mais bien la complexité d'un monde labyrinthique et privé de sens: *Qua abeat, quorsum tendat, ubi consistat, nil certi habet*,<sup>45</sup> il découvre l'hypocrisie des mortels, la cruauté des pirates, l'arrogance des philosophes, l'omniprésence des «masques et mascarades»<sup>46</sup> et pour finir le sort cruel de Momus qui, déchu de son statut divin, privé de sa *flammula*, castré et féminisé, s'accroche en pleurant sur un rocher au milieu de l'océan. Telle est la vérité que le roman dévoile et interdit d'ignorer: l'humaine condition est misérable. Si dans le monde des mythes une transcendance garantissait l'unité cosmique, dans le monde 'réel' de *Momus* – machine mal construite et dont la reconstruction par Jupiter est douteuse – l'homoncule abandonné à son sort, entouré de faux dieux, simple jouet de la Nature,<sup>47</sup> fait l'amère expérience de sa solitude et de sa fragilité. Ne s'offre à lui aucune possibilité de salut, au sens que le christianisme donne à ce terme; dans le mauvais *theatrum mundi* qu'est la vie ici-bas, il passe son temps à changer de *persona*, à mentir et à flatter pour s'adapter aux circonstances. À moins que dans le meilleur, le plus rare et le plus paradoxal des cas il n'adopte l'*erraria disciplina*: autrement dit ne se fasse vagabond et mendiant, pour échapper à l'emprise de la société et aux caprices de la fortune.<sup>48</sup>

On ne saurait trop admirer l'*inventio* d'Alberti, ni assez en souligner l'audacieuse nouveauté. Sans cesser de divertir, son jeu sérieux s'élève au niveau d'une réflexion sur l'homme comme tel; doté d'une fonction heuristique, il devient un instrument de connaissance, alors même que la narration se substitue au raisonnement, le ludique au logique, les personnages aux concepts. Osons une comparaison cavalière: s'il arrive à l'auteur de puiser chez Pétrone et Apulée, l'entreprise du *Momus* évoque bien davantage, pour un lecteur d'aujourd'hui, celle des romanciers modernes. Notamment celle que définit Milan Kundera dans ses ouvrages 'théoriques', où se trouve combattue l'idée que la connaissance serait chose trop sérieuse pour être laissée aux romanciers. L'auteur de *L'art du roman*, du *Rideau* et des *Testaments trahis* insiste volontiers sur trois points:

L'étonnement devant l'étrange créature qu'est l'homme est la première incitation à écrire un roman, la raison de l'*inventer*.<sup>49</sup>

Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. [...] Le processus de dégradation des valeurs est une possibilité indiscutable du monde humain.<sup>50</sup>

L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur: « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses». C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent.<sup>51</sup>

<sup>44</sup> Cf. @L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., IV 86, p. 265: «Res hominum non ignorare digno certe et prudenti instituto elaboravit» – *ibid.*, p. 264, la tr. fr.: «Suivant une sage et louable décision, il s'employait à mieux connaître les réalités humaines».

<sup>45</sup> *Ibid.*, IV 86, p. 265 – *ibid.* p. 264, la tr. fr.: «Comment partir? quelle direction prendre? où se reposer? il n'en sait trop rien».

<sup>46</sup> *Ibid.*, IV 55, p. 247: «“Vestros” – inquit – “mortalium personatos et fictos mores odi”».

<sup>47</sup> Cf. @L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., I 27, p. 29: «ludum esse Naturae hominum vitam».

<sup>48</sup> C'est à l'*erraria disciplina*, ou «science des clochards» selon une traduction discutable, qu'est consacré le plus surprenant morceau de bravoure du *Momus*: cf. *Ibid.*, II 47-58, pp. 101-107. Voir à ce sujet PH. GUÉRIN, *L'éloge de l'erro dans le Momus de Leon Battista Alberti, ou d'un art sans art*, dans *Journée d'étude Otium: Antisociété et anticulture*, éd. cit., pp. 5-21.

<sup>49</sup> Cf. MILAN KUNDERA, *Le rideau: Essai en sept parties*, dans *Œuvre*, éd. cit., p. 948. Dans le passage cité ici, Kundera commente Fielding et fait observer que l'auteur de *Tom Jones* «évitait soigneusement le terme de roman», trop proche en son temps de *romance*: il préfère « désigner cet art nouveau par une formule assez alambiquée mais remarquablement exacte: un “écrit prosai-comi-épique” (*prosai-comi-epic writing*)». Formule qu'on pourrait appliquer au *Momus* d'Alberti.

<sup>50</sup> *Id.*, *L'art du roman*, dans *Œuvre*, éd. cit., pp. 666-667.

<sup>51</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 650.

C'est bien de «l'esprit du roman» que *Momus* est imprégné; c'est pourquoi il accède à une «sagesse» romanesque, liée à la relativité et à l'incertitude, et toute différente de la *sophia* philosophique. Du reste, Alberti ne cesse de s'en prendre (de même qu'il critique ailleurs les pratiques magiques et alchimiques) aux vaines disputes des philosophes, à leur arrogance, à leurs recherches trop abstraites qui s'écartent du *ragionare domestico*. Ainsi fait-il tenir à Apollon des propos fort incisifs contre Aristote, Platon et Pythagore (III, 58), tandis que Charon n'est jamais à court de sarcasmes contre Gélaste (*O te philosophum quidem bonum, qui siderum cursus teneas et quæ humanum sint ignoras !*<sup>52</sup>); c'est à peine si l'ironie de l'auteur épargne Socrate.

Antimétaphysique, le *lusus* albertien entend ramener la philosophie sur terre. Il la délivre des systèmes, combat ses penchants dogmatiques, et les moyens déployés à cette fin ne peuvent être dits que romanesques. En voici quatre:

(1) Pour Alberti, la réinsertion de l'humain dans le temps est le premier réquisit. C'est dans la contingence que l'homme se révèle, telle est la conviction des romanciers; au lieu de chercher à le saisir dans son essence, en suivant la voie droite du Logos, il s'agit d'inventer des parcours obliques, des tactiques agiles, des expériences imaginaires, afin de traquer cet 'être de fuite' dans les aléas de son existence. L'auteur du *Momus* rejette ainsi l'atemporalité, dont se rendent coupables trop de philosophies, tout comme il refuse le retour éternel, la présent éternel ou l'éternel devenir des mythes: les aventures qu'il nous conte se déroulent dans un temps linéaire et fragmenté, au fil duquel le héros évolue et d'épreuve en épreuve se transforme.

(2) C'est dire l'importance que revêt le personnage. Qu'entendre par ce mot? Non pas, pour citer derechef Kundera, la «simulation d'un être vivant», mais un «être imaginaire, un ego expérimental»<sup>53</sup>, qui entre en réseau avec d'autres personnages chargés de l'aider ou de lui nuire. Dans *Momus*, pareille définition ne saurait évidemment convenir aux figurines allégoriques, dépourvues de toute épaisseur temporelle, que sont par exemple Industrie ou Vigilance; elle s'applique à peine mieux à un comparse comme Hercule, l'ennemi de Momus, qui est construit comme une quasi-personne et remplit une fonction diégétique; mais Jupiter et Momus, comme Charon et Gélaste à un moindre degré, donnent du personnage romanesque de frappantes illustrations. De son protagoniste surtout, Alberti a fait une figure inoubliable,<sup>54</sup> parce qu'éminemment problématique: sans se contenter d'enrichir les modèles que lui offraient Lucien et Ésope – en reprenant au premier la figure du petit dieu sarcastique, au second le thème de son exil de l'Olympe<sup>55</sup> –, il a conçu un Momus métamorphique, doté d'une *singulari et perversa natura*, d'une *inaudita pravitate ingenii*,<sup>56</sup> toujours évolutif et constamment ambigu. Successivement divin et humain, bouffon et gueux, féroce et pathétique, criminel et martyr, fauteur de troubles et sage conseiller, cet «ego expérimental» mérite bien les

---

<sup>52</sup>®L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., IV 42, p. 239 – *ibid.* p. 238, la tr. fr.: «Tu fais un fameux philosophe ! Tu connais le cours des astres mais tu ne sais rien des choses humaines».

<sup>53</sup> M. KUNDERA, *L'art du roman*, dans *Œuvre*, éd. cit., p. 660.

<sup>54</sup> Alors que Momus avait été presque oublié. Voir par exemple G. MCCLURE, *Doubting the Divine in Early Modern Europe: The Revival of Momus, the Agnostic God*, éd. cit., pp. 34-36: «After his flurry of activity in Lucian, Momus was dormant for centuries. The Romans almost completely ignored him. I find only two references to him in all of the classical Latin corpus, both from Cicero: one in *Letters to Atticus* 5.20.6, he is cited by his Greek name as the symbol of exacting standards; the other in the *De natura deorum* 3.17.44, where he appears in his Latin equivalence as “Querela” in a list of the many children of Erebus and Night. In both cases, he is silent. Momus seems to have had no presence in the medieval perpetuation of the classical gods, whom Christians adopted for cultural, allegorical, or astrological reasons. Not surprisingly, Momus makes his reappearance in the early humanist Boccaccio's massive encyclopedia *On the Genealogy of the Pagan Gods*, though under his Latin form of “Querela,” which Boccaccio drew from Cicero's *De natura deorum*».

<sup>55</sup> Voir à ce sujet A. Borghini, *Un'altra probabile fonte del Momo di L.B. Alberti: Esopo*, dans «*Rivista di Letteratura Italiana*», V, 1987, pp. 455-466.

<sup>56</sup> ®L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., I 2 et I 3, p. 13.

qualificatifs de *versipellis* (I 64) et de *veterator* (II 22): sans cesser d'être lui-même (*nequeo esse non Momus, nequeo non esse qui semper fuerim liber et constans*),<sup>57</sup> Momus est un «caméléon» qui se comporte en «vieux renard»; il allie contradictoirement la *parrhesia* à la feinte, le franc-parler le plus insolent à la dissimulation la plus canaille. De plus et surtout, ce petit ricaner accède en fin de compte à une grandeur tragique: celle qu'Alberti reconnaît au Prométhée d'Eschyle<sup>58</sup>, celle aussi que nous prêtons au Sisyphe de Camus.<sup>59</sup>

(3) Mais contrairement à la tragédie ou à l'essai, jamais un roman ne s'éloigne des réalités les plus concrètes. Dès les premières pages, où est contée l'invasion du monde par les punaises, les teignes et les cancrelats (I 5), *Momus* accueille le prosaïque et le banal; puis, dans chacune des *historiae* qui composent son *historia*, l'auteur s'attache à rendre sensibles, souvent jusque dans les moindres détails, la matérialité des corps et l'épaisseur des choses. Que deux exemples suffisent: au livre I, lorsque Momus escalade un mur pour rejoindre elle qu'il désire, le texte précise comiquement qu'il se coince la barbe dans les interstices entre les pierres:

Illico sese hortatus ad murum templi vetustate asperum adhærescere et brachia multo sursum versus tendere unquesque barbamque inter lapidum iuncturas infigere totis manibus totisque contendit pedibus, quoad in ederam versus per ipsam fenestram arduus irrepsit.<sup>60</sup>

Et au livre II, le portrait d'un vaurien est brossé par Alberti avec une verve égale à celle de Diderot dans *Le neveu de Rameau*:

Aderat illi os impressum, mentum obductum, cutis hispida, crispissata atque ab genis pro palearibus dependens, omnis vultus perfuscus, oculi turgidi et aperte prominentes horumque alter luciosus, alter sublippus et ambo perverse strabi. Naso tam erat multo ut non hominem, sed nasum existimes ambulare. Pergebat procurva cervice et inversa in sinistrum humerum, collo protenso et acclinato, ut terram non prospicere oculis sed auricula diceret.<sup>61</sup>

Donner à voir, préférer la connaissance visuelle à la connaissance abstraite est une constante chez Alberti.

(4) Enfin, parce qu'il est un roman, *Momus* ne délivre aucune leçon univoque. Le monde qu'il présente est le monde du relatif, où la certitude est tempérée et suspendu le jugement: tant celui de l'auteur que celui du lecteur, invité à fuir toute interprétation naïve des grands conflits entre le bien et le mal. Cédons une dernière fois la parole à Milan Kundera, puisqu'il l'a dit mieux que personne:

Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable

---

<sup>57</sup> @L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., I 43, p. 37 – *ibid.*, p. 36, la tr. fr.: « Je ne peux pas ne pas être Momus. Je ne peux pas être ce que j'ai toujours été: libre et constant avec moi-même ».

<sup>58</sup> Sur les rapports et les différences entre Momus et Prométhée, voir LUCA BOSCHETTO, *Ricerche sul Theogenius e sul Momus di Leon Battista Alberti*, dans «Rinascimento», s. II, XXXIII, 1993, pp. 34-52.

<sup>59</sup> On trouve parfois une certaine connivence, par-delà les siècles, entre l'humanisme anti-humaniste d'Alberti et celui de Camus. «Le monde où je vis me répugne», écrit ce dernier, «mais je me sens solidaire des hommes qui y souffrent» (cf. ALBERT CAMUS, *Actuelles I*, dans *Essais*, Introduction par R. Quilliot, Textes établis et annotés par R. Quilliot et L. Faucon, Paris, Gallimard, 1965, p. 249).

<sup>60</sup>@L.B.#ALBERTI©, *MOMVS · MOMUS*, éd. cit., I 69, p. 53 – *ibid.*, p. 52, la tr. fr.: «Reprenant aussitôt courage il s'agrippa au mur du temple que les ans avaient rendu raboteux, lança ses bras vers le haut et, coinçant ses ongles et sa barbe dans les interstices entre les pierres, fit des pieds et des mains jusqu'à ce que, transformé en lierre, il pût se glisser tout là-haut dans l'ouverture de la fenêtre».

<sup>61</sup> *Ibid.*, II 60, p. 109 – *ibid.*, p. 108, la tr. fr.: «Il avait le visage enfoncé, le menton saillant, la peau velue et toute ridée, les joues pendantes comme des fanons, le teint sombre, les yeux gonflés et proéminents, l'un brillant, l'autre chassieux et les deux louches, un nez si grand qu'on eût dit que toute sa personne était un nez ambulante. Il allait la tête penchée et tournée vers son épaule gauche, le cou tendu en avant, si bien qu'on eût dit qu'il regardait le sol non avec les yeux mais avec l'oreille».

bêtise, le plus pernicieux mal. [...] La création du champ imaginaire où le jugement moral est suspendu fut un exploit d'une immense portée: là seulement peuvent s'épanouir des personnages romanesques, à savoir des individus conçus non pas en fonction d'une vérité préexistante, en tant qu'exemples du bien ou du mal, ou en tant que représentations de lois objectives qui s'affrontent, mais en tant qu'êtres autonomes fondés sur leur propre morale, sur leurs propres lois.<sup>62</sup>

*Quid tum?* Que conclure de ce survol? Au moins ceci: l'interprétation du *Momus* reste ouverte et à faire, mais elle doit partir du constat qu'il s'agit d'un roman.

---

<sup>62</sup> M. KUNDERA, *Les testaments trahis*, dans *Œuvre*, éd. cit, p. 752.