



N° 11, 2017

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Science et fiction”

NICOLAS CORREARD
(UNIVERSITÉ DE NANTES)

Les sciences sont-elles des fables ? L'argument panfictionnaliste de la Renaissance

Pour citer cet article

Nicolas Correard, « Les sciences sont-elles des fables ? L'argument panfictionnaliste de la Renaissance », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 11, *Science et fiction*, (Fulvia Balestrieri, Eleonora Marzi, éd.), 2017, p. 15-34. (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Constatant la fragilité épistémologique de nombreux savoirs de leur temps, certains humanistes ont été tentés de les réduire au statut de fabrications imaginaires ne garantissant aucune certitude (condition de la « science » au sens aristotélicien du terme). Leur scepticisme est volontiers un panfictionnalisme. Or, par des voies tout à fait différentes, et même inverses de celles, plus courantes, de l'allégorie, cet argument a pu jouer un rôle crucial dans la revalorisation de la fiction poétique, à l'époque où celle-ci restait l'objet du discrédit platonicien. Non seulement certains auteurs ont ainsi pu délier leur écriture de toute revendication savante, affirmant une conception neuve de la chose littéraire au seuil de la modernité, mais ils poussent le retournement jusqu'à faire de la fiction un instrument critique efficace pour débusquer les fables au cœur de nombreuses « sciences » de l'époque.

Mots-clés: science, scepticisme, fiction, satire, épistémologie.

EN Aware of the shaky epistemological ground of various Renaissance disciplines, many humanists were prompted to reduce them to the status of imaginary figments, deprived of certitude (a condition of “science” in the Aristotelian sense of the term). Their skepticism may be understood as a form of panfictionalism. In sharp contrast with the traditional justifications of fiction by way of allegory, this argument may have played a notable role in the reappraisal of poetical fiction, at a time when it was still discredited by the Platonician opprobrium. Some authors successfully dismissed the idea that they should load their writings with scholarly claims, giving birth to a new conception of the *res litteraria* on the threshold of modernity. Others turned fiction into a sharp critical instrument for debunking fables at the heart of many “sciences” of the time.

Keywords: science, skepticism, fiction, satire, epistemology.

Les sciences sont-elles des fables ? L'argument panfictionnaliste de la Renaissance

LA DISTINCTION ENTRE FAIT ET FICTION, tout comme la distinction entre science et littérature qu'elle recouvre peut-être, a régulièrement été ébranlée au cours de l'histoire culturelle par des argumentations « panfictionnalistes¹ », tendant à faire de tout discours humain une projection de l'esprit ou une production de l'imagination, un artefact relativement indépendant de la réalité, voire coupé d'elle. Pour le dire autrement, le panfictionnalisme tient toute représentation pour une construction parallèle, éventuellement justifiable par son analogie avec le réel supposé (cette justification ne dépassant jamais le stade de la vraisemblance), par son opérativité (un discours vrai est un discours utile, efficace), ou par sa valeur sociale (le discours sur lequel on s'accorde est vrai), mais pas par une quelconque forme de preuve. Loin d'être des fenêtres ouvrant sur le monde ou des miroirs le reflétant, nos représentations seraient des créations ne donnant accès à nul réel, pas même à une reproduction. La fiction serait dès lors inhérente au langage humain, plutôt qu'elle ne serait un développement exceptionnel, artistique et volontaire. Cette suppression de la limite entre littérature et discours, entre fiction et savoir, entre art et non-art ne va pas de soi, elle peut même sembler extravagante. Mais elle n'a jamais été facile à réfuter philosophiquement parlant : du relativisme sophistique et du pyrrhonisme antique jusqu'à l'immatérialisme berkeleyen, la tentation panfictionnaliste est récurrente dans l'histoire des idées, et les positions les plus radicales ont souvent été les plus fortes sur le plan de l'argumentation.

Plus près de nous, Françoise Lavocat veut rappeler dans le domaine de la critique littéraire la limite entre faits et fictions, précisément parce que l'abolir serait une tentation permanente pour l'étudiant ou l'enseignant littéraires, confortée selon elle par de nombreux mouvements intellectuels et culturels ayant ébranlé cette limite à la fin du XX^e siècle : la déconstruction (Derrida, Lacan, Rorty), les philosophies virtualistes et post-modernistes (Baudrillard, Virilio), le *linguistic turn* posant la

¹ Sur cette notion proposée par les théoriciens de la fiction actuels, voir Olivier Caïra, *Définir la fiction*, Paris, Les Éditions de l'EHESS, 2011, p. 16-19 (qui distingue la fiction d'autres « artefacts » non-fictionnels, réfutant le panfictionnalisme).

question de l'historiographie comme littérature qui s'ignore (Hayden White, Paul Veyne), non moins que le retour populaire du thème artistique de la vie comme songe jusque dans la culture cinématographique (*Matrix* des frères Wachowski, *Inception* de Christopher Nolan), seraient symptomatiques d'une tentation de la déréalisation, dans laquelle on peut critiquer une forme de nihilisme joueur². Ne s'agit-il pas d'une tentation de la dérision universelle, coupable sur le plan moral, irresponsable sur le plan politique, et finalement naïve sur le plan épistémologique ? Il est bien vu de plaider contre le constructivisme et le relativisme au nom d'un sain rationalisme, comme n'a cessé de le faire Jacques Bouveresse dans le champ de la philosophie française³.

Toutefois, l'hypothèse panfictionnaliste a souvent joué un rôle critique salubre, tout en constituant une source d'inspiration artistique importante. L'articulation entre ces deux effets mérite qu'on s'y arrête. Plutôt que de se servir du panfictionnalisme comme d'un épouvantail destiné à nous ramener au bon sens après un égarement grisant dans l'hypothèse du monde-comme-illusion, on peut l'étudier comme une position motrice dans l'histoire culturelle, tout particulièrement dans l'histoire des relations entre sciences et littérature. Si le contexte baroque du premier XVII^e siècle paraît immédiatement pertinent, c'est à notre sens dans un contexte beaucoup plus large de remise en cause des savoirs, dès la Renaissance, qu'on peut observer une articulation complexe et féconde entre sciences, scepticisme et fiction : d'une part la critique multiforme de la validité des discours savants, justifiée par l'état de certaines disciplines ; d'autre part, l'apologie de la fiction comme source d'une vérité paradoxale sur les autres formes de discours. Ces deux idées s'avèrent fortement corrélées, comme nous entendons le montrer en identifiant cet argument et ses usages. Nous nous restreindrons pour ce faire à la portée épistémologique du panfictionnalisme – une science est-elle possible, ou bien les *scientiæ*⁴ sont-elles assimilables à des *fabulae* ? – sans nous intéresser à sa portée métaphysique plus générale. L'enjeu est

² Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 31-188.

³ Voir Jacques Bouveresse, *Nietzsche contre Foucault*, Paris, Agone, 2016.

⁴ Rappelons que le mot *scientia*, généralement synonyme de « connaissance » au singulier et parfois de « disciplines » au pluriel, désigne aussi plus spécifiquement la connaissance rationnelle et démonstrative, par différence avec *opinio*, mais aussi avec *sapientia* (sagesse morale, ou sagesse d'un plus haut degré, d'ordre religieux). Traduisant la notion aristotélicienne d'*épistémè* dans la scolastique médiévale, la notion tend à être employée à la Renaissance pour désigner ou connoter le savoir accompagné de certitude. Mais les frontières de ce dernier restent floues, en l'absence de statut spécifique de ce que nous appelons aujourd'hui les « sciences dures ». L'extension de sens très variable du mot tient donc à l'état des savoirs eux-mêmes, autant sinon plus qu'à celui du vocabulaire.

une revalorisation paradoxale de la fiction, bénéficiant d'une situation inédite au seuil de la modernité.

Il faut rappeler, en guise de préambule, que la méfiance envers la fiction reste d'usage dans les cercles intellectuels européens de la Renaissance et du début des temps modernes, et qu'elle n'est pas le seul fait de certains ordres religieux qui l'ont particulièrement attisée (franciscains, dominicains, jansénistes notamment) : si la majorité des humanistes méprisent naturellement les romans de chevalerie, ceux qui s'adonnent aux plaisirs de la « poésie » (entendue au sens large de l'époque, qui désigne souvent la fiction plutôt que la diction, l'invention créative et non pas seulement l'art de la versification) doivent constamment se justifier de le faire ; il en va de même pour ceux qui tentent de justifier par leur contenu allégorique ou par leur exemplarité morale, plutôt que par le plaisir qu'elles suscitent, l'intérêt des « fables » (entendues au sens de créations mythologiques et artistiques du monde païen), *a fortiori* pour les auteurs qui produisent les premières poétiques humanistes ou qui s'adonnent aux « mauvais genres » romanesques ou théâtraux. Et ils ne le font pas sans entretenir une conscience souvent coupable, face à trois types d'arguments négatifs : sociaux (les fictions sont du temps perdu, elles entretiennent une forme de paresse), moraux (les fictions nous incitent à la licence) et épistémologiques (les fictions sont des mensonges). Ce dernier argument anti-fictionnel n'est évidemment pas le moins fort, puisqu'il se réclame de la condamnation platonicienne de la *mimèsis* poétique, véhiculée en contexte chrétien par une reformulation augustinienne à peine plus tolérante⁵. Tout le lexique de la fiction (*fabula*, *figmentum*, *fallacia*, *illusio*) continue de connoter la fausseté et la tromperie, et il en ira longtemps ainsi. Pour prendre quelques exemples sur lesquels nous allons revenir, en quoi une fiction pourrait-elle être plus vraie qu'un traité d'astronomie, qu'un écrit de Galien ou d'Hippocrate, qu'un récit historiographique ou qu'une mappemonde ? Quelle crédibilité ou quelle solidité intellectuelle la création poétique pourrait-elle afficher face à des discours sérieux et doctes, parfois sanctionnés par une longue tradition et par le respect de l'*auctoritas* ?

⁵ Augustin propose certes un distinguo crucial entre le mensonge proprement dit et le faire-semblant ou l'illusion artistique dans ses *Soliloques*, II, 17-19.

1. Critiquer les fables savantes, justifier la fabulation poétique : le travail de l'humanisme sceptique

La thèse inverse est pourtant soutenue avec une radicalité stupéfiante par l'humaniste bolognais Antonio Urceo, dit Codro : non seulement toutes les sciences sont à bien y regarder des *fabulæ*, avance-t-il dans son *Sermo primus* (1502), mais il vaut mieux se délecter des fables d'Homère et d'Aristophane, source d'un savoir suffisant et ultime, aussi superficiel soit-il⁶. Opérant dans l'entourage de Filippo Beroaldo, éditeur et commentateur notoire de l'*Âne d'or* d'Apulée, Codro hérite de son maître un scepticisme profond quant à la plupart des théories savantes léguées par les Anciens. Alors que les partisans du droit, de la médecine ou d'autres disciplines rivalisaient pour prouver leur supériorité dans le contexte humaniste de la querelle des arts⁷, la fréquentation des sources avait conduit Beroaldo au doute : quelle discorde, constate-t-il dans une *Declamatio* consacrée à l'excellence comparée des disciplines, entre les différentes théories au sujet de l'origine du monde, de la nature de l'âme, du souverain bien, des phénomènes météorologiques ou des causes des tremblements de terre⁸... Ce dernier exemple est révélateur : selon Anaxagore les tremblements de terre sont causés par le feu ; selon Anaximène par des mouvements internes de la terre ; selon Thalès, partiellement suivi par Démocrite, par l'eau ; selon Aristote et Albert le Grand par des vents intérieurs. Auteur d'un *De terræmotu et pestilentia* (1505), Beroaldo constate quelques pages plus loin que les causes de la maladie ne sont pas plus assurées : faut-il écouter Hippocrate, Hérophile, Érasistrate, ou Asclépiade ? Le philologue ne propose pas ce type de doxographies contradictoires à la légère, ni par pure stratégie rhétorique. Pour avoir réfléchi sur les causes incertaines et obscures de pareils phénomènes, il sait qu'on ne sait pas, et juge qu'il vaut mieux embrasser l'*incomprehensibilitas* ou l'*acatalepsia*, autrement dit la suspension du jugement des sceptiques de la Nouvelle Académie, bien connus à travers Cicéron. Comme le savoir de l'orateur est sûr en comparaison, lui qui connaît par définition le discours qu'il tire de lui-même, et qui maîtrise ses effets sur les auditeurs !

Ce plaidoyer pour l'humanisme rhétorique devient chez Codro Urceo un plaidoyer pour l'amour des fables, adossé à un réquisitoire contre les discours savants examinés un à un : la médecine ? Des fables. La

⁶ Antonio Urceo Codro, *Sermones (I-IV)*, Loredana Chines Andrea Severi (éds.), Rome, Carocci Editore, 2013, p. 51-270.

⁷ Voir Eugenio Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato – Archivi di Stato, « Pensiero Italiano 1 », 1947.

⁸ Philippus Beroaldus, *Declamatio philosophi medici oratoris : De optimo statu et principe*, Bologne, B. Hector, 1497 (non paginée).

grammaire ? Des fables. La philosophie ? Des fables. Les mathématiques, l'astronomie, l'astrologie ? Des fables... il n'en va pas différemment de la théologie et des religions, de la politique et du droit, puisque la vie humaine est une fable. L'amplification donne un tour vertigineux à ce *Sermo primus*, d'autant qu'elle est étayée par des exemples très précis. La grammaire est notamment l'objet d'une démonstration d'une haute technicité : mettant en scène ses dialogues comiques avec quelques collègues philologues, Codro montre que tout est sujet à disputes, de l'interprétation d'un vers d'Homère à la syntaxe du gérondif latin. Touchés par la malédiction, ou par la grâce de leur objet d'étude, tous les discours des grammairiens ne sont que « fables ». Aussi conclut-il dans la péroraison :

Nunc tantum vos hortor, vos invito, vos obsecro ut cum fabulas lecturi simus et fabulis mundus gaudeat de fabulis cum fabulis in fabulis per fabulas loquamur, simus, versemur, vivamus, gaudeamus⁹.

Ce renversement enthousiaste n'est pas sans restaurer une positivité esthétique qui rejaillit paradoxalement sur l'activité savante elle-même, comparée favorablement à une forme de théâtre au moment même où elle est satirisée, à travers une liste plaisante des lieux d'enseignements, dans lesquels Codro avait prononcé ce discours devant ses étudiants¹⁰. Apparemment facétieux, l'argument, comme dans toute authentique déclamation, vise à provoquer la réflexion par son caractère paradoxal.

Ce type d'argumentation n'est pas isolé, puisqu'on en trouve des échos chez deux humanistes majeurs, qui se sont peut-être inspirés du *Sermo primus* : Érasme et Henri-Corneille Agrippa. Participant d'une vogue contemporaine des diatribes, invectives et autres paradoxes « contre » les *litteræ humaniores*, dont il serait trop long de citer ici tous les maillons, l'un et l'autre adoptent une tonalité serio-comique pour critiquer les savoirs et les savants de toutes disciplines. L'un et l'autre prodiges d'érudition en même temps que pourfendeurs de l'érudition, ils n'oublient pas la part de la fiction. Si Érasme, dans son *Éloge de la Folie* (1511), insiste surtout sur la folie des sages, ou « morosophes », que Folie compte parmi ses dévots, il suggère à travers son personnage que l'illusion règne sur le monde, pour son plus grand bien. Non seulement l'illusion

⁹ Antonio Urceo Codro, *Sermones, op. cit.*, p. 232. Traduction: « Ainsi je me contente de vous inviter, de vous prier, de vous exhorter – puisque nous lirons des fables et que le monde aime les fables – à parler, à être, à nous consacrer, à vivre, à profiter des fables, avec des fables, dans des fables, par des fables ». Notre traduction (par la suite n.t.).

¹⁰ *Ibid.*, p. 230 : « Et ideo bene theatra et amphitheatra et scenae et orchestrae opera hominum miranda non iureconsultis non medicis non philosophis sed fabulis sunt aedificata ». Traduction : « C'est bien pourquoi les théâtres, les amphithéâtres, les scènes, les orchestres ont été construits non pas pour les juristes, ni pour les médecins ni pour les philosophes, mais pour les fables » (n.t.).

nous fait vivre, mais elle nous fait voir tout ce que nous croyons voir : les sceptiques antiques n'avaient pas tort de penser que « Postremo sic sculptus est hominis animus, ut longe magis fucis quam veris capiatur¹¹ ». Ainsi les rhéteurs, les grammairiens, les juristes, les dialecticiens, les philosophes, les théologiens s'évertuent à poursuivre des chimères. Non seulement les savants ne savent rien de ce qu'ils prétendent savoir, mais tel un ridicule sage stoïcien qui voudrait interrompre une représentation théâtrale pour arracher les masques des acteurs, ils gâchent le spectacle du monde en voulant le comprendre¹². Il faut se contenter du spectacle, recommander Folie, et il y a lieu de penser que dans ce passage, Érasme lui délègue une sagesse paradoxale, mais authentique. Cette exploitation originale du topos du *theatrum mundi* n'est pas sans rapport avec la forme même de la déclamation érasmienne : qui plaide une thèse déclamatoire ne vise pas à affirmer une idée comme s'il s'agissait d'une certitude, mais à soumettre à l'appréciation du lecteur une proposition soutenue « in fictio themata », « en fiction », se défendra Érasme face à ses censeurs¹³. Érasme ne veut pas imposer la proposition selon laquelle la fiction serait supérieure à la science, mais il l'avance audacieusement dans une forme sens cohérente et séduisante, dans l'illusion même d'une fiction énonciative.

L'argumentation panfictionnaliste culmine quelques années plus tard dans la *Declamation de l'incertitude et de la vanité des sciences* (1531) de l'humaniste allemand Henri-Corneille Agrippa, qui plaide pareillement le jeu : l'auteur d'une déclamation soutient sa thèse « par fiction », retirant tout crédit à ses propos et n'affirmant rien, avance Agrippa lorsqu'il doit à son tour écrire une *Apologia* contre les censeurs¹⁴. Or, le contenu du texte montre que ce jeu est on ne peut plus sérieux : doté d'une érudition encyclopédique tout à fait exceptionnelle, liée à sa pratique personnelle de nombreux savoirs, Agrippa en examine une centaine pour montrer que l'incertitude prévaut dans tous les domaines¹⁵. Excellant dans l'art de débusquer les apories, les questions litigieuses ou les erreurs des Anciens et de ses collègues humanistes, Agrippa répertorie toutes les fragilités épistémologiques de son époque, composant une

¹¹ Desiderius Erasmus, *Moriae encomium, sive Sultitia laus*, Bâle, Froben, 1540, p. 165. Traduction : « l'âme humaine est ainsi modelée qu'on la prend beaucoup plus par l'illusion que par la vérité ». Pour la traduction française, voir *Éloge de la Folie et autres écrits*, Paris, Gallimard, 2010, § XLV, p. 101.

¹² *Ibid.*, § XL, p. 81.

¹³ Cité par Marc Van der Poel, *Cornelius Agrippa, the Humanist Theologian, and his Declamations*, Leyde, E.J. Brill, 1977, p. 176.

¹⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵ Henri-Corneille Agrippa, *De incertitudine & vanitate scientiarum declamatio inveciva...*, [Cologne], 1531.

colossale encyclopédie du doute : il peut dénombrer onze théories différentes au sujet de l'origine du sperme, dont on ne sait même pas s'il contient le principe de la génération¹⁶ ; huit au sujet du mécanisme de la vue, ce qui montre bien l'absence de fondement théorique de l'optique¹⁷ ; des dizaines au sujet de la nature de l'âme parmi les philosophes et les théologiens¹⁸... L'érudition d'Agrippa fait des merveilles pour démolir les prétentions à la scientificité d'une discipline comme l'histoire, mais aussi contre l'astronomie ou la théologie. Or le lexique de la fiction joue un rôle clef : ce ne sont que *nugæ, figmenta, fabulæ*... La traduction française d'époque rend bien cet effet : les récits des historiographes ne sont que des « babils & fictions », « inventions fabuleuses », ils sont « plus fabuleux qu'aucune des comedies ou tragedies des anciens poètes » ; les philosophes sont des « philomythes, c'est à dire amateurs de fables », qui débattent des « fictions de leurs cerveaux » ; les théologiens commentant les Écritures sont comparés au « Protee des poètes », leurs interprétations sont « comptes fabuleux & fictions humaines¹⁹ ». Certes, Agrippa valorise par différence la parole de Dieu, non les fables des poètes, criminalisées comme les autres savoirs humains en raison de leur nature mensongère²⁰. Mais ce n'est pas un hasard si son texte inspirera de nombreux auteurs de fictions satiriques de la science (voir *infra*).

Le scepticisme loge ainsi la fiction au cœur de la pensée humaine, comme en témoigne le cas plus surprenant encore de Juan Luis Vives. Cet humaniste de premier plan, réputé pour son œuvre philosophique et encyclopédique sérieuse, ne semble *a priori* guère disposé à chanter les fables : n'est-il pas passé à la postérité pour sa critique des romans de chevalerie, qu'il ravale au rang d'histoires de bonnes femmes ? Or, l'humaniste valencien remanie en 1523 une leçon propédeutique à l'étude de la philosophie, intitulée *Veritas fucata* dans son premier état (1519), en adjoignant à la version remaniée le sous-titre *Sive de Licencia poetica*²¹. Là où la première version du texte proposait de débarbouiller une vérité couramment « fucata », « maquillée » ou « barbouillée », par les mensonges (notamment les mensonges des poètes), la seconde version propose d'amadouer l'esprit humain par des fictions pour le rapprocher de la vérité, tout en satisfaisant ses inclinations naturelles au mensonge. Qu'est-ce qui explique ce compromis passé entre la philosophie et les

¹⁶ Citons la traduction française d'époque par Louis Mayerne Turquet, Henri-Corneille Agrippa, *Declamation sur l'incertitude, vanité & abus des sciences*, Paris, Durand, 1582, chap. 82, p. 416.

¹⁷ *Ibid.*, chap. 27, p. 100.

¹⁸ *Ibid.*, chap. 52, p. 190-203.

¹⁹ *Ibid.*, respectivement chap. 5, p. 45 ; chap. 49, p. 185 ; chap. 53, p. 203 ; chap. 100, p. 524.

²⁰ *Ibid.*, chap. 3.

²¹ Juan Luis Vives, *Opera Omnia*, t. II, Gregorio Mayans y Ciscar (éd.), Valence, Benedict Monfort, 1782, p. 517-531.

forces de la fiction, pour ne pas dire cette compromission du désir du vrai avec le goût du faux ? La seconde version de la *Veritas fucata* commence par un constat sévère sur la connaissance humaine : Vives, personnage de sa mise en scène allégorique, établit l'impossibilité pour l'esprit humain, plongé dans la pénombre de l'ignorance, de parvenir à une connaissance savante, à une *scientia* au sens aristotélicien du terme (savoir démonstratif accompagné de certitude). Ce constat fait écho au thème sérieux du *De anima et vita* (1538), où Vives infléchit la description aristotélicienne des facultés par un pessimisme épistémologique appuyé : nous ne connaissons ni l'origine, ni la finalité, ni les causes des choses, admet-il, recommandant le probabilisme des sceptiques pour palier à l'impossibilité d'une science²². Ce constat fait aussi écho à la vaste critique des savoirs que Vives entreprend dans son *De causis corruptarum scientiarum et artium* (1531), où, prenant le relais d'Agrippa, il attaque à son tour la scientificité des disciplines telles que la grammaire, l'histoire, la dialectique, la logique, la philosophie naturelle, la médecine, la philosophie morale, le droit... Cette critique épistémologique prélude à une entreprise de reconstruction des savoirs que Vives a ébauchée dans un second volet, le *De tradentis disciplinis*. Mais elle a aussi conduit l'humaniste à réviser sa position vis-à-vis de la fiction. L'allégorie de la *Veritas fucata, sive de Licencia poetica* relate comment la vérité, mal aimée des hommes, a pu revenir dans le monde en prenant les beaux atours du mensonge. Enfant bâtard du vrai et du faux, la fiction n'est justifiable pour Vives, qui pose des conditions restrictives, qu'en tant qu'allégorie. Reste qu'à défaut d'une science, elle s'avère plus adaptée à la nature de l'esprit humain. Vives la pratique comme telle : dans son *In Somnium scipionis* par exemple, commentaire au *Songe de Scipion* de Cicéron, il imagine un songe allégorique qui lui permet de visiter le Palais des songes, où il assiste à un débat au sujet de l'oniromancie (divination par les rêves), au terme duquel cette pseudo-science, très en vogue à la Renaissance, ressort largement discréditée. Cette critique se donne à lire dans une fiction onirique, un rêve qui littérarise totalement la question du songe. Le scepticisme autorise cette « licence poétique », qui met en œuvre la critique d'un savoir fabulateur²³.

Montaigne, lui non plus, ne se résout pas à écrire dans les genres de la fiction proprement dite, alors même qu'il reprend largement la matière d'Agrippa dans son *Apologie de Raymond Sebond*, réduisant toute la

²² Juan Luis Vives *De anima et vita / El alma y la vida*, traduction de I. Roca Melía, Valence, Ajuntament de València, 1992.

²³ Juan Luis Vives, *Somnium*, Bâle, 1521.

philosophie à une forme de « poésie sophistiquée²⁴ ». Inversant l'accusation de Platon, Montaigne fait de la « poésie » la norme du discours et de la philosophie une copie imparfaite : l'idéal d'une parole qui abandonne toute finalité de convaincre, afin de mieux jouer des plaisirs de la séduction, s'articule chez lui à une énonciation sceptique qui tend vers le déficit d'assertivité et même vers la déréalisation de son propos, se faisant quasi-fiction²⁵. On ne saurait rendre compte de son immense influence sur les auteurs du XVII^e siècle, tous genres confondus, sans saisir au cœur des *Essais* cette tentation de la fiction qui saisit l'écriture pourtant terre-à-terre de l'autoportraitiste, une tentation qui découle de son scepticisme et de son indifférence dédaigneuse vis-à-vis de la philosophie, tout particulièrement de la philosophie naturelle et des sciences. L'idée sera encore reprise par La Mothe Le Vayer, ami des poètes et des romanciers libertins tels que Cyrano de Bergerac²⁶.

Cette revalorisation paradoxale de la fiction peut sembler étrangère aux grandes poétiques littéraires qui s'élaborent à la même époque en Italie, avec Robortello, Castelvetro, ou Sperone Speroni, et ailleurs en Europe. Pourtant, les conséquences du panfictionnalisme émergent dans l'une des poétiques les plus importantes de la fin de la Renaissance : l'*Apology for Poetry* (1595) du poète et romancier anglais Philip Sidney. Justifiant les mérites de la création, Sidney formule un argument inattendu :

Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false; so as the other artists, and especially the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the poet (as I said before) never affirmeth. The poet never maketh any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes²⁷.

²⁴ Michel de Montaigne, *Essais*, Pierre Villey (éd.), Paris, PUF, « Quadrige », 1965, « Apologie de Raymond Sebond », II, 12, p. 537.

²⁵ Voir Olivier Guerrier, « *Fantasia* » et *fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002, notamment la troisième partie, « Fiction et vérité », p. 353-434.

²⁶ Voir François La Mothe Le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des Anciens par Orasius Tubero* [1632], André Plessel (éds.), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1988, « Dialogue de l'Ignorance louable », p. 299 : « Surquoy j'ay accoustumé de faire cette consideration, que ce n'est pas merveille que toute la Philosophie ne soit souvent remplie que de resveries, de fables, et de vanitez ».

²⁷ Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, R.W. Maslen (éd.), Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 103. Traduction : « Quant au poète, il n'affirme rien, et donc ne ment jamais. Mentir, il me semble, c'est affirmer qu'une chose est vraie alors qu'elle est fausse ; or les autres artistes, notamment l'historien, affirmant beaucoup de choses alors que la connaissance humaine est plongée dans les ténèbres, peuvent à peine se garder de commettre de nombreux mensonges. Le poète, lui, je le répète, n'affirme rien. Il ne trace pas des cercles pour enfermer votre imagination et vous conjurer de croire que ce qu'il écrit est vrai » (n.t.).

L'argument est étayé par une comparaison entre le « poète », qu'il faut comprendre au sens de créateur de fictions, et cet « artiste » déguisé qu'est l'historien, donnant l'occasion d'une savoureuse satire. L'historien procède par ouï-dire ou à partir de documents ruinés par le temps, comblant leurs lacunes par un travail intense de l'imagination. De plus, ajoute Sidney « even historiographers have been glad to borrow both fashion and perchance weight of poets²⁸ ». Et Sidney d'étriller certaines pratiques manifestement littéraires des historiens de la Renaissance, comme les descriptions de bataille, les harangues prêtés aux grands acteurs, les conjectures sur les mobiles passionnels... Cette critique provient directement de la lecture de Corneille Agrippa²⁹, sans doute aussi de Montaigne, très prisé par Sidney et son cercle. Elle n'épargne pas d'autres formes de savoirs, notamment la philosophie, prise à partie au nom du même pessimisme épistémologique traduit par la métaphore de la « connaissance ténébreuse » ou « brumeuse » (« the cloudy knowledge of mankind³⁰ »). Il en va de même, selon Sidney, qui suit encore Agrippa, de l'astronomie, de la géométrie ou de la médecine.

Cet idée entre en tension avec d'autres arguments plus traditionnels en faveur de la fiction, mobilisés ailleurs dans l'*Apology*, notamment l'argument apparemment inverse selon lequel le poète est le « monarque de toutes les sciences », dont il opère une synthèse encyclopédique (« of all science [...] is our Poet the Monarch³¹ »). Sidney fait feu de tout bois, mais il insiste sur l'argument sceptique, décisif : « c'est paradoxalement, mais sincèrement, oui sincèrement », qu'on peut tenir le poète pour « le moins menteur » de tous les « écrivains » vivant sous le soleil (« I answer paradoxically, but truly, I think truly, that of all the writers under the sun the poet is the least liar³² »). La tonalité évoque l'*Ecclésiaste* : exempt de la vanité et des dangers guettant les auteurs assertifs, le « poète » jouit d'une immunité paradoxale face au scepticisme, et d'une innocence suprême par rapport au lecteur. « [...] he recounts things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not³³ ». Lui-même romancier porté à souligner les errances et les faillites du jugement de ses

²⁸ *Ibid.*, p. 83 (voir aussi p. 89). Traduction : « même les historiographes ont emprunté leur style, et peut-être leur matière aux poètes » (n.t.).

²⁹ A.C. Hamilton, « Sidney and Agrippa », dans *Review of English Studies*, n° VII, 1956, p. 151-157.

³⁰ Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, *op. cit.*, p. 103.

³¹ *Ibid.*, p. 95.

³² *Ibid.*, p. 103.

³³ *Ibid.*, p. 230. Traduction : « Il raconte certes des choses qui ne sont pas vraies, mais sans prétendre qu'elles soient vraies, si bien qu'il ne ment pas » (n.t.). Cette formulation n'est pas sans évoquer la manière dont certains théoriciens de la fiction modernes, Kendall Walton notamment – *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990 –, décrivent le statut pragmatique des textes de fiction dans un agir communicationnel.

personnages, comme dans son *Arcadia*, Sidney a trouvé dans les critiques sceptiques des connaissances humaines un moyen stratégique pour renverser l'argument anti-fictionnel du platonisme : la fiction (*mimèsis* ludique) n'est pas moins vraie que le discours savant (*epistémè*), elle est même moins fautive. Ce qui fait sa faiblesse, à savoir l'absence d'assertivité, devient une force dans un contexte où la prétention du discours savant à dire la vérité se retrouve sinon discréditée, du moins mise en cause.

2. Les pratiques sceptiques de la fiction : de la satire des sciences à la création « littéraire »

L'argumentation panfictionnaliste contre les sciences, et en faveur de la fiction, émerge donc d'un massif de textes humanistes d'une ampleur considérable, et elle se retrouve dans certaines poétiques influentes, affectant la conception même de la création littéraire. Les formulations sont complexes, elles doivent être interprétées (raison pour laquelle le phénomène a rarement été décrit comme tel), mais elles convergent dans la même direction : si les sciences sont des fictions qui s'ignorent, pourquoi ne pas plutôt s'adonner librement à la fabulation et le déclarer, plutôt que d'œuvrer vainement à l'élargissement de la connaissance, en trompant le lecteur sur la marchandise ? Cette idée n'est pas sans pedigree intellectuel, notamment du côté de la Seconde Sophistique : elle avait été brillamment formulée dans l'Antiquité par Lucien de Samosate, qui, comme l'a montré Barbara Cassin, valorise la capacité créative du discours, le *plasma*, au détriment des énonciations prétendant fournir une vérité qui se dérobe, fantômes de sciences dont il convient de se moquer comme d'autant de formes du *pseudo* (simulation trompeuse)³⁴. Or, ce type de position se trouve réitéré en de nombreux points charnières par des auteurs que nous serions aujourd'hui tentés de considérer comme « littéraires », parce qu'ils articulent une critique des sciences à la pratique assumée de la fiction, souvent par l'entremise du modèle de Lucien, si influent à la Renaissance.

Les humanistes italiens du *Quattrocento* avaient déjà exploré la voie. Ainsi du petit *Momus* (v. 1447) écrit à la manière de Lucien par le grand Leon Battista Alberti. Prototype de l'humaniste polymathe et *omniscius*, l'humaniste florentin confie ses doutes sur le savoir humain à cette fiction comique, envers nocturne de son œuvre savante. Les opinions incertaines

³⁴ Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, « III. De la philosophie à la littérature », p. 470-512.

et les pratiques illusives des philosophes, notamment en matière de philosophie naturelle, y sont l'objet d'une virulente polémique, et les ambitions des mortels en matière de science tombent sous le coup des railleries de Momus et des autres dieux. Le personnage de Gélaste, philosophe aristotélicien qui prétend posséder une connaissance par les causes des phénomènes naturels, fait rire de lui. Charon, le passeur des Enfers, lui oppose un éloge du peintre, observateur pertinent du monde et créateur efficace de représentations :

Ex Charonte adeo portitore disce ipsum te nosse. Referam quae non a philosopho (nam vestra omnis ratio nisi in argutiis et verborum captiunculis versatur) sed a pictore quodam memini audivisse. Is quidem lineamentis contemplandis plus vidit solus quam vos omnes philosophi caelo commensurando et disquirendo³⁵.

Disqualifiant la recherche savante des causes au profit de l'activité artistique et fabulatrice (incidemment la sienne dans le *Momus*), Alberti relate ensuite l'anecdote du peintre, selon laquelle les hommes, dès leur création, ont pris les formes animales les plus diverses, avant de se façonner ensuite des masques (*personae*) sous lesquels ils se cachent, autrement dit des « fictions » (*fictiones*). Ce mythe philosophique anti-platonicien fait donc l'éloge de l'art représentatif, et de l'artifice comme propre de l'humanité. Accomplissant l'injonction socratique à se connaître soi-même, l'artiste qui renonce à la connaissance savante de la nature pour créer librement d'autres mondes prolonge ce geste civilisateur, et peut prétendre au titre de véritable philosophe.

Même des humanistes portés par leur formation et leur pratique vers les sciences de la nature sont sensibles à cet argument. Ainsi du médecin Antonio de Ferrariis, dit Galateo, opérant dans les Pouilles à la charnière des XV^e et XVI^e siècles. Cette figure mineure constitue un remarquable révélateur : commentateur d'Aristote et de Galien, proche de Giovanni Pontano et du médecin Niccolò Leonicensi, Galateo est l'auteur de plusieurs traités savants portant sur l'épigraphie, la géographie, l'hydrographie et la médecine. S'il défend une conception savante de l'humanisme plutôt qu'une conception rhétorique dans la « querelle des arts », sa lecture des Anciens et sa pratique médicale le conduisent à ressentir vivement les limites des connaissances de son temps. Ses doutes sont notamment exprimés dans un bref dialogue de fiction à la manière de Lucien, l'*Eremita*, où le personnage s'afflige de l'incertitude des

³⁵ Leon Battista Alberti, *Momo o del principe*, Nanni Balestrini (éd.), (latin-italien), Gênes, Costa & Nolan, 1986, p. 256. Traduction : « Apprends du nocher Charon à te connaître. 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. À lui seul il a vu plus en contemplant les formes que vous tous, philosophes, en mesurant et étudiant le ciel » (*Momus ou le Prince*, traduction de C. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 254-255).

savoirs, en particulier de la médecine, en même temps qu'il questionne la validité de certains dogmes chrétiens. Accusé par ses interlocuteurs de franchir toutes les bornes, le personnage autobiographique de l'ermite se défend de manière surprenante en tant que « poète » ou en tant que « sceptique », « poète » et « sceptique » libéré de l'obligation d'énoncer une vérité inaccessible :

Ego poetam agebam, cui fas est idem nunc affirmare, nunc negare: omnia suo iudicio aut alieno decernere; [...] vel si poetam non admittis, sceptice disseruisse existima³⁶.

Ce trajet des sciences au scepticisme, et du scepticisme à la fiction, sera accompli avec encore plus de facilité par les lecteurs d'Érasme et d'Agrippa, lorsque ce thème initialement confidentiel sera devenu un thème majeur du XVI^e siècle. Le cas de Rabelais, cet autre poète sceptique, mérite évidemment un traitement à part, étant donné la complexité et la profondeur de son œuvre, étant donné aussi la difficulté d'intégrer sa singularité extrême au sein d'une histoire littéraire, quelle qu'elle soit. Rabelais reste un auteur profondément savant quand il organise une comédie des savoirs telle que le *Tiers Livre* (1546), cette mise en fiction de la déclamation d'Agrippa sur l'incertitude et la vanité des sciences, et il n'oublie jamais de mitiger la critique des sciences par leur éloge. Cette ambivalence maximale, bien dans l'esprit d'Érasme, l'incite à opérer aux limites des sciences de son temps, au point où celles-ci doivent confesser leur nature inventive, leur appartenance au domaine de l'imaginaire, leur propension à fabuler. On connaît le jeu magistral de parodie satirique auquel Rabelais se livre par rapport aux historiographes de son époque : toujours prêt à se moquer des fabricateurs de légende, il écrit ses « chroniques » en manière de singerie, jouant l'innocence de la fiction invraisemblable contre l'effort persuasif d'historiens mal documentés, peu scrupuleux des faits, et fort imaginatifs, qui essaient coupablement de faire passer le faux pour du vrai³⁷. On sait bien que le voyage maritime des *Quart* et *Cinquième Livre* prolonge cette parodie satirique de pseudo-sciences par la fiction : imitant les voyageurs et les géographes affabulateurs, comme Lucien l'avait fait avec ses *Histoires véritables*, Rabelais y désigne ses cibles lorsqu'il fait figurer les auteurs parodiés, mis en scène comme des bonimenteurs, dans l'école du monstre

³⁶ Antonio de Ferrariis (Galateo), *Eremita*, Sebastiano Valerio (éd.), Bari, Adriatica Editrice, « Biblioteca di critica e letteratura », 2004, p. 150. Traduction : « J'ai parlé en poète, dont le droit est d'affirmer ici une chose et de la nier là ; de décider en fonction de son propre jugement, ou bien en fonction de celui des autres [...] Et si ce n'est pas en poète, alors c'est en sceptique que j'ai raisonné » (n.t.).

³⁷ Sur cette question, on pourra consulter Mawy Bouchard, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au XVI^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

Ouy-Dire³⁸. On sait enfin le jeu auquel il se livre par rapport à sa propre connaissance de la médecine, cette « farce jouée à trois personnages³⁹ » (le patient, la médecine et la maladie), dont les pouvoirs thérapeutiques paraissent à le lire moins évidents que ceux du rire...

Pour prendre un seul exemple d'un domaine savant devenant l'objet d'une fabulation critique récurrente de « maître François », la philosophie naturelle fournit des *mirabilia* aussi fascinantes que douteuses, exhibées par le texte rabelaisien comme autant de cas-limites, de problèmes excitant la curiosité jusqu'au point où elle se surprend à rêver l'impossible. Rabelais semble s'être inspiré de l'*Alcyon*, un opuscule ambigu attribué à Lucien, qui présente des cas merveilleux de métamorphoses dans la nature, mis en doute par un interlocuteur (Chéréphon), cependant tenus pour crédibles par un autre (Socrate), qui argue que certains processus échappent à notre connaissance limitée : la conclusion ironique du texte est qu'on pourra croire tous les poètes au sujet des métamorphoses ! Ainsi, chez Rabelais, de l'amplification des pouvoirs du Pantagruélion, cette herbe ressemblant beaucoup au chanvre de Pline, que le narrateur rabelaisien promet en panacée tout en défiant le lecteur de séparer la science de la fiction⁴⁰. Que dire des propriétés merveilleuses de l'animal nommé Tarande (un cerf versicolore)⁴¹, de cette liste des herbes aux propriétés incroyables établie pour prouver que les boulets de Messer Gaster peuvent revenir en arrière et rentrer dans leur canon⁴², ou encore de la faune et de la flore « de tapisserie » (c'est-à-dire d'imagination) que les pantagruélistes observent au pays de Satin, composée d'être fabuleux⁴³ ? Chaque fois que Rabelais se fait herboriste ou zoologue, il semble que c'est pour s'amuser de Pline, cette *auctoritas* absolue en la matière, qui lui fournit l'hypotexte : Rabelais répertorie et critique systématiquement les fables encombrant le savoir naturaliste, comme il en fait la matière de ses propres fictions, alors qu'un Conrad Gessner, au même moment, les inclut sans trop de réserve dans son *Historia animalium* (1551). Hautement conscient des zones douteuses d'un domaine très spécialisé, Rabelais est loin de rejeter en bloc le savoir authentique, et il contribue même à sa manière à le purger de ses scories.

³⁸ François Rabelais, *Cinquième Livre*, chap. XXX, dans Jean Céard, Gérard Defaux, Michel Simonin (éds.), *Les Cinq livres*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 1455-1459.

³⁹ François Rabelais, *Quart Livre*, épître dédicatoire, dans Jean Céard, Gérard Defaux, Michel Simonin (éds.), *Les Cinq livres*, op. cit., p. 873.

⁴⁰ François Rabelais, *Tiers Livre*, chap. LII, dans Jean Céard, Gérard Defaux, Michel Simonin (éds.), *Les Cinq livres*, op. cit., p. 863.

⁴¹ François Rabelais, *Quart Livre*, chap. II, dans Jean Céard, Gérard Defaux, Michel Simonin (éds.), *Les Cinq livres*, op. cit., p. 919-921.

⁴² *Ibid.*, chap. LXII, p. 1187-1189.

⁴³ François Rabelais, *Cinquième Livre*, chap. XXIX, dans Jean Céard, Gérard Defaux, Michel Simonin (éds.), *Les Cinq livres*, op. cit., p. 1447-1453.

Mais il est significatif qu'il privilégie le mode de la fiction comique pour développer le sens critique de son lecteur, la science fictionnelle de ses romans se substituant avantageusement, sous forme de panfictionnalisme ludique, à la pseudo-science de certains traités sérieux, trompeurs en raison de leur excès de sérieux.

Partout en Europe, des auteurs moins érudits que Rabelais s'emparent de l'argument panfictionnaliste, écrivant en langue vulgaire pour un public formé non de lettrés, mais de lecteurs avides de consommer une littérature de divertissement. Ainsi des *irregolari* italiens regroupés autour des presses de Venise. S'ils ressassent volontiers la critique des sciences exprimée par leurs prédécesseurs, c'est sur le mode facétieux et ludique, anti-pédantesque, d'un plaidoyer *pro domo* en faveur d'une littérature vraiment littéraire, délestée de toute visée savante. Félicitant son collègue Landi pour avoir écrit une *Lode dell'ignoranza* qui attaque les sciences, à la manière d'Agrippa, comme autant de manières de fabuler (« *favellare* »), Anton Francesco Doni pourfend les doctes et procède à un éloge provoquant de sa propre ignorance, qui lui permet de coucher librement sur le papier ses fantaisies :

Benedetti sieno adunque coloro che abbracciano questa IGNORANZA, poi che cicalando posson balestrar le parole a modo loro, posson vivere a caso, & morire senza pensare à mille chimere strane⁴⁴.

Précédé par l'Arétin, par Ortensio Lando, par Niccolò Franco ou par Giambattista Gelli, il est suivi par toute une génération d'auteurs qui multiplient les satires des sciences et les fictions comiques, façonnant une nouvelle conception de la chose littéraire qu'on pourrait qualifier de post-humaniste, ou peut-être tout simplement de moderne : ces auteurs se donnent le droit d'écrire librement ce qui leur passe par la tête, à l'instar de Doni multipliant les mondes fantaisistes dans ses *Mondi* (1552), tout en distribuant les remarques satiriques envers les mille chimères bizarres des auteurs savants. Les géographes ont compilé les inventions, les astronomes et les astrologues extravagent, les philosophes bavassent sur la nature et le nombre des mondes... La tonalité dépréciative fait ressortir l'imposture des sciences, dépassées par la surenchère fabulatrice à laquelle se livre Doni⁴⁵.

⁴⁴ Anton Francesco Doni, épître dédicatoire à Giulio Landi, *La vita di Cleopatra reina d'Egitto... con una oratione nel fine, recitata nell'Academia dell'Ignoranti; in lode dell'Ignoranza*, Venise, 1551, p. 49. Traduction : « Heureux ceux qui embrassent cette IGNORANCE, car ils peuvent lancer en bavardant les mots qui leur passent par la tête, vivre au petit bonheur la chance et mourir sans penser à mille chimères bizarres » (n.t.).

⁴⁵ Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni* [1553], Patrizia Pellizari (éd.), Turin, Giulio Einaudi Editore, 1994.

Cette désinhibition de la création fictionnelle face au discours savant se vérifie dans le cas de nombreux auteurs ayant bénéficié d'une formation humaniste, mais préférant les voies d'une écriture dévoyée, anti-savante, qu'ils revendiquent haut et fort. Ainsi, en Angleterre, de Thomas Nashe, prototype de l'*University Wit* de la fin du XVI^e siècle et grand maître de la prose satirique au temps de Shakespeare. Lecteur d'Agrippa et de Rabelais, proche de Phillip Sidney, Nashe a peut-être été associé la rédaction d'un traité intitulé *The Scepticke*⁴⁶. Il ne manque pas une occasion de railler les « damned snares⁴⁷ », les « embûches maudites », et les fariboles des genres savants, auxquels il préfère des genres légers allant de la déclamation satirique au roman. De même, en France, un auteur comme Béroalde de Verville, polymathe repent, passe au fil de sa carrière de l'écriture de romans allégoriques et alchimiques, souvent chargés d'un contenu encyclopédique et d'une promesse de science absolue, tels que le *Palais des curieux*, à l'écriture d'une fiction anti-savante radicale, le banquet parodique du *Moyen de Parvenir*, où dans un style rabelaisien fondé sur l'illogisme, voire l'illisibilité, des centaines de figures doctes défilent pour débiter des balivernes, et constater de conserve la « piperie » (escroquerie) des savoirs. « Tombeau de la vérité⁴⁸ », ce livre est aussi un « dissolvant philosophique⁴⁹ » particulièrement efficace, un purgatif contre l'excès des livres : alors que l'usage de la fiction se justifiait initialement, chez cet auteur, comme véhicule d'une science, elle devient le révélateur de la fictionnalité intrinsèque à toute science⁵⁰.

Cette trajectoire d'auteur n'est pas sans faire penser, en mineure, à celle de Johann Valentin Andreae, autrement plus important par son influence sur les lettres allemandes : cet humaniste facétieux, mais pessimiste, est à l'origine de la mystification rosicrucienne par la publication de la *Fama fraternitatis* (1614), où il annonçait rien moins que la possibilité d'une rénovation complète des sciences par l'alchimie. Or, il multiplie par la suite les fictions satiriques où il constate l'inanité de telles prétentions. Dans son roman allégorico-satirique du *Peregrini in Patria errores* (1618), par exemple, le personnage du voyageur curieux visite toutes les sciences, mais constate que cela devrait s'appeler « somniare,

⁴⁶ William Hamlin, « A Lost Translation Found? An Edition of *The Sceptick* (c. 1590) Based on Extant Manuscripts [with Text] », *English Literary Renaissance*, 31, n° 1, 2001 (Winter), p. 34-51.

⁴⁷ Thomas Nashe, *Summer's Last Will and Testament* [1600], dans J.B. Steane (éd.), *The Unfortunate Travellers and Other Works*, Londres, Penguin Books, 1992, p. 191.

⁴⁸ Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, Michel Renaud (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2006, « Généalogie », p. 148.

⁴⁹ *Ibid.*, « Passage », p. 170.

⁵⁰ Voir Neil Kenny, *The Palace of Secrets. Béroalde de Verville and Renaissance Conception of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

non scire⁵¹ », « songer, non savoir ». « Cum enim orbis historiam expectarem, fabulam audivi : cum Naturæ anatomiam, nescio quam conjecturas », constate le pèlerin alors qu'il visite une bibliothèque remplie des livres des naturalistes⁵². La métaphore spectaculaire, souvent empruntée par les ouvrages savants de l'époque pour présenter un contenu encyclopédique, retrouve chez Andreae la valeur ironique qu'on lui a vue chez Codro : le monde est une scène, les discours savants des comédies⁵³. En Espagne, Don Francisco de Quevedo, profondément lettré de par son éducation, ne manque pas une occasion de se moquer du savoir savant des doctes, et de lui préférer l'ignorance socratique de l'écrivain, consciente d'elle-même, qu'il n'hésite pas à mettre en avant sur un mode bouffon rappelant Doni : il place en préambule de l'un de ses songes littéraires les plus célèbres un discours apologétique où, constatant après les philosophes sceptiques de la Renaissance « que nada se sabe », « qu'il n'est science de rien », il refuse de rejoindre la cohorte de ceux qui s'efforcent de savoir quelque chose mais n'embrassent qu'une fiction de science ; il déclare quant à lui fièrement préférer se ranger parmi ceux qui « no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que se sepa nada y dicen de todos que no saben nada y todos dicen dellos lo mismo y nadie miente⁵⁴ ». L'argument de la fiction comme non-mensonge, aveu honnête et renoncement à l'assertivité rappelle celui de *l'Apology for Poetry* de Sidney, à ceci près qu'il fonctionne ici directement comme une introduction à l'écriture d'un songe satirique. Les effets libérateurs de l'inscience littéraire sont constatés par la catégorie des écrivains insouciantes à laquelle Quevedo dit appartenir : « Y como gente que en cosas de letras y ciencias no tiene que perder tampoco, se atreven a imprimir y sacar a luz todo cuanto sueñan⁵⁵ ». Voilà bien une invention de ce que nous appelons la littérature, par différence avec le texte savant.

⁵¹ Johann Valentin Andreae, *Peregrini in Patria errores*, Utopiæ, 1618, chap. 29, « Aristoteles », p. 80.

⁵² *Ibid.*, chap. 24, « Litteræ », p. 63. Traduction : « Alors que j'attendais une histoire de la Terre, je n'ai entendu que des fables ; au lieu d'une anatomie de la Nature, je ne sais quelles conjectures » (n.t.).

⁵³ *Ibid.*, chap. 42, « Scena », p. 118.

⁵⁴ Francisco de Quevedo, épître dédicatoire au *Mundo por de dentro*, dans Ignacio Arellano (éd.), *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 272. Traduction : « ne savent rien, ne veulent rien savoir, et sont convaincus que l'on ne peut rien savoir, de sorte qu'ils disent de tous les autres qu'ils ne savent rien, et que tous disent d'eux qu'ils ne savent rien non plus, si bien que personne ne ment » (n.t.).

⁵⁵ *Ibid.* Traduction : « mais comme en matière de lettres et de sciences ils n'ont rien à perdre, ils n'hésitent pas à imprimer et livrer au public tout ce qu'ils songent » (n.t.).

Conclusion : vers une poétique non allégorique de la fiction

Doni en Italie, Nashe en Angleterre, Béroalde de Verville en France, Andreae en Allemagne, Quevedo en Espagne : ces auteurs charnières entre le maniérisme de la fin de la Renaissance et le triomphe baroque du panfictionnalisme, qui généralise les topiques du *theatrum mundi* et de la « la vie comme songe », montrent la fécondité paradoxale du déni des sciences, et la productivité d'une poétique sceptique de la fiction. Cette poétique était en germe dans la critique de la possibilité de la science opérée par Érasme, Agrippa, Vives ou Montaigne au XVI^e siècle. Alberti ou Rabelais, auteurs particulièrement savants mais profonds ironistes, naviguaient déjà entre les pôles de la science, de la fiction et du scepticisme. Ils restent les exemples les plus éclatants d'un sens critique aigu associé à une puissance imaginative qui revendique son écart par rapport au discours sérieux, montrant dans ce dernier le travail d'une fabulation qui s'ignore. Il entre évidemment une part de jeu, d'exagération paradoxale caractéristique chez les auteurs que nous avons abordés, relevant tous peu ou prou de la vogue sério-comique inspirée par Lucien.

Mais laisser échapper leur portée sérieuse, ce serait se condamner à une lecture superficielle : l'incertitude sur les causes des tremblements de terre, l'absence de fondement stable du savoir médical, la vanité des astronomes cherchant à mesurer le ciel et les astres pour rendre compte de leurs mouvements (dans une ère pré-galiléenne et pré-keplérienne), les *mirabilia* des naturalistes, les fables véhiculées par les géographes ou fabriquées par les historiens... des problèmes savants bien précis, et tout à fait réels sont désignés au cœur de ces textes. Ces derniers désignent aussi les causes de cette souffrance des savoirs : le caractère philosophique et conjectural de la plupart des théories, l'accumulation empirique non systématiquement sujette à vérification, la dépendance et la confiance excessive envers des autorités souvent fréquentées à travers des compilations, par exemple. C'est bien cet état problématique de la plupart des *scientiæ* qui motive leur critique, souvent pertinente, donnant du poids à l'argument panfictionnaliste. Or, c'est précisément pour écarter les soupçons de fictionnalité, séparer les faits des fables et les démonstrations des spéculations, que la révolution méthodologique de la première modernité – ce qu'on appelle vulgairement la « révolution scientifique » – va s'imposer dans de nombreux domaines : mathématisation des sciences de la nature, systématisation de l'enquête empirique, recours aux instruments aidant les sens, passage de l'observation simple à l'expérimentation, établissement de communautés

savantes, normalisation du langage scientifique sont autant de processus initiés dès le XVI^e siècle, mais encore peu visibles.

Le grand processus de méthodisation de la science moderne, visant à établir des protocoles de vérification, s'accompagne on le sait d'une dé-littérisation, dont témoignera notamment le fameux « *plain style* » (ou « style nu ») promu par la Royal Society. Si la sociologie des sciences modernes a pu déconstruire l'illusion de la transparence pure de ce nouveau langage scientifique⁵⁶, force est de constater qu'il rompt avec le logocentrisme de la science ancienne, avec le textocentrisme humaniste, ou avec le culte des autorités. Les promoteurs de la « science nouvelle » au seuil du XVII^e siècle, comme Bacon ou Descartes, l'ont suffisamment dit pour qu'on les croie. Or, cette scientification de nombreux savoirs est une autre réponse au panfictionnalisme : toute théorie n'est pas fiction, certaines sont vraies et d'autres non, et l'établissement d'assertions valides est possible, au prix d'une ascèse intellectuelle dont les générations précédentes n'avaient guère l'idée, qui ne bannit pas non plus l'imagination, inhérente à la créativité scientifique, mais la contrôle plus sévèrement. Cette réponse à la crise sceptique des temps modernes constitue le symétrique inverse de celle que nous avons étudiée.

Si l'on se replace dans leur contexte, nos auteurs pouvaient légitimement croire à l'impossibilité d'une science dans bien des domaines. Or, ils n'entendent pas nécessairement établir cette impossibilité. Il n'existe pas de sceptique absolu parmi les humanistes, et on peut même douter qu'il y ait eu un pyrrhonien authentique au XVI^e siècle, même parmi ceux qui prenaient pour devise un « Que sçay je ? ». La part d'humour ou de jeu rhétorique dans la réduction des *scientiæ* au statut de *fabulæ* marque une limite du pessimisme épistémologique. Les auteurs ne sont pas toujours dupes de l'argument panfictionnaliste qu'ils mobilisent avec malice. Il s'agit plutôt d'une hypothèse soumise au lecteur, en même temps que du pivot d'une apologétique en faveur de l'écriture de fictions, qui vient contrer l'argument anti-fictionnel de Platon, et subvertir la traditionnelle justification allégorique de la fiction comme *involucrum*, savoir « enveloppé » dans la fable, encore dominante dans les pratiques et dans les poétiques⁵⁷. Une autre poétique est possible,

⁵⁶ Sans entrer ici dans la longue bibliographie des *science studies*, à l'apport controversé, évoquons ici, outre Fernand Hallyn plus familier des littéraires (*Les structures rhétoriques de la science*, Paris, Seuil, 2004), l'étude fondatrice de Steven Shapin sur la « technologie littéraire » déployée par une figure de proue de la Royal Society, le chimiste Robert Boyle, afin d'écrire ses comptes rendus expérimentaux : « Pump and Circumstance : Robert Boyle's Literary Technology », dans *Social Studies of Science*, vol. 14, n° 4, nov. 1984, p. 481-520.

⁵⁷ Le phénomène que nous décrivons participe donc, sur le plan épistémologique, du déclin de l'allégorie relevé dans les études sur les poétiques de la Renaissance. Voir Teresa Chevrolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, et Anne Duprat,

qui se passe bien du discours savant : mieux vaut un auteur qui n'affirme rien, et donc ne ment jamais, préférant l'aveu de fiction à la prétention de la science, selon la formule de Sidney. Voilà une conception neuve de la chose littéraire, qui émerge de la crise sceptique de la Renaissance.

Nicolas Correard
(Université de Nantes)

Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain, Paris, Champion, 2009.