



HAL
open science

Images cachées et satire. D'Érasme et Thomas More à Agrippa d'Aubigné et François Béroalde de Verville

Blandine Perona

► **To cite this version:**

Blandine Perona. Images cachées et satire. D'Érasme et Thomas More à Agrippa d'Aubigné et François Béroalde de Verville. *Littérature et arts visuels à la Renaissance*, 38, Sorbonne Université Presses, pp.229-248, 2021, Cahiers V. L. Saulnier, 979-10-231-0707-4. hal-04395564

HAL Id: hal-04395564

<https://hal.science/hal-04395564v1>

Submitted on 5 Feb 2025

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.

Images cachées et satire D'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F. Béroalde de Verville

Blandine Perona

UPHF (Université de Valenciennes)

Les liens entre anamorphose et littérature de la Renaissance ont fait l'objet de plusieurs travaux¹. Les études consacrées à ce sujet mettent souvent en avant les œuvres d'Agrippa d'Aubigné et de François Béroalde de Verville² qui méritent certainement une attention toute particulière en ce qu'ils se distinguent comme des auteurs qui ont pensé et interrogé la « fraternité des arts³ ». Rapprocher plus spécifiquement les *Tragiques* et le *Moyen de Parvenir*, œuvres qui ont été toutes deux publiées en 1616⁴, permet en outre d'exhiber un lien fort entre des œuvres satiriques et une famille d'images qui comporte non seulement l'anamorphose, mais encore le paysage anthropomorphe ou les figures renversées, ensemble d'images que j'appellerai désormais les « images cachées » ou « images doubles » à la suite de Dario Gamboni, Felix Thürlemann et Michel Weemans⁵. Images doubles et satires ont en commun

¹ Sur cette question, voir notamment (par ordre alphabétique) : Terence Cave, « Le sujet au pays de l'anamorphose », dans *Préhistoire, textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 155-164 ; Fernand Hallyn, « Le thème de l'anamorphose », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise, variation et résurgences*, Tübingen/Paris, Gunter Narr/Éditions Place, 1980, p. 9-19 ; Jean-Claude Margolin, « Aspect du surréalisme au XVI^e siècle : fonction allégorique et vision anamorphotique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 39, n° 3, 1977, p. 503-530 ; *id.*, « Perspectivisme, relativisme et scepticisme : précarité et créativité de l'Anamorphose », *Studi Francesi*, vol. 138, 2002, p. 527-545.

² La bibliographie sur la dimension picturale des *Tragiques* est abondante : je signale ici les travaux consacrés spécifiquement à l'anamorphose dans cette œuvre : Kathleen Perry-Long, « L'anamorphose dans l'œuvre de Théodore-Agrippa d'Aubigné », *Albineana. Cahiers d'Aubigné*, vol. 8, 1997, p. 77-95 ; de même sur Béroalde de Verville, je m'en tiens, pour l'instant, aux travaux sur l'anamorphose (sans ajouter les travaux sur la notion de stéganographie ou de stéganamorphose) : Terence Cave, « Le sujet au pays de l'anamorphose », art. cit. ; Frank Lestringant, *Le Livre des îles : Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002, p. 263-266.

³ Expression utilisée par Michel Jeanneret, dans « Les tableaux spirituels d'Agrippa d'Aubigné », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 35, n° 2, 1973, p. 233-245, ici p. 234.

⁴ Jean-Raymond Fanlo a rapproché aussi ces deux œuvres dans une toute autre perspective : « L'année 1616 a vu paraître deux sommets qui portent à un degré de tension extrême la littérature humaniste, et qui sont anonymes : Agrippa d'Aubigné publie les *Tragiques* sur les presses de l'imprimeur qu'il a à demeure, Jean Moussat ; Béroalde de Verville publie *Le Moyen de parvenir* à Paris chez son imprimeur ordinaire, la veuve Guillemot » (« L'anonymat dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », *Littératures classiques*, vol. 80, n° 1, 2013, p. 297-307, ici p. 297).

⁵ Ce sont en effet les deux expressions retenues par Dario Gamboni, Felix Thürlemann et Michel Weemans dans l'article suivant : « Une image peut en cacher une autre : réflexions autour d'une exposition », *Perspective*,

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

d'être une invitation au déchiffrement. Les premières doivent être décryptées par l'œil du spectateur, de même que les vices dissimulés de la société doivent être démasqués par l'auteur et le lecteur de satires. Pour éclairer l'articulation entre images cachées et texte satirique présente dans les *Tragiques* comme dans le *Moyen de Parvenir*, mon analyse commencera par situer historiquement ces textes à partir d'un modèle fondateur auquel font encore très peu référence les travaux sur littérature et anamorphose ou littérature et paysages anthropomorphes⁶ ou encore les études consacrées à la célèbre anamorphose de Hans Holbein⁷. Ainsi, le premier apport de cet article sera de redonner une place à une étape fondamentale dans le dialogue entre satire et images cachées, à savoir la publication de l'*Utopie* de Thomas More qui comporte une gravure liminaire, encore rarement commentée en tant que paysage anthropomorphe⁸. Ensuite, pour continuer de situer historiquement le rôle des images doubles au sein des œuvres satiriques

n° 3, 2009, p. 418-425. Cet article est également accessible en ligne. Notre analyse se situe dans le prolongement de leur conclusion qui invite à rapprocher « images cachées » et « textes troublés » de la Renaissance (ils reprennent l'expression de « textes troublés » à Terence Cave qu'ils citent également).

⁶ Sur littérature et paysage anthropomorphe, on peut lire notamment : Fernand Hallyn, « Le paysage anthropomorphe », dans Yves Giraud (dir.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1988, p. 43-54 et Frank Lestringant, « Les paysages anthropomorphes à la Renaissance », dans Dominique de Courcelles (dir.), *Nature et paysage l'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris/Genève, Champion/Droz, 2006, p. 261-279.

⁷ Ainsi, dans l'ouvrage de Stephanie Sander et Jochen Sander, la gravure d'Ambrosius apparaît, mais elle donne seulement lieu à un développement sur les relations entre Érasme, More et Holbein (*Hans Holbein the Younger, Painter at the court of Henry VIII*, Londres, Thames and Hudson, 2003, p. 19). Jeanette Zwingerberger, quant à elle, a observé avec soin les deux gravures de 1516 et 1518. Elle les met face à face et observe un renversement entre l'une et l'autre ; elle fait un rapprochement avec l'anamorphose présente dans le tableau des *Ambassadeurs*, mais ne voit pas non plus les crânes que ces îles cachent et forment à la fois (*Holbein le jeune : l'ombre de la mort*, Londres, Parkstone press, 1999, p. 116-117). L'analyse de la symétrie des gravures est déjà présente dans l'édition française de référence de l'*Utopie* (éd. André Prévost, Paris, Mame, 1978). Lui-même s'appuie sur l'étude de Jacques Gury qu'il cite : « *Sequentia utopica*, about the Maps of Utopia », *Moreana*, 42, 1974, p. 99-101. Alain Bony commente également ce jeu de miroir : « *Fabula, tabula : L'Utopie* de More et l'image du monde », *Études anglaises*, 30, 1977, p. 1-19. L'article de Suzanne Gély propose aussi une analyse des gravures : « Thomas More, témoin d'humanité [Fiction, Figure et Sens dans l'*Utopie* (III)] », *Vita Latina*, n° 157, 2000, p. 2-8. L'ouvrage de référence de Jurgis Baltrušaitis (*Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984) ne mentionne pas non plus ce paysage anthropomorphe.

⁸ Il semble bien en effet, comme le remarque l'auteur lui-même, que le premier article à souligner ce fait soit celui de Malcom Bishop : « Ambrosius Holbein's *memento mori* map for Sir Thomas More's Utopia. The meanings of a masterpiece of early sixteenth century graphic art », *British Dental Journal*, vol. 199, 2005, p. 107-112. Mais si les éditions de référence de l'*Utopie* antérieures à la publication de l'article de M. Bishop – l'édition anglaise (*Utopia*, ed. J. H. Hexter and E. Surtz, *Yale Edition of the Complete Works of More*, New Haven and London, Yale University press, 1979 [1965]) comme l'édition française déjà citée (éd. André Prévost, Paris, Mame, 1978) – ne font aucun commentaire sur le caractère anthropomorphe de l'île, en revanche, l'édition récente de Guillaume Navaud signale et commente l'image cachée (Paris, Gallimard, 2012). Les analyses de M. Bishop sont aussi reprises et commentées dans les travaux suivants : Christina Ljungberg, « Mapping Utopia » dans Johannes Riquet et Elizabeth Kollmann (dir.), *Spatial modernities : geography, narrative, imaginaries*, New York, Routledge, 2018, p. 42-56. Reste qu'on peut souligner l'intuition remarquable de Stephen Greenblatt qui analyse le texte de Thomas More en faisant référence à l'anamorphose présente dans les *Ambassadeurs*, sans pour autant remarquer le caractère anthropomorphe de la gravure liminaire : *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* [1980], Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2005, en particulier p. 18-22.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

– ici les *Tragiques* et le *Moyen de Parvenir* –, cette étude rappellera que la Réforme a contribué à remettre en avant un genre particulier d'images cachées à savoir les figures renversées ou réversibles qui sont de façon très évidente polémiques. Ces deux étapes d'une histoire des rapports entre images cachées et satire mettent au jour deux dispositifs sémiotiques⁹ très différents : l'un dont la réflexivité inquiète la représentation même, l'autre dont le sens univoque vise seulement à attaquer un ennemi parfaitement identifié. À l'issue de ce parcours, les *Tragiques* et le *Moyen de Parvenir* seront alors mieux intégrés dans une histoire européenne de l'usage satirique des images doubles, et, je l'espère, mieux éclairés à la lumière de celle-ci.

L'UTOPIE, EXEMPLE FONDATEUR DES LIENS ENTRE IMAGES CACHÉES ET SATIRE

La gravure représentant l'île d'Utopus dans la belle édition bâloise de mars 1518 est attribuée à Ambrosius Holbein¹⁰. Une première gravure moins aboutie et déjà due à Ambrosius Holbein¹¹ figurait aussi dans l'édition *princeps* publiée en décembre 1516 à Louvain par Dirk Martens. Les éditions de l'*Utopie* de 1516 et de 1518 sont le fruit d'une collaboration. Ainsi que le montre sa correspondance¹², Érasme n'a cessé de suivre les progrès de l'impression de l'œuvre de son ami¹³. Dans sa lettre du 17 octobre 1516, il écrit même : « *Nusquamam adorno*¹⁴ ». Cela signifie-t-il qu'il se soit soucié aussi du choix de la gravure qui réhausserait le texte de Thomas More ? Toujours est-il qu'il ne relâche pas ses efforts pour les deux éditions

⁹ Le mot « dispositif » est souvent utilisé par Liliane Louvel dans *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, nouvelle édition en ligne sur OpenEdition Books. Elle met en avant ce terme de « dispositif » pour parler en particulier d'« objets hybrides qui ont recours à des éléments hétérogènes, comme le livre illustré, l'emblème, la peinture et son discours d'accompagnement, la pratique de la légende, du titre, du cartel, le rôle des supports, l'influence d'une pratique ou d'un médium sur un autre (la photographie, la peinture, la gravure, sur le texte littéraire) » (Chapitre II, paragraphe 67). Cependant, l'image cachée ou double est déjà un dispositif à déchiffrer en soi. L'image cachée permet tout particulièrement d'éclairer la citation qu'elle emprunte à Louis Marin selon laquelle la « description est déjà interprétation » (Chapitre I, paragraphe 51). Ainsi l'*Utopie* associe deux dispositifs à déchiffrer, le paysage anthropomorphe et le texte, qui forment un dispositif plus complexe, hybride cette fois et qui est typiquement un objet qui se prête à une approche intersémiotique ou « intermédiaire », comme préfère le dire L. Louvel.

¹⁰ « [...] this attribution is definitely made to Ambrosius » (Malcom Bishop, « Ambrosius Holbein's *memento mori* map », art. cit., p. 108).

¹¹ « This first edition was attributed to the 22-years-old Ambrosius and entitled *UTOPIAE INSULAE FIGURA*. There is no difficulty over the commission being possible since in 1514/5 Ambrosius and Hans were co-operating on marginal edition of Erasmus' own book *In Praise of folly*, which was published in Basel in 1515 » (Malcom Bishop, « Ambrosius Holbein's *memento mori* map », art. cit., p. 107-108).

¹² Les citations latines de la correspondance sont issues de : *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, éd. P. S. Allen, Oxford, 1906-1958, 12 vol. in-8° ; celles traduites sont issues de : Aloïs Gerlo et Paul Forier (dir.), *La Correspondance d'Érasme*, Bruxelles, Presses académiques européennes, puis University Press, 1967-1984, 12 tomes. J'indiquerai désormais le numéro de la lettre citée et la page.

¹³ Pour une description des éditions successives de l'*Utopie*, voir aussi l'édition d'André Prévost, Paris, Mame, 1978, p. 217-240.

¹⁴ Dans la traduction française, « retouche la *nusquam* » (L. 477, p. 474).

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

suivantes. La deuxième édition publiée chez Gilles de Gourmont en 1517 à Paris ne le satisfait pas complètement. Elle ne contient d'ailleurs aucune gravure. Érasme continue donc de travailler à la réussite de la troisième édition, à tel point qu'il écrit : « L'*Utopie* et les Épigrammes de More me tiennent au cœur plus que mes propres affaires¹⁵ ». Finalement, des efforts conjoints de More, d'Érasme et Beatus Rhenanus que le Rotterdamois a recommandé à Froben, naît l'édition bâloise de mars 1518¹⁶ où figure une nouvelle gravure d'Ambrosius Holbein. L'édition de l'*Utopie* était reliée à d'autres écrits de More et Érasme, dans un large volume, pour lequel, une nouvelle fois, Hans et Ambrosius avaient collaboré¹⁷.

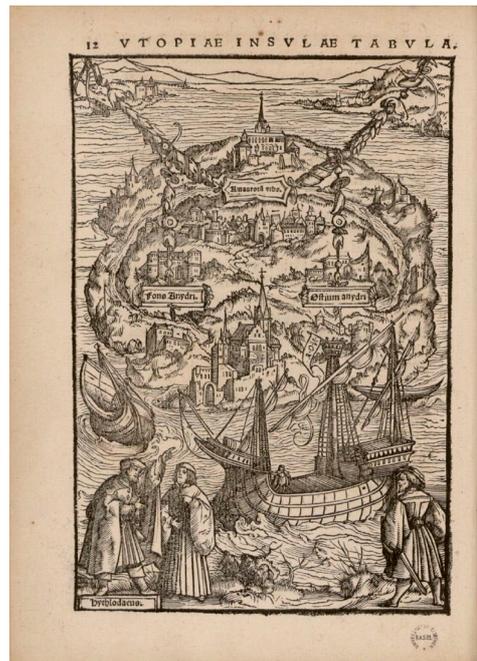


Fig. 1. Gravure liminaire de la troisième édition de l'*Utopie* (Bâle, Froben, 1518)
(Exemplaire VD16 M 6299 de l'Universitätsbibliothek de Bâle)

Les commentateurs, encore peu nombreux, qui ont analysé la gravure de 1518 comme un paysage anthropomorphe, font de la tête qui se cache dans le dessin de l'île un crâne, signe de la vanité de la sagesse humaine. Malcom Bishop voit dans cette carte un *memento mori* et fait l'hypothèse que ce jeu de mot soit l'occasion d'un nouveau jeu de mot sur le nom de More¹⁸. Les analyses de Guillaume Navaud vont dans le même sens : il voit dans la gravure de l'*Utopie* la réunion d'un signe de mort et de résurrection – une « préfiguration de la cité céleste¹⁹ ». La

¹⁵ L.732, p. 183.

¹⁶ Une quatrième édition est publiée de nouveau chez Froben en novembre 1518. Elle permet que quelques corrections soient apportées au texte paru dans l'édition de mars.

¹⁷ Malcom Bishop, « Ambrosius Holbein's *memento mori* map », art. cit., p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹ Thomas More, *Utopia*, éd. cit, p. 38.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

gravure dit sans doute également que le projet de cité céleste, s'il est seulement conçu de l'esprit humain, risque de se retourner en Folie. Et en effet, si l'on observe la gravure de l'édition de 1516, puis celle de 1518, on remarque qu'Ambrosius Holbein a rajouté ce qui s'apparente à deux cornes au-dessus de la tête de mort. Le rapprochement avec d'autres gravures tend à faire penser que ces cornes sont celles de la Folie. Ainsi, la gravure activerait bien un jeu de mots, mais plutôt celui auquel Érasme avait déjà eu recours en dédicaçant l'*Éloge de la Folie* à son ami. More est effectivement bien proche de *Moria*²⁰.

Donnons comme premier exemple de rapprochement un des dessins issus du célèbre exemplaire de l'*Éloge de la Folie* illustré par Hans Holbein, peut-être aidé de son frère comme le rappelle Christine Bénévent :

Hans Holbein le jeune les [les dessins] aurait griffonnés, seul ou avec l'aide de son frère Ambrosius, en marge d'un exemplaire de l'édition bâloise de 1515, relié avec d'autres écrits érasmiens et entré, dès l'année de publication, dans la bibliothèque du philologue classique Oswald Geisshüsler, surnommé Myconius, qui fut maître d'école à Bâle et, d'après un témoignage daté de 1578, l'auteur d'un cours sur l'*Éloge de la folie*²¹.

Ainsi, autour de 1515, Hans et Ambrosius Holbein ont collaboré à illustrer un exemplaire de l'*Éloge de la Folie*²² ; et cette collaboration a certainement eu une influence essentielle dans la conception de la gravure de l'*Utopie* de mars 1518. Le lien fort entre l'*Éloge de la Folie* et l'*Utopie* est en effet matérialisé par l'ajout important de ces deux cornes. Mais, avant de revenir à la signification de ce lien entre les deux œuvres, je souhaite proposer un second rapprochement.

²⁰ « [...] j'eus l'idée de m'amuser à un éloge de Moria. Quelle Pallas, me diras-tu, te l'a mise en tête ? C'est d'abord ton nom de famille qui m'y a fait penser, lequel est aussi voisin de Moria que tu es toi-même étranger à la chose » (*Éloge de la Folie*, dans Érasme, *Éloge de la Folie et autres écrits*, éd. Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, 2010, lettre-préface d'Érasme à More, p. 51).

²¹ Christine Bénévent, « Images et texte dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme illustré par Holbein : la "tragique folie du monde" contre "la conscience critique de l'homme" », *Dix-septième siècle*, vol. 247, 2010/2, p. 197-212, ici p. 205. Sur l'interprétation des dessins de Hans Holbein, on peut lire aussi les analyses plus anciennes de Fritz Saxl qui se rangeait à l'avis de H. A. Schmid selon qui la plupart des dessins sont de Holbein et qui distingue Hans Holbein comme « the greatest satirical artist of his age » (« Holbein's Illustrations to the "Praise of Folly" by Erasmus », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 83, n° 488, novembre 1943, p. 274-279).

²² Telles sont en effet les informations biographiques que donne la notice des *Contemporaries of Erasmus* (éd. Peter G. Bietenholz, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2003 [1985-1987], t. 2, p. 194-197) à propos de Hans Holbein : il est introduit dans les milieux humanistes par Froben et a dû rencontrer Érasme à la fin de l'automne 1515. Il est l'illustrateur de l'exemplaire de Myconius et il est solidement établi que la majorité des dessins sont de lui et que quelques-uns sont de la main de son frère Ambrosius.



Fig. 2 et 3. Dessin de Holbein dans le célèbre exemplaire de Myconius conservé au Kunstmuseum de Bâle (Source : Web Gallery of Art) et la Mort déguisée en folle de Matthaeus Merian, dans Mattheus Mieg, *Todtentanz, Wie derselbe in ... Basel ... als ein Spiegel Menschlicher Beschaffenheit ... zu sehen ist*, Basel, 1621 (exemplaire numérisé VD17 1:084286K de la Bayerische Staatsbibliothek).

Il s'agit cette fois d'une gravure postérieure à 1518. On y voit la Mort, qui, déguisée en folle, entraîne un fou dans sa danse. Cette gravure provient d'une reproduction de la danse macabre du Grand-Bâle, publiée en 1621 et réalisée par un graveur, né à Bâle, Matthaeus Merian. On retrouve ici l'association frappante d'un crâne et d'un capuchon de fou. Les frères Holbein avaient pu voir à Bâle cette image présente sur les murs du cimetière du couvent des Dominicains depuis 1440 et « copiée entre 1450 et 1460 dans le couvent de Klingenthal, sur la rive droite, dans le Petit-Bâle (Kleinbasel)²³ ». La comparaison entre la gravure d'Ambrosius Holbein et celle de Matthaeus Merian révèle même ainsi une possible source d'inspiration pour la gravure de 1518, à savoir la danse macabre du Grand ou du Petit-Bâle.

Le rapprochement avec le dessin dans les marges de l'exemplaire de l'*Éloge de la Folie* de Myconius, comme celui avec la reproduction de Merian, permet par conséquent de dépasser la lecture de la gravure liminaire de l'édition bâloise de mars 1518 comme simple vanité ou *memento mori*. L'île d'Utopie, en tant qu'elle dissimule un crâne surmonté du bonnet à grelots, lie indissociablement sagesse et folie. Elle est comme une réponse de Thomas More et d'Érasme au théologien Martin Dorp²⁴. Celui-ci, en 1514, avait en effet demandé à Érasme d'écrire un éloge de la sagesse pour compenser l'extravagance regrettable à ses yeux de l'*Éloge de la Folie* : « je crois que tu obtiendras tout avec la plus grande facilité si, en opposition avec la *Moria*, tu composais un "Éloge de la Sagesse", et si tu l'éditais. Le sujet est fécond, digne de ton génie et de tes efforts, sympathique et destiné à être bien reçu de tous²⁵ ». Thomas More avec l'*Utopie* montre les limites d'un projet qui se veut à l'honneur de la sagesse. Comme

²³ Sur l'histoire de cette danse macabre, on peut se référer au travail de Patrick Pollefeys que je cite ici : site *La Mort dans l'art* (http://www.lamortdanslart.com/danse/Suisse/bale/dm_bale-g.htm).

²⁴ Sur la controverse qui oppose le théologien de Louvain à Érasme et More en 1514-1515, voir la notice consacrée à Martin Dorp dans Peter G. Bietenholz et Thomas B. Deutscher (dir.), *Contemporaries of Erasmus*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1985, vol. 1, en particulier p. 401-402.

²⁵ L. 304, p. 20.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

l'Éloge de la Folie peut parfois faire entendre la sagesse du Christ, le projet d'un gouvernement sage ou d'un gouvernement par la sagesse peut aussi se révéler une folie. De ce point de vue, la gravure morosophique²⁶ qui ouvre *l'Utopie* dans l'édition bâloise est le pendant parfait du mot « Abraxa », autre signe montrant lui aussi que la sagesse humaine risque toujours, dans sa présomption, de se retourner en folie²⁷ ; dans *l'Utopie*, texte et image se répondent parfaitement et forment au même titre que le livre d'emblèmes un dispositif, qui conjugue hybridité des signes (textuels et visuels) et forte cohérence²⁸.

FIGURES RENVERSÉES ET SATIRE PENDANT LA RÉFORME

Incarnant le renversement toujours possible de la sagesse en folie, la gravure présente au début de l'œuvre de Thomas More dirige sa charge satirique surtout contre un vice : la présomption de celui qui se prétendrait sage. En outre, dans *l'Utopie*, cette charge satirique se retourne même contre More lui-même qui sait la vanité de vouloir penser une organisation sociale et politique parfaite. La figure de folie est aussi très présente dans un autre type d'images cachées qui, en revanche, ne visent pas des vices mais des personnes ou des fonctions²⁹, à savoir les figures réversibles qui se sont largement diffusées avec les tensions provoquées par la Réforme, époque où l'on a parfaitement saisi le potentiel satirique des images doubles. Ces figures réversibles circulaient notamment sur des médailles³⁰. Elles remettent en avant un

²⁶ Les figures morosophiques analysées par Nicolas Correard visent précisément à « ramener l'hybris savante à la modestie » (« Les Morosophes : figures du sage-fou dans la fiction utopisante de la fin de la Renaissance », *TrOPICS* [revue en ligne], vol. 2, 2015, p. 215-238, ici p. 237).

²⁷ Sur la signification de ce mot et son rapprochement avec la gravure liminaire de *l'Utopie*, on peut lire : Blandine Perona, « Between Erasmus and More, Abraxas(s), an Anamorphic Name », *Erasmus Studies*, vol. 39, 2019, p. 93-96. Dans *l'Éloge de la Folie*, lorsque sont évoqués les Abraxiens, de prétendus sages qui veulent dans leur présomption faire de la terre un Ciel, c'est précisément le Christ qui parle (*ibid.*, p. 95).

²⁸ Dispositif hybride qui suppose donc l'approche intermédiaire recommandée par Liliane Louvel dans son ouvrage déjà cité (*Le Tiers pictural*). Christina Ljungberg insiste aussi sur la complémentarité entre texte et image qui tous deux invitent à diversifier les points de vue : « The map-frame not only matches the story's chiasmic structure, which puts the focus on Hythloday's centred narration, but directly interacts with the diverse perspectives of the various narratives » (« Mapping Utopia », art. cit., p. 54).

²⁹ L'attaque de la fonction papale se confond de fait avec une attaque nominative, condamnée aussi bien durant l'Antiquité, que pendant la Renaissance. Sur la condamnation de l'attaque nominative dans l'Antiquité : « À Rome, la réprobation de la polémique semble donc une constante qu'il s'agisse de l'*eloquentia canina* des orateurs ou des attaques nominatives auxquelles les poètes pourraient être tentés de se livrer. Dans la pratique les poètes ne semblent pourtant ne pas toujours tenir compte de cette réprobation. Que l'on songe à Lucilius, à Catulle ou à Martial, ils se livrent volontiers à l'attaque nominative et aux côtés de la satire » (Bénédicte Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine*, Louvain/Paris/Dudley (Ma), Peeters, 2006, p. 62).

³⁰ Étienne Cartier, « Recherches sur quelques médailles historiques du XVI^e siècle, lettre à M. Étienne Cartier, directeur de la *Revue numismatique* », *Revue numismatique*, 1851, p. 36-58, tiré à part dans : *Recherches sur quelques médailles historiques du XVI^e siècle. Lettre de M. Étienne Cartier fils à M. Étienne Cartier père*, Blois, imprimerie de E. Dézairs, [s. d.] (je citerai le tiré à part, consultable sur Google books) ; Francis Pierrepont Barnard, *Satirical and Controversial Medals of the Reformation The Biceps or Double-Headed Series*, Oxford, Clarendon Press, 1927 ; Joseph Jacquot, « La Réforme vue à travers des médailles et des jetons », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 1974, p. 731-744.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

dispositif visuel séduisant dont on trouve des exemples dès l'Antiquité hellénistique³¹. Étienne Cartier voit dans certaines d'entre elles l'influence d'Érasme et Holbein³². Les pièces à têtes renversées, ainsi que l'explique Josèphe Jacquot, constituaient « comme le revers de celles qui avaient été les instruments de glorification des puissants³³ ». Elle en distingue trois catégories. Les premières, sans doute datées des années 1530, condamnent certainement l'association du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel en associant une figure de pape et d'empereur. Les deuxièmes sont des médailles catholiques qui s'attaquent aux Réformateurs et à Calvin en particulier. Les troisièmes, enfin, sont datées des années 1530-1540 :

[Elles] sont la réponse que les protestants adressèrent aux catholiques en se contentant de reprendre le type originel, qui avait été répandu contre Calvin. À l'avant, on y voit une tête de pape unie à celle d'un diable, avec ces mots : ECCLESIA PERVERSA TENET FACIEM DIABOLI. Au revers, une tête de docteur³⁴ alliée à une tête de fou, avec comme légende, en réponse aux mots : ET STULTI ALIQUANDO SAPITE, ceux de : STULTI ALIQUANDO SAPIENTES³⁵.

Ces images cachées ont un message univoque qui est un message polémique. L'antithèse entre Folie et Sagesse y est figée. L'une n'est pas susceptible de se renverser en l'autre : une fois que la démystification est faite, le pape est l'Antéchrist et il le reste. Contrairement à la gravure d'Ambrosius Holbein, l'image cachée, dans ce cas, n'est nullement un signe des limites de la sagesse humaine.



³¹ Aucun des travaux mentionnés précédemment ne signale l'ancienneté de ce motif. Voir à ce sujet l'article de Norbert Franken: « Vexierbilder – Umkehrbilder – Wendeköpfe. Zu einem innovativen Phänomen der hellenistischen Bildkunst », *Österreichische Jahreshefte*, vol. 76, 2007, p. 121-128.

³² « En étudiant les médailles qui nous occupent, et en recherchant quel artiste allemand elles rappellent, j'ai été frappé du rapport qu'elles ont avec le style d'Holbein, et surtout avec les dessins qu'il exécuta pour *l'Éloge de la Folie* d'Érasme » (*Recherches sur quelques médailles historiques du XVI^e siècle*, tiré à part cité, p. 12).

³³ Josèphe Jacquot, « La Réforme vue à travers des médailles et des jetons », art. cit., p. 739.

³⁴ Peut-être une tête de cardinal plutôt.

³⁵ Josèphe Jacquot, « La Réforme vue à travers des médailles et des jetons », art. cit., p. 742.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.



Fig. 4. Médailles *biceps*, datées de 1580, originaux autour de 1545, collection privée.
Source : Wikimedia Commons

Ainsi, se distinguent, notamment du fait des tensions engendrées par la Réforme, deux usages des images cachées, usages concurrents et inconciliables. Dans le cas des têtes renversées, l'idée que les apparences puissent être trompeuses conduit à une démystification définitive qui est une condamnation irrévocable de l'ennemi (protestant ou catholique). Dans l'autre, l'image cachée nourrit le doute, car elle est le signe d'une instabilité, de la possibilité de la sagesse de se retourner en folie et inversement. Ces deux systèmes sémiotiques sont incompatibles en ce qu'ils supposent un rapport différent à la vérité. Dans un article consacré au motif du monde renversé dans les *Tragiques*, Jean Céard cite cette phrase de Jean Bailbé³⁶ : « l'antithèse du vrai n'est pas seulement le faux, mais le faux-semblant ». Et elle peut éclairer les figures à têtes réversibles : ceux qui veulent apparaître comme des princes de l'Église catholique, des détenteurs de la sagesse du Christ, ne donnent qu'une représentation illusoire de celle-ci. La démystification assure que le faux-semblant se révèle purement et simplement faux. En revanche, ce que suggère la gravure d'Ambrosius Holbein fidèle à l'esprit de l'*Éloge de la Folie*, comme à celui de l'*Utopie*, c'est que l'on n'est jamais assuré de sortir du faux-semblant, étant toujours susceptible d'un trouble du jugement, d'un aveuglement sur soi et sur l'autre que les humanistes appellent la philautie³⁷ et en qui Érasme voit la première des suivantes de Folie³⁸. La philautie est en outre un mal d'autant plus terrible qu'il « prive le malade de la conscience du mal³⁹ », elle est une erreur de perspective qui s'ignore. La gravure liminaire de l'*Utopie* rend compte de ce risque perpétuel d'aveuglement, de confusion entre

³⁶ Jean Céard, « Le Thème du “monde à l'envers” dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné, », dans Jean Lafond et Augustin Redondo (dir.), *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Paris, Vrin, 1979, p. 117-127 et p. 125-126.

³⁷ Sur cette notion, voir notamment l'article de Pierre Mesnard, « Sur le terme et la notion de “philautie” », dans *Mélanges à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 197-214, et le récent collectif Anne-Pascale Pouey-Mounou et Charles-Olivier Stiker-Métral (dir.), *La « Philautie humaniste », héritages et postérité*, Paris, Classiques Garnier, 2019. Dans cet ouvrage, Tristan Vigliano parle d'un « trouble cognitif ou, si l'on veut judiciaire, dont peut souffrir le philaute » (*ibid.*, p. 51).

³⁸ « [...] deux très gracieuses nymphes m'ont nourrie de leurs mamelles : Ivresse, née de Bacchus et Ignorance, fille de Pan. Vous les voyez ici dans le groupe de mes compagnes et suivantes. [...] Celle-ci que vous apercevez les sourcils levés, c'est Philautie [...] » (Érasme, *Éloge de la Folie*, éd. cit., p. 60).

³⁹ Érasme, *Lingua*, traduction de Jean-Paul Gillet citée par Blandine Perona (« Satire et philautie, franchise et aveuglement », dans : *La « Philautie humaniste », op. cit.*, p. 191).

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

sagesse et folie. À ces deux dispositifs sémiotiques visuels correspondent deux types de discours satiriques : l'un qui identifie et démasque un ennemi ; l'autre qui en dénonçant un vice renvoie toujours le satiriste et son lecteur ou sa lectrice à une interrogation sur leur propre rapport à ce vice.

SATIRE ET IMAGES DOUBLES DANS LES *TRAGIQUES* ET *LE MOYEN DE PARVENIR*

En 1616, cent ans après la publication de l'*Utopie*, deux ouvrages rendent également compte de ce dialogue et de cette complémentarité entre discours satirique et images cachées : les *Tragiques*, comme le *Moyen de Parvenir* ont recours aux métaphores visuelles et picturales à la fois pour donner plus de force à leur discours satirique, mais aussi pour rendre compte de son fonctionnement et de ses effets.

Ainsi, les *Tragiques* ne cessent de proclamer la nécessité de substituer un tableau véridique à une représentation trompeuse⁴⁰. Le très important discours de Montalchine qui, au centre de l'œuvre, précise ce qu'est le cœur de la foi protestante est un appel à voir en vérité :

Ô Chrestiens choisissez, **vous** **voiez** d'un costé
Le mensonge puissant, d'autre la vérité ;
[...]
Soyez libres ou serfs sous les dernières lois
Ou du vray, ou du faux, pour moy j'ay fait le choix
Vien Evangile vray : va t'en fausse doctrine⁴¹ !

Antithèses et chiasmes opposent de façon irréductible vrai et faux. L'un n'est absolument pas susceptible de se renverser en l'autre. Il s'agit de sortir une fois pour toutes d'un aveuglement exprimé ainsi quelques vers plus loin :

Si la prosperité dont le meschant jouit
Vous trompe et vous esmeut, votre sens s'esblouit
Comme l'œil d'un enfant⁴² qui en la tragedie
Voit un coquin pour Roy ⁴³[...]

⁴⁰ Sur les métaphores visuelles et picturales dans les *Tragiques*, dans la littérature critique abondante, voir notamment : Jean-Raymond Fanlo, *Tracés, ruptures. La composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990 ; Michel Jeanneret, « Les Tableaux spirituels d'Agrippa d'Aubigné », art. cit. ; Olivier Pot, « Les Tableaux des *Tragiques* ou le paradoxe de l'image », dans Olivier Pot (dir.), *Poétiques d'Aubigné*, Genève, Droz, 1999, p. 103-134.

⁴¹ *Les Tragiques*, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, 2003 (édition revue), Livre IV, « Les feux », v. 699-705, p. 208.

⁴² Ici, c'est précisément un enfant qui s'exprime, le jeune martyr Richard de Gastines.

⁴³ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. cit., Livre IV, « Les feux », v. 819-822, p. 212.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

Le monde est comme un tableau vivant, une tragédie qui cache une bouffonnerie et les *Tragiques* essaient de faire voir au-delà d'une tragédie illusoire vue du ciel, ce que rappelle aussi ce passage exemplaire⁴⁴ du livre II :

Je veux faire voler ton esprit sur la nue,
Que **tu voies la terre en ce point que la vit**
Scipion quand l'amour de mon nom le ravit,
Ou mieux d'où Coligny se riait de la foule
Qui de son tronc roulé se jouait à la boule,
Parmi si hauts plaisirs que, même en lieu si doux,
De tout ce qu'il voyait il n'entraît en courroux.
Un jeu lui fut des Rois la sottise perfidie
Comique le grand succès de la grand' tragédie⁴⁵ ;
[...]

Il faut bien adopter ici le bon point de vue pour qu'apparaisse par-delà le corps déchiqueté de Coligny la vision de son bonheur céleste. Certes, ce point de vue est eschatologique et le renversement est une promesse plus qu'une réalité, mais néanmoins, ce dispositif oppose deux tableaux antithétiques : le plaisir sadique des catholiques et la joie pure de Coligny qui a enfin rejoint le Ciel et il est impossible que ces pôles antithétiques puissent se rejoindre, à la manière dont la sagesse peut toucher la folie dans l'œuvre d'Érasme ou de More. Comme dans les médailles à tête renversée, la démystification est définitive. Les catholiques pensent être les puissants, la fin des temps montre que leur joie n'est pas véritable : lorsqu'on retourne la médaille, il est acquis qu'ils seront définitivement et éternellement punis et souffrants pour leurs fautes passées. Reste que la meilleure transposition textuelle des médailles à têtes réversibles ne se trouve peut-être pas dans le recours aux métaphores picturales et visuelles, mais dans un dispositif énonciatif qui fait parler en fou une prétendue figure de sagesse ou d'autorité. Ainsi, le Pape dans les *Tragiques* s'exprime de la manière suivante :

« Je dispense, dit-il, du droit contre le droit
[...]
Je fais le fait non fait, de justice injustice
[...]
Je puis (cause première à tout cet univers)
Mettre l'enfer au ciel et le ciel aux enfers⁴⁶ ».

⁴⁴ Comme le remarque Frank Lestringant, il s'agit en effet de l'« exemple le plus spectaculaire » du « dédoublement de la vision » qui « n'a lieu sans doute que par intermittences » (*Lire Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, avec la collaboration de Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 67).

⁴⁵ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. cit., Livre II, « Princes », v.1428-1436, p. 155-156 (je souligne).

⁴⁶ *Ibid.*, Livre I, « Misères », v. 1235, p. 111.

Cyniquement, celui qui devrait être le successeur de Pierre, affirme à la fois la toute-puissance de son injustice et son impunité. Son autorité se retourne en malignité. Ce renversement est redoublé par le contenu même de son discours où il revendique cette inversion des valeurs dans une série d'antithèses. Si l'on pense en termes de « transposition intermédiaire », ce qui « pose les questions du passage du “style” à l'image mais aussi inversement, de l'image au texte⁴⁷ », et que l'on s'interroge de cette manière : « qu'est-ce qu'une “anamorphose”, un “trompe-l'œil”, un “cadrage” littéraires⁴⁸ ? », la réponse apportée par les *Tragiques* est de cet ordre : l'image des figures à têtes renversées se traduit dans une situation énonciative particulière (discours direct de l'ennemi) d'une part, associée à l'usage d'antithèses et de chiasmes (qui signifient la perversion des apparences) d'autre part. Le décryptage des paroles de l'ennemi ne pose guère question et, s'il y a ici quelque chose de l'ironie entendue comme procédé polyphonique⁴⁹, cette ironie amène à entendre que le poète (le locuteur) s'oppose radicalement au propos immoral du Pape (l'énonciateur) dont la perversion a pour principal outil le mensonge, qui « fai[t] le fait non fait ». Ici, nulle réunion déstabilisante des contraires, qui ferait se rejoindre la sagesse du Christ et la figure transgressive de Folie comme dans un passage précédemment analysé de *l'Éloge de la Folie*. Les antithèses dans cet extrait, comme les figures renversées sont liées à un cadre axiologique stable et polarisé, où les pôles négatifs et positifs sont fixes, où il y a un bon et un mauvais point de vue.

Il ne s'agit pas de nier ici qu'il y a, dans l'organisation générale des *Tragiques*, un constant et déstabilisant déplacement des points de vue, où le lecteur est tantôt amené à entrevoir quelque chose du monde vu, depuis le Ciel, par les martyrs et tantôt quelque chose du monde vu à travers les yeux inquiets des protestants parfois eux aussi coupables de crimes innommables. Ces éléments ont été bien mis en valeur par les analyses importantes d'André Tournon consacrées aux “tableaux célestes” du livre des *Fers*⁵⁰ – analyses prolongées par

⁴⁷ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural, op. cit.*, chapitre II, paragraphe 45.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Selon l'analyse importante d'Oswald Ducrot pour qui un « énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre qu'on pense autre chose que ce qu'on dit. Il fonctionne comme une subversion du discours de l'autre » (*Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 211).

⁵⁰ « Le procédé de figuration, par ces “tableaux célestes” en anamorphoses qui ne dissimulent rien des désastres du temps, est exigé par le sujet du livre : “une autre saison pire/Que la saison des feux n'avoit fait le martyr” (v. 279-280) — une “saison” où les Réformés eux-mêmes s'égarèrent par moments dans les “tragiques erreurs” (v. 368), où Satan brouille le sens de l'Histoire devant les yeux des hommes. Le livre des *Fers* se raccorde ainsi aux deux termes extrêmes de la série qui le précède. Il privilégie la perspective des martyrs qui déjà, dans les Feux, recevaient leurs épreuves comme des grâces, et qui désormais “lisent en leur paix les efforts de nos guerres” (v. 324), projetant sur celles-ci la sérénité de la connaissance divine. Mais il expose à cet éclairage la matière chaotique des *Misères* : un pays déchiré par la “fureur” des uns et des autres, et les images des tueries, dont l'archétype était celle des deux frères acharnés à leur perte mutuelle (1. I, v. 97-130) ou encore, plus concret et plus atroce, le souvenir qui surgissait comme une obsession personnelle : les paysans de Montmoreau pillés et frappés à mort par les reîtres protestants (1. I, v. 367-435) », (« Le Cinquième sceau. Les tableaux des

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

l'article de Kathleen Perry-Long déjà cité et consacré spécifiquement à l'anamorphose. Jean-Raymond Fanlo lui aussi a insisté sur le fait que « la révélation de la signification céleste de la tragédie est [...] maintenue dans le champ de la "feinte". Ce qui ne remet pas en cause sa vérité, mais place cette vérité hors des certitudes avérées⁵¹ ». Néanmoins, si la promesse d'un ordre où les protestants seraient sauvés et justifiés est objet d'espérance et non de certitude, si cette promesse est inquiétée par le spectacle de la souffrance ou de la culpabilité de certains protestants, reste que, comme le signale Kathleen Perry-Long, dans la contemplation de chaque tableau le point de vue du lecteur est contraint : « Les tableaux et les textes exercent un contrôle sur le lecteur en lui dictant selon quelle perspective il doit les observer⁵² ». On voit à travers le regard juste du martyr Coligny ou à travers le regard perverti du Pape et l'on sait où est le bien et où est le mal, c'est pourquoi les passages satiriques sont mieux rendus par l'image des médailles à tête renversées qui ont, elles aussi, un bon sens de lecture et contraignent le point de vue du lecteur. Dans ce dispositif visuel, ce n'est pas le lecteur qui change son point de vue, c'est l'image qui est retournée : il y a une seule bonne lecture qui conduit à une représentation véridique de ce qu'est le pape, à savoir l'incarnation du mal. Par conséquent, si l'on peut concevoir que les tableaux des corps massacrés des protestants ou ceux de leurs crimes inquiètent les visions célestes, comme la tâche sombre du tableau des *Ambassadeurs* de Hans Holbein inquiète l'autorité et la sagesse des figures humanistes, à l'anamorphose, s'associent bien des dispositifs de renversement monologiques⁵³ où le bien apparent se révèle en un mal certain. Et il semble par conséquent intéressant de faire entrer aussi les médailles à têtes réversibles non seulement comme une illustration possible des *Tragiques*, mais aussi comme la juste transposition « intermédiaire » des passages les plus violemment polémiques.

Satire et images cachées dialoguent et se révèlent complémentaires dans le *Moyen de parvenir* également⁵⁴. En revanche, ce n'est ni aux figures renversées, ni au paysage anthropomorphe, mais bien à l'anamorphose que fait référence François Béroalde de Verville à la fin du *Moyen de Parvenir*, même s'il ne peut encore nommer le procédé, puisque le terme

Fers et la perspective apocalyptique dans Les Tragiques d'A. d'Aubigné », dans *Mélanges à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 277.

⁵¹ Jean-Raymond Fanlo, *Tracés, ruptures, La composition instable des Tragiques*, op. cit., p. 221.

⁵² Kathleen Perry-Long, « L'anamorphose dans l'œuvre de Théodore-Agrippa d'Aubigné », art. cit., p. 94.

⁵³ J'emploie le terme monologique en écho aux analyses de Jean-Raymond Fanlo qui parle d'un « dialogisme conflictuel des *Tragiques* » (*Tracés, ruptures, op. cit.*, p. 228), du fait de la présence maintenue des cadavres des martyrs qui s'oppose à l'espérance suscitée par les visions célestes.

⁵⁴ Sur la satire dans cet ouvrage, on peut se référer notamment à ces études : Neil Kenny, « Satire, parodie et philosophie chez Béroalde de Verville » dans *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Seattle, coll. « Papers on Seventeenth Century French Literature », 1987, p. 231-247 ; André Tournon, « La composition facétieuse du *Moyen de parvenir* », *Réforme, Humanisme Renaissance*, n° 7, 1978, p. 140-146 ; *id.*, « Paracelse, l'Autre : change et piperie dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », dans Claude-Gilbert Dubois (dir.), *L'Imaginaire du changement en France au XVII^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, p. 165-186, et le récent article de B. Renner : « "Tout ce qui a été, est et sera" : Béroalde de Verville et le mélange ménippéen », *Dix-septième siècle*, vol. 286, n° 1, p. 19-34.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

arrive plus tard dans la langue française⁵⁵. À l'issue du livre foisonnant qui promet facétieusement de contenir tous les savoirs, une voix (la voix de « quelqu'un » selon l'édition de 1757⁵⁶) interpelle et interroge le lecteur à qui l'on a promis sans cesse que le livre lui donnerait le moyen de parvenir (sans jamais préciser une fois pour toutes où il pourrait bien parvenir ou à quoi) :

[...] avez vous envie de parvenir ? lisez ce volume de son vrai biais : il est fait comme ces peinture qui montrent d'un, et puis d'autre. [...] Ne vous déplaie si j'ai dit quelque chose qui regarde ou oit de côté et sente mal à votre goût : ce n'est pas ma faute, c'est une **perspective** d'oreilles qui est gauchie⁵⁷.

Le lien entre discours satirique et anamorphose se situe dans la lignée de la conception humaniste de la satire dans la lignée de Politien : la satire est comme un miroir et si quelque chose de laid semble apparaître, il ne faut pas accuser le miroir, mais celui qui se contemple et

⁵⁵ L'anamorphose fait partie de ces objets qui ont existé avant d'être nommés. Jurgis Baltrušaitis dit ne pas avoir rencontré d'occurrence du mot – en latin – avant le XVII^e siècle, sous la plume Gaspar Schott (1657), élève d'Athanasius Kircher, qui fut, comme son maître, un important théoricien de l'anamorphose (*Ars magna lucis et umbrae*). Le *Trésor de la langue française* ne donne, comme première occurrence du mot, qu'un article de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert qui propose une définition synthétique et éclairante du procédé : « *en Perspective & en Peinture*, se dit d'une projection monstrueuse, ou d'une représentation défigurée de quelqu'image, qui est faite sur un plan ou sur une surface courbe, & qui néanmoins à un certain point de vûe, paroît réguliere, & faite avec de justes proportions ». L'article précise également l'étymologie : « Ce mot est grec ; il est composé d'ἀνά, *rursum*, derechef, & μόρφωσις, *formation*, qui vient de μορφή, *forme* » (Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, t. 3, p. 404). Je précise enfin que, dans le cadre de cet article, je m'en tiens à une analyse sur les rapports entre satire et anamorphose dans le *Moyen de parvenir*, sans avoir à la notion plus large et très commentée de « stéganographie ». Sur ce terme qui désigne la « cryptographie, ou science des "écritures secrètes" », voir les éclairages de Jean-Claude Margolin : « [...] "stéganographie", d'un terme que la *Steganographia* de l'Abbé Jean Trithème (Johannes von Trithem) a rendu familier, et que le titre même de l'ouvrage définit : "Steganographia, hoc est ars per occultam scripturam animi sui voluntatem absentibus aperiendi certa, et Clavis..." (ms. de 1500 environ), Francfort, M. Beckerus, 1600. L'épithète grecque *steganos* signifie "secret", et correspond au latin *occultus* », (« Sur quelques usages de la cryptographie à la Renaissance », dans François Laroque (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 131-134, en ligne sur OpenEdition Books, paragraphe 10, consulté le 18 mai 2020). Jean-Claude Margolin cite dans cet article un extrait du *Voyage des princes Fortunez* : « la stéganographie est l'art de représenter naïvement ce qu'il est d'aisée conception, et qui toutefois, sous les traits épaissis de son apparence cache des sujets tout autres que ce qui semble estre proposé : ce qui est pratiqué en peinture quand on met en vue quelque paysage, ou port ou autre portrait qui cependant musse sous soy quelque autre figure que l'on discerne quand on regarde par un certain endroit que le maistre a désigné » (*ibid.*, paragraphe 16). Il semble que Béroalde de Verville mette en relation la stéganographie non seulement avec l'anamorphose, mais aussi avec le paysage anthropomorphe, sans faire de distinctions nettes entre les deux. Sur cette notion dans l'œuvre de Béroalde de Verville, voir aussi : Ilana Zinger, *Le Roman stéganographique, Le Voyage des Princes Fortunez de Béroalde de Verville*, Paris, Champion, 1993 et Gilles Polizzi, « La Fabrique de l'énigme : lectures "alchimiques" du *Poliphile* chez Gohory et Béroalde de Verville », dans Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993, p. 265-288.

⁵⁶ André Tournon rappelle que dans l'original, « à peine une réplique sur quatre, en moyenne, est attribuée à un interlocuteur distinct, et aucun signe typographique ne marque les reparties, interruptions, déviations et reprises du flux verbal » (*Le Moyen de Parvenir*, éd. Hélène Moreau, André Tournon et Jean-Luc Ristori, t. 1, Paris, Champion, 2004, « Note sur la présente édition », p. 24) et que les éditeurs ont fait le choix de faire apparaître aussi en italiques les attributions qui apparaissent dans la « vulgate de 1757 » (*ibid.*, p. 28).

⁵⁷ Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd. cit., p. 435.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

son point de vue marqué par la présomption⁵⁸. Du Bellay avertit son lecteur d'une manière similaire à la fin du sonnet 62 des *Regrets* :

Nul ne me lise donc, ou qui voudra me lire
Ne se fâche s'il voit, par manière de rire
Quelque chose du sien portait en ce tableau.

Le *Moyen de parvenir*, comme le sonnet de Du Bellay, semble accuser l'orgueil ou la philautie de celui qui s'emporte, parce qu'il se sent démasqué. À la mobilité de l'image produite, correspond l'instabilité de l'interprétation possible du livre et les deux – mobilité de l'image et instabilité de l'interprétation – s'expliquent par la capacité du lecteur à changer de point de vue sur le livre et sur lui-même en particulier. L'anamorphose aiguise la perception, chez le spectateur, du fait qu'il est en partie responsable de la construction de l'image qu'il voit. De même, la mention de l'anamorphose dans un texte avive, chez le lecteur, la conscience de sa responsabilité d'herméneute. En outre, le discours satirique, évoqué par allusion dans ce passage, a la vertu de faire que le lecteur en s'efforçant de déchiffrer le livre, se déchiffre lui-même également. À la fois facétieusement et sérieusement, est signalée au lecteur la difficulté d'atteindre aussi bien le sens du livre que la sagesse fondée sur une humble connaissance de soi. Aussi la découverte de la vérité est-elle réservée à la fin du *Moyen de Parvenir*, pour un autre livre : « les bonnes religieuses qui apprendront ceci par cœur, diront : "Il est bon homme, il taxe les vices d'une belle façon !" et pour l'amour de cela, je me mettrai à faire un beau livre où je vous dirai la vérité tout au rebours des autres⁵⁹ ». Certes, le livre se moque de ses propres prétentions satiriques, lorsqu'il évoque cette reconnaissance candide et fort peu probable de religieuses charitables qui loueraient un livre qui est une somme abondante d'anecdotes pour le moins gauloises, parce qu'il blâme les vices. Néanmoins la promesse du livre vrai à venir est intéressante à double titre. Elle l'est comme promesse non tenue d'un bonimenteur⁶⁰, constant dans sa mauvaise foi, mais honnête au moins dans ce qu'il dit que la vérité n'est pas pour ce livre et sans doute pas pour ce monde non plus. Elle l'est peut-être aussi comme perspective d'un bon usage du livre qui choisit de rire de l'universalité des vices, mais peut-être plus encore des vices des « autres » (« je vous dirai la vérité tout au rebours des autres »), à savoir de ceux qui prétendent détenir la vérité et dont l'opiniâtreté est meurtrière, parce qu'ils font se battre des hommes au nom de cette vérité. Que « découvre » alors la « satire perpétuelle » dans le

⁵⁸ Pascal Debailly rappelle à ce sujet que Politien adapte à la satire la métaphore du miroir que Cicéron et Donat utilisaient surtout pour décrire la comédie : *La Muse indignée La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 197.

⁵⁹ Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd. cit., p. 436.

⁶⁰ Sur l'importance de la figure du bonimenteur, voir l'ouvrage d'Ariane Bayle : *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2009.

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

*Moyen de parvenir*⁶¹ ? Quelle image se révèle lorsqu'on contemple du bon biais le tableau délirant des vices du livre ? Le « tombeau de la vérité » dit Pimandre dans une réplique importante du dialogue⁶² :

[...] plusieurs sont riches du malheur des autres desquels jamais la faute n'est cachée ou diminuée ou détournée, ains multipliée abondamment. Or nous ne sommes plus au temps qu'on était sauvé par sa faute : je pense que les bonnes gens qui gémissent sous la tyrannie des gros seront par charité à bien estimer, et verront en nos discours comme nous découvrons le tombeau de vérité⁶³.

On peut lire dans ce passage la critique des indulgences où en effet les fautes des pécheurs étaient lucratives pour les clercs catholiques. En outre, l'idée théologiquement fantaisiste d'un « salut par la faute » semble se moquer aussi bien du salut par la seule foi que du salut par les œuvres. La satire du *Moyen de parvenir* cherche non pas à écraser par la dénonciation des vices mais à libérer « les bonnes gens qui gémissent sous la tyrannie des gros » ; elle affranchit donc son lecteur d'une autorité qui utilise une prétendue vérité pour asservir. Cette vérité qu'il ne faut pas prétendre atteindre, lorsqu'elle est instrumentalisée par Rome et Genève, est morte et il ne faut pas en être esclave surtout à une époque où l'attachement à cette prétendue vérité peut coûter la vie. Ainsi, voir par le bon biais, c'est renoncer à une vérité définitive sur soi et sur les autres et se libérer de ceux qui prétendent détenir cette vérité définitive. Le *Moyen de parvenir* est plus tourné vers cette libération⁶⁴ que vers l'édification. Ainsi, dans le *Moyen de parvenir*, l'exploration satirique des vices se renverse, autrement dit la découverte du « tombeau de vérité » se révèle moins inquiétante qu'elle aurait pu l'être ; contemplée dans la juste perspective, l'image du tombeau se déforme en promesse de liberté⁶⁵.

Le *Moyen de parvenir* valorise deux choses, la liberté et la conscience que l'erreur est toujours possible. Par conséquent, il rappelle que toute lutte au nom de la vérité est dangereuse,

⁶¹ « [...] que [...] notre satire soit perpétuelle, pour découvrir l'abomination des affaires du mauvais monde ». Cette réplique suit de très près l'intervention de Pimandre que je commente après avoir cité ce passage (*Le Moyen de parvenir*, éd. cit., p. 136).

⁶² Sur l'importance de la section « Généalogie » et le statut particulier de la voix de Pimandre, voir Blandine Perona, *Prosopopée et persona à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 353-354. En outre, comme l'écrit Françoise Charpentier, « si quelque chose doit être pris au sérieux dans le *Moyen de parvenir*, ce sont [...] les passages où le livre parle de lui-même » (« Nature et naturel dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », *Littératures classiques*, n° 17, automne 1992, p. 103-121, ici p. 120).

⁶³ Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, éd. cit., p. 136.

⁶⁴ Sur la place de la liberté dans le *Moyen de parvenir*, voir Blandine Perona, « Du Palais des Curieux au *Moyen de parvenir* ou de la liberté à l'extravagance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 67, 2008, p. 45-64 (notamment p. 62-64). Bernd Renner analysant la satire dans le *Moyen de parvenir* met lui aussi ces deux points en avant : critique des présomptueux et valorisation de la liberté, contre l'autorité des doctes (« "Tout ce qui a été, est et sera" », art. cit.).

⁶⁵ C'est pourquoi, dans le prolongement des analyses de *Prosopopée et persona à la Renaissance* (op. cit.), je pense comme Françoise Charpentier qu'« il faut [...] relativiser la lecture négativiste qu'en [du *Moyen de parvenir*] donne M. Renaud » (« Nature et naturel », art. cit., p. 110).

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

sinon vaine. Il me semble qu'on peut dans cette perspective situer le *Moyen de Parvenir* dans la droite ligne de l'*Utopie* : il est encore un livre qui fait le lien entre désir d'une sagesse qui n'est pas de ce monde et satire. Le désir de sagesse, puisqu'il est un désir de sagesse parodié se retourne plus immédiatement et plus fortement que l'*Utopie* en exploration de la Folie, mais il y a un versant positif, au tombeau de vérité et à la satire universelle : dans le tableau bigarré des vices humains, il y a la révélation de sa liberté. Dans le prolongement de l'*Utopie*, comme de l'*Éloge de la Folie*, l'image cachée dans le *Moyen de Parvenir* combat la présomption de toute sagesse ou vérité trop sûre d'elle-même qui engendre la haine. Le *Moyen de parvenir* révèle aussi fortement la portée éthique du scepticisme⁶⁶ ou de l'anti-dogmatisme que peut parfois incarner l'image cachée. La souplesse du cadre axiologique, que traduit l'instabilité de l'anamorphose, en interrogeant toujours la légitimité des valeurs défendues comme bonnes ou mauvaises entraîne peut-être une forme de relativisme, mais elle assure une ouverture à d'autres représentations et évite l'écueil de la violence. La satire de Béroalde de Verville, qui s'appuie sur la parodie et l'ironie ouvre, comme l'anamorphose un « espace d'ambiguïté⁶⁷ ». En effet, en tant que l'anamorphose fait coexister deux visions différentes d'une même chose, elle met à mal les certitudes qui dégénèrent en violence. En tant qu'il inquiète et Rome et Genève⁶⁸, le *Moyen de Parvenir* peut désarmer les haines.

Au terme de cette enquête partielle qui invite à poursuivre l'écriture d'une histoire des liens entre satire et images cachées, j'espère avoir redonné sa place à un jalon encore assez ignoré de cette histoire. Les gravures d'Ambrosius Holbein, présentes dans les éditions de 1516 et 1518 de l'*Utopie* y ont en effet un rôle très important. Déchiffrée non plus seulement comme un crâne mais aussi comme une figure de la Folie, l'île dessinée par Ambrosius Holbein apporte en outre un nouveau signe du dialogue étroit entre l'*Utopie* et l'*Éloge de la Folie* – texte lui aussi fondamental dans l'évolution du genre satirique⁶⁹. La Réforme – période durant laquelle catholiques et protestants ont su tirer parti de la portée satirique conjuguée de la figure assez fortement érasmiennne de Folie et du procédé visuel de démystification que constitue l'image double – constitue une autre étape importante de cette histoire. Mais les protagonistes des

⁶⁶ Voir sur ce point l'article de Jean-Claude Margolin : « Perspectivisme, relativisme et scepticisme : précarité et créativité de l'Anamorphose », *Studi Francesi*, vol. 138, 2002, p. 527-545.

⁶⁷ « Cette approche contre les contraintes de la tradition ouvre ainsi l'espace de l'ambiguïté, "marque de liberté" selon Zumthor, en l'occurrence d'une liberté des leçons, elles-mêmes potentiellement contraignantes, de la didactique satirique : "Cette constante possibilité d'ironie introduit, dans une tradition contraignante, comme une marque de liberté, une chance de spontanéité, un refus d'être dupe" » (Bernd Renner, « "Tout ce qui a été, est et sera" », art. cit., p. 31).

⁶⁸ Et sur ce point mon analyse rejoint parfaitement celle de Jean-Raymond Fanlo : « Un passage du *Moyen de parvenir* commence, comme souvent, par ridiculiser les théologiens de tout bord, de Rome ou de Genève. [...] Le *Moyen de parvenir* renvoie ces dogmatismes à leur inanité » (« L'anonymat dans Le Moyen de parvenir », art. cit., p. 305).

⁶⁹ Voir sur ce point l'ouvrage de Pascal Debailly : « Dans beaucoup de ses écrits, Érasme manifeste un vrai tempérament satirique et il a bien conscience, lorsqu'il compose l'*Éloge de la Folie*, "écrire une satire", "satyram texere" » (*La Muse indignée, op. cit.*, p. 225).

Blandine Perona, « Images cachées et satire d'Érasme et Thomas More à A. d'Aubigné et F.Béroalde de Verville », *Cahiers V. L. Saulnier, Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodiecì, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile, Adeline Lionetto, 38, 2021, p. 229-248.

conflits religieux utilisent alors des figures réversibles qui n'inquiètent pas le spectateur sur son éventuelle philautie et la possible fausseté de son point de vue, mais lui désignent un ennemi, tout en lui indiquant un bon sens de lecture de l'image. La gravure d'Ambrosius Holbein laisse au contraire une liberté d'interprétation au spectateur, liberté refusée à celui ou celle qui observe les médailles à figures renversées et doit voir dans le pape l'Antéchrist ou dans Calvin un démon. Ainsi, cette histoire du lien entre image double et satire fait apparaître deux types de dispositifs visuels, mais aussi deux dispositifs sémiotiques concurrents. Le rapport à la vérité y est extrêmement différent : dans l'un, l'antithèse sagesse/folie est stable, avec une identification ferme de ce qui est bien et mal ; dans l'autre, folie est susceptible de se renverser en sagesse et inversement. En 1616, on retrouve ces deux dispositifs visuels transposés dans deux textes, chacun à leur manière violemment satirique, les *Tragiques* et le *Moyen de parvenir*. Dans les deux cas, la meilleure transposition du dispositif visuel passe par un recours à la polyphonie⁷⁰. Les figures réversibles dans les *Tragiques* se voient et se lisent lorsque le poète fait parler le Pape et lui prête des propos dont la nature vicieuse ne fait pas de doute. Le Pape se renverse alors en Antéchrist. Le *Moyen de parvenir*, quant à lui, se lit et se déchiffre comme une anamorphose en raison du caractère toujours éminemment problématique de l'autorité des interlocuteurs. On se demande en effet souvent si le propos est toujours aussi déraisonnable qu'il paraît. Le caractère toujours possiblement sérieux des extravagantes réparties fait en effet apparaître à côté du tableau sans concession des vices le tombeau joyeux de vérité : autrement dit, une liberté riante apparaît malgré tout dans la violence destructrice qui oppose catholiques et protestants. Dans le *Moyen*, la polyphonie et l'ironie, en transposant dans l'écrit l'anamorphose, charrient avec elle l'espace d'ambiguïté et d'inquiétude que celle-ci crée toujours, mais elles mettent aussi en avant la responsabilité de l'herméneute et font reculer, par conséquent, le dogmatisme ; dans la lignée de la satire humaniste, anamorphose et ironie s'y répondent pour exercer la lucidité libératrice du lecteur ou de la lectrice.

⁷⁰ Cette esquisse d'histoire des rapports entre satire et images cachées a donc permis d'explorer le lien fort mis au jour par Fernand Hallyn entre paysage anthropomorphe et figure de rhétorique (il parle de « tropologie ») et plus particulièrement entre paysage anthropomorphe et ironie (« Le Paysage anthropomorphe », art. cit., p. 49-50).