Le plaisir des sens comme source de bonheur
dans les *Stultiferae naves* de Josse Bade
et l'*Éloge de la Folie* d'Érasme¹

OLGA ANNA DUHL
Lafayette College

The pursuit of happiness represents one of the major paradoxes of Erasmus' best-known work, Encomium Moriae (The Praise of Folly) (1511). While spiritual bliss is upheld as the ultimate form of happiness, the speaking subject celebrating it, who is no other than Folly herself, also argues for the superiority of the pleasures derived from the five senses. The narrative strategy which helps to maintain such an ambiguous position with regards to the ideal form of happiness, however, was scarcely Erasmus' invention, although he has been traditionally credited for it. As shown by the present comparative analysis, the praise of sensory pleasure through the mouth of Folly can be found in a nearly contemporary source, the Stultiferae naves (The Ship of Foolish Maidens) (1501). This work was probably well-known to Erasmus, since it belonged to the famous early-humanist printer, editor, commentator, and author Jodocus Badius Ascensius, who was also his principal Parisian editor until a regrettable event put an end to their relationship.

Introduction

La question de l'origine, de la nature et de la poursuite du bonheur parfait occupe une place centrale dans l'*Encomium Moriae* (1511), chef-d'œuvre d'Érasme (1466–1536), connu en français sous le titre de l'*Éloge de la Folie*. En effet, tout au long de son discours illustrant le genre classique de la *declamatio*, la Moria, c'est-à-dire la déesse Folie chargée de la responsabilité de la parole, ne cesse de se vanter auprès de son auditoire fictif d'être la seule source du bonheur suprême².

Cependant, à en juger d'après la diversité des expressions qui servent à désigner ce concept, telles que *felicitas*, *laetitia*, *voluptas*, *oblectio*, *iucunditas*, *delectatio*, pour ne citer que celles qui ont la préférence de la déesse, il ne s'agit guère d'un parti pris pour tel ou tel type de bonheur, même si le discours de la Moria aboutit à exalter la folie de la Croix comme apogée de la félicité. Si Érasme parvient à faire planer

l'ambiguïté sur sa propre conception du bonheur, c'est parce qu'il sait manier avec habileté la voix narrative qui domine le discours. Ainsi, la noble tâche de célébrer la félicité céleste, réservée à ceux qui sont prêts à renoncer à toute forme d'attachement aux biens matériels, ne revient-elle, paradoxalement, à personne d'autre que la Moria, celle-là même qui insiste d'emblée sur son vif penchant pour les plaisirs du corps, n'hésitant pas non plus à s'identifier au bonheur terrestre et aux passions engendrées par les cinq sens.

Toutefois, Érasme ne fut pas le premier humaniste à mettre en valeur, ne fût-ce que dans les cadres d'un discours paradoxal, les plaisirs dérivés des sens, et cela par la voix de la Folie, ni à mettre le signe d'égalité entre le bonheur terrestre et la déficience mentale que symbolise ce personnage. On sait qu'une telle démarche discursive doit beaucoup aux lectures de Lucrèce et de Valla, et que le goût du paradoxe qui trouve son expression dans l'*Encomium Moriae* tire sa source de la satire lucianesque³.

Tout porte à croire cependant que l'idée de confier l'éloge de la folie à la Folie elle-même a été inspirée à notre auteur par une œuvre presque contemporaine à la sienne : les *Stultiferae naves* (*Les nefes des folles*). Composées vers 1498 et publiées en 1501, c'est-à-dire une dizaine d'années avant l'*Encomium Moriae*, les *Stultiferae naves* constituent, sans doute, un ouvrage fondamental, mais peu connu du premier humanisme, qui appartient à la création du célèbre humaniste, éditeur et imprimeur Josse Badius Ascensius ou Josse Bade (1462–1535)⁴.

Les deux humanistes semblaient voués à une longue amitié : origine nordique, formation, orientation idéologique ; Bade devint même l'éditeur parisien principal d'Érasme, dont il publia, entre autres, et à plusieurs reprises, l'*Encomium Moriae*. Pourtant, le chef-d'œuvre d'Érasme ne fut que rarement mis en rapport avec les *Stultiferae naves*, ce qui s'expliquerait par une imprudence éditoriale du rotterdamois qui contribua à éclipser de manière irrévocable, dès 1528, l'activité littéraire de Bade⁵.

Sous la forme d'une compilation où se côtoient autorités classiques, citations bibliques, sans oublier certains humanistes contemporains admirés par Bade, les *Stultiferae naves* proposent l'une des premières études approfondies du statut cognitif, moral et esthétique des cinq sens, qui portent encore la marque du didactisme médiéval. C'est notamment le statut de la connaissance sensorielle que nous nous proposons d'analyser dans cet article afin de mettre au jour la dette de l'*Éloge de la Folie* d'Érasme aux *Stultiferae naves* de Josse Bade.

Le substrat théologique et philosophique des *Stultiferae naves*

Lorsqu'il s'établit à Paris, à partir de 1499, suite à un apprentissage lyonnais couronné de succès, Josse Bade entre en contact avec les frères de Marneff, imprimeurs parisiens bien connus à cette époque, qui viennent de publier, en 1497 notamment, la première traduction française de la célèbre *Nef des fous* de Sébastien Brant, parue, elle, en 1494, en allemand⁶.

Bade, nourri de l'idéologie puriste et profondément moralisatrice de la *devotio moderna*⁷, est tellement impressionné par l'implacable esprit satirique de la *Nef des fous*, dont il n'ignore pas non plus le succès, qu'il se charge de composer un supplément à la *Nef*, en se proposant de prendre pour cible, par le moyen d'une étude systématique de la nature et du fonctionnement des cinq sens, la vulnérabilité du sexe faible aux plaisirs de la chair. Cependant, malgré un tel but didactique qui témoigne de l'influence non négligeable de la morale chrétienne traditionnelle, notre auteur n'hésite pas non plus à agrémenter son texte de véritables hymnes aux plaisirs des cinq sens, qu'il met dans la bouche de la Folie elle-même : source d'inspiration poétique, mais aussi de délectation esthétique, la *voluptas*, c'est-à-dire le plaisir dérivé des sens, représente, vue de cet angle, une voie d'accès privilégiée à l'âge d'or de la poésie classique.

Un tel programme idéologique et esthétique apparemment contradictoire n'est pourtant pas sans rapport avec un tournant dans la perception et le statut des cinq sens, qui a lieu dans la première moitié du xv^e siècle. Ainsi, bien que décriée par les Pères de l'Église, et sur leurs traces, par les représentants de la *devotio moderna*, comme équivalente de la Luxure, la *voluptas* va changer de statut pour devenir non seulement partie intégrante du processus cognitif et créateur, mais compatible avec la pensée chrétienne, notamment en ce qui concerne le rôle qu'elle se voit attribuer dans la poursuite du bonheur⁸. Un tel tournant doit beaucoup au progrès, dans le Nord-Ouest de l'Europe, du néoplatonisme italien, y compris les contributions des humanistes, en particulier Valla, Ficin et Landino. Comme l'affirme Ficin, par exemple, « La progression de la pensée s'effectue par la médiation de la *voluptas* »⁹. Selon les arguments avancés par ces humanistes, la *voluptas* participe désormais de la connaissance suprême, que ce soit lorsqu'il s'agit de contempler les Idées platoniciennes ou le Dieu chrétien.

Le courant de la pensée que l'on connaît sous le nom de *devotio moderna*, avec, comme chefs de file, Gérard Groote (ou Geert Grote) et Thomas à Kempis, et qui mit son empreinte sur l'esprit de Bade et d'Érasme, fut voué au culte d'une forme de piété chrétienne et de vertu radicales fondées sur l'imitation de Jésus-Christ,

selon le titre même de l'ouvrage populaire de l'un de ses chefs¹⁰. En outre, la *devotio moderna* tend à mettre au premier plan la recherche du bonheur spirituel d'inspiration augustinienne, qui tire sa source de la contemplation de Dieu : c'est la béatitude, ou plutôt les huit béatitudes, telles qu'elles se révèlent dans le Nouveau Testament¹¹. Une telle activité de contemplation présuppose cependant un filtrage soigneux des données sensorielles, considérées traditionnellement comme sources immédiates de plaisir et susceptibles de brouiller le bon fonctionnement des facultés rationnelles, en détournant le sujet de sa mission suprême, la connaissance de Dieu¹². Vus sous cet angle, les cinq sens représentent des véhicules redoutés par lesquels les périls du monde d'ici-bas sont susceptibles d'assaillir le chrétien. Il n'est donc pas étonnant que le discours moralisateur cultivé au sein de la *devotio moderna* insiste davantage sur le péché et le vice de tous ceux qui se laissent guider par les plaisirs corporels, en mettant en rapport les cinq sens avec les forces de la nature, telle que la mer, qui représentait encore à cette date un domaine de la mort¹³. Il semble bel et bien que les images des nefs des fous qui sillonnaient les mers imaginaires à la fin du Moyen Âge soient le fruit de cette tradition¹⁴. En effet, en illustrant le lien conceptuel entre la mer, la mort et les cinq sens, les nefs étaient investies d'une forte valeur pédagogique. C'est ce dont témoignent en tout cas la *Nef des fous* de Brant et dans son sillage, les *Stultiferae naves* de Bade.

Néanmoins, lorsque Bade s'attache à faire parler les nefs des folles, chacune représentant un domaine sensoriel avec, comme capitaine, la barque d'Ève, il rend compte à sa manière propre de cette mutation sémantique mentionnée au préalable, qui s'était opérée au sein de la conception de la *voluptas*, sous l'impulsion du néoplatonisme. Car tout en restant un adepte fidèle de l'idéologie moralisatrice de la *devotio moderna*, Bade, tout comme Érasme d'ailleurs, n'est pas moins l'un des premiers humanistes séduits par le néoplatonisme, avec lequel il prend contact lors d'un séjour en Italie, et qu'il se donne la tâche de faire connaître par la suite en France. En témoignent, entre autres, ses riches commentaires d'œuvres classiques et humanistes, dont il imprime plusieurs lui-même, à commencer par celles de Virgile, d'Horace, de Laurent Valla, et de Marsile Ficin. De plus, Bade est l'un des premiers théoriciens de la poésie humaniste d'inspiration néo-platonicienne¹⁵, qu'il va jusqu'à illustrer de ses propres vers. Tout cela lui vaut les éloges des contemporains qui n'hésitent pas à saluer en lui l'un des meilleurs poètes latins de leur temps¹⁶.

La réhabilitation partielle sinon totale des cinq sens aura lieu dès 1431, date de la parution de la première version des trois livres du *De Voluptate*, dialogue de Laurent Valla, considéré encore controversé à cette date, où s'affrontent, respectivement, les points de vue de l'Épicurien, du Stoïque et du Chrétien (Érasme s'en souviendra

dans son dialogue, l'*Epicureus*)¹⁷. Malgré ses réserves à l'égard du premier livre qu'il trouva moralement scandaleux, Bade va publier lui-même cet ouvrage en 1512, à la demande du réformateur Guillaume Petit. Le *De Voluptate* est suivi en 1467 (ou en 1469) du *Commentaire sur le Banquet de Platon* de Marsile Ficin, lui-même auteur d'un *Liber de Voluptate* (première rédaction), que Bade fait également connaître en 1503, dans la traduction de Symphorien Champier.

Les deux ouvrages ont le mérite d'intégrer les cinq sens au processus cognitif sur lequel se fonde la connaissance des Idées, qui représente le bonheur suprême, même si, selon Ficin, seules la vue et l'ouïe méritent d'être mises en valeur¹⁸. Considérées déjà au Moyen Âge comme supérieures aux autres sens, car plus proches en essence et en fonction des facultés intellectuelles, la vue et l'ouïe représentent en effet des ingrédients indispensables de la doctrine des quatre fureurs (poétique, amoureuse, prophétique et mystique), base même de la poésie d'inspiration divine dont on sait la bonne fortune à la Renaissance du xvi^e siècle¹⁹.

Mais si la poésie et la *voluptas* se nourrissent désormais de manière réciproque, c'est aussi au profit de la fonction « pédagogique » du discours que régit le principe rhétorique du *docere / delectare*. L'un des procédés de mise en œuvre de ce principe, tel que le recommande un rhétoricien comme Cicéron²⁰, qui jouit de toute l'estime des humanistes, y compris Ficin, est l'*ornatus*²¹, variante de la *copia verborum*, qui permet également d'obtenir un style riche grâce à l'usage abondant des figures du discours. En ce qui concerne les figures elles-mêmes, c'est la surenchère (style fleuri, abondance de la description), et surtout l'*ekphrasis* qui servent à mieux embellir le style. Dans la poésie classique, on trouve cette dernière dans les illustrations du *topos* du *locus amœnus*²² : « sources », « plantations », « bosquets », « jardins », « brise », « fleurs », « chants d'oiseau », tout est là pour éveiller les plaisirs. De plus, le genre le mieux adapté à l'exigence rhétorique de l'*ornatus* n'est autre, selon Ficin, que l'apologue (connu aussi sous le nom de fable), sans oublier le dialogue, qui a ceci de particulier qu'il permet à l'écrivain de traiter de manière équilibrée de l'utile et du doux grâce notamment à la présence vive des personnages et à la souplesse des situations d'énonciation qui lui sont propres.

Repères génériques des *Stultiferae naves*

C'est notamment le choix de l'apologue comme substrat générique de l'œuvre²³, qui permet à Bade de faire une distinction significative entre l'*ethos* du poète didactique et celui du poète inspiré ; nous avons vu que, si Ficin recommande l'apologue, c'est grâce à la capacité de ce genre à illustrer, par le biais des ornements du discours

susceptibles de stimuler les sens supérieurs, la double visée du discours, l'utile et le doux. Représenté, à tort ou à raison, par Ésope le Phrygien (VI^e s. avant J.-C.) et, sur ses traces, par Sébastien Brant, lui-même éditeur d'Ésope, l'apologue correspond à un « récit fictif à valeur allégorique » où l'utile et le doux se rejoignent²⁴. Et Bade d'illustrer ce principe par des moyens d'expression similaires à ceux préconisés par les rhétoriciens, lorsqu'il affirme que « par sa doulce et joyeuse parolle [la fable] les retire [les folz] et attrait à bien faire »²⁵.

Les cinq chapitres des *Stultiferae naves* s'enchaînent de manière à illustrer la double visée de l'apologue, suivant le modèle formel d'un prosimètre classique. Si les parties en prose contribuent à faire ressortir, en vertu du principe de l'utile, les conséquences néfastes du penchant pour les plaisirs corporels qui trouvent une illustration dans l'allégorie de Luxure, les vers, au contraire, concourent à éveiller la sensibilité du lecteur par le biais d'une riche palette de procédés poétiques d'inspiration classique qui les émaillent de telle sorte que c'est le doux qui est ainsi mis en valeur. De nombreuses digressions, tirées, respectivement, de Virgile²⁶, d'Horace²⁷, d'Aulu-Gelle²⁸, de Juvénal²⁹, que Bade n'omet pas de moraliser en se servant d'*exempla* bibliques puisés dans l'Ancien et le Nouveau Testament³⁰, forment les parties en prose. Les vers, eux, reprennent les thèmes présentés dans la prose à ceci près qu'ils s'appuient exclusivement sur des sources classiques épurées de commentaires moralisateurs, signalant par là la filiation directe de Bade avec Virgile et Horace. Cependant, les voix qui transparaissent des parties poétiques ne sont guère celles du poète, mais bel et bien celles des nefs folles — entendre les voix des nefs folles symbolisant les cinq sens — qui n'ont d'autre mission que de séduire le lecteur en évoquant les joies de chacun des cinq domaines sensoriels, ne fut-ce que pour les rendre moralement suspectes³¹. Le discours poétique fait défiler tous les procédés évoqués au préalable, y compris la surenchère dont nous avons souligné l'utilité dans la description du *locus amœnus*.

Poésie et *voluptas*

Dans le premier poème des *Stultiferae naves*, c'est la nef de la vue folle qui prend la parole, et cela pour exhorter les citoyens d'Idalie à sortir de leur torpeur et à célébrer le renouveau de la nature. C'est sur une *ekphrasis* d'inspiration horatienne (4^e Ode) et virgilienne, d'où il ne manque ni surenchère, ni personnel mythologique, ni début printanier perpétuel³², que se fonde la description de ce lieu privilégié. Tout semble adapté, en effet, à évoquer ce sanctuaire de Vénus situé dans l'Ile de Chypre, lieu présumé de naissance de la déesse³³, et modèle classique du *locus amœnus* :

Quid tantum stupida trahitis pigra ocia mente
Idaliae ciues ? en citharea vocat.
Nunc florent siluae ; nunc formosissimus annus;
Omnia nunc Genio praesto vacare suo.
Gratia cum Nimphis gemisque sororibus, audet
Consociato viris ducere nuda choros. (p. 38)

(Pourquoi vous engourdir, hébétés et oisifs, citoyens d'Idalie? N'entendez-vous donc pas l'appel de la cithare? Aujourd'hui les forêts éclatent de vigueur ; l'année est aujourd'hui d'une splendeur parfaite ; chacun peut aujourd'hui céder à son Génie. Une Grâce et ses soeurs, les Nymphes, ses jumelles, nue et mêlée aux hommes, ose mener des chœurs). (p. 85)

Pour suggérer l'idée d'harmonie tout en rendant perceptible le lien logique et affectif entre les splendeurs de l'Ile de Chypre et le bonheur originel, le poète a recours à une gestuelle symbolique qui trouve un appui formel dans le rythme régulier du distique élégiaque qu'il sait manier avec art. S'il nous laisse surprendre Vénus en train de tendre les bras vers Mars, dieu de la Guerre, c'est pour montrer que l'Amour sur lequel règne la déesse est susceptible de triompher de cette force menaçante, en rendant ce lieu invulnérable aux accidents extérieurs, y compris la guerre et la mort³⁴ :

Cypria Bistonio Venus optat brachia Marti
Tendere. Dum questus fert Philomena suos. (p. 38)

(Vénus, la Cyprienne, à Mars le Bistonien voudrait tendre les bras, pendant que Philomèle pousse ses chants plaintifs). (p. 85)

Néanmoins, en évoquant, au sein même de ce contexte idyllique la figure tragique de Philomèle³⁵, Bade se montre également sensible au caractère éphémère de l'amour terrestre, suivant une argumentation poétique d'inspiration horatienne : si, en évoquant Philomèle, il fait planer le spectre de la mort sur ce même lieu dont il vient de célébrer le caractère immobile, c'est pour s'autoriser à exhorter les destinataires du discours à goûter les plaisirs, c'est-à-dire la *voluptas*, en conformité avec le *topos* horatien du *carpe diem*. Lorsqu'ils font entrevoir le spectre de la vieillesse et de la mort, cependant, ses vers portent de séduisants accents ronsardiens avant la lettre :

Collige virgo rosas dum flos nouus et noua pubes ;
Et memor esto aeuum sic properare tuum.
Iam subrepet iners aetas, nec amare licebit ;
Nec gaudere bonis mors dabit Attalicis. (p. 38)

(Vierge, cueille la rose, tant que la fleur est neuve et neuve ta jeunesse ; n'oublie pas que ta vie, comme elle, hâte son cours. Bientôt se glissera la vieillesse inactive ; on ne pourra aimer ; la mort interdira aussi de se complaire aux richesses d'Attale). (p. 85)

Tout comme les néo-platoniciens, y compris Ronsard, Bade chante déjà ici le pouvoir de la parole poétique à révéler la voie d'accès à la Beauté par le biais de l'Amour qui règne dans cette utopie franche d'interdit :

Forma quibus caeris non est imitabilis ullis
 Non phuco aut arti, non medicaminibus
 Nil sandix roseo, nihil hic cerussa nitenti
 Conferat. Hic siquidem nascitur omnis honos.
 Purpureas qui forte rosas et lilia iustis
 Mensura, numero, pondere, miscuerit,
 Cuncta que calluerit, quae Zeusis nouit ad artem
 Commoda. Natium vix simularet opus. (p. 38)

(Tous ont une beauté que ne peut imiter nul fard, nul cosmétique, nul art, nul ingrédient. Le sandix, la céruse, n'avivent pas ici le rose et son éclat, puisque toute beauté est ici naturelle ; et qui s'aviserait de mélanger au lys des roses éclatantes selon des proportions, un poids appropriés, fût-il savant en tout tel Zeuxis en son art, ne saurait imiter l'œuvre de la nature). (p. 85)

La surenchère au négatif qui apparaît dans les quatre premiers vers suggère que toute la beauté de ce lieu constitue l'œuvre de la Nature seule, que nul art, nulle peinture ne saurait imiter. En réalité, suivant la tradition classique, Bade fait ici le point sur la supériorité de la poésie sur la peinture en ce qui concerne sa capacité à immortaliser le plaisir éphémère d'une manière inaccessible à la représentation visuelle. Pour illustrer ce point, Bade évoque, sur les traces de Cicéron³⁶, la figure du peintre Zeuxis qu'il se vante de dépasser en talent imitateur, en rendant la beauté naturelle, mais éphémère du lieu idéal mieux que celui qui avait créé le plus beau portrait qui soit. En effet, selon Cicéron, Zeuxis avait peint, en assemblant les meilleurs détails des plus beaux modèles féminins, le portrait de la Belle Hélène, l'être le plus soumis de par sa beauté fragile au pouvoir destructeur du temps³⁷.

Un raisonnement similaire qui fait état de la supériorité de la poésie sur les autres arts, grâce à sa capacité plus fine à figer l'éphémère, structure les autres poèmes récités par les neufs folles. Dans le cas de la nef de l'ouïe folle, par exemple, Bade suggère que la poésie possède un pouvoir qui consiste non seulement à triompher de la musique, mais aussi à s'en rendre indépendante. La preuve, c'est sa capacité à évoquer mieux que la musique les « rythmes aoniens » qui font résonner un nouveau

locus amœnus (l'adjectif « aonien » rappelle l'origine des poètes de la Boéthie), représentant les sources d'un plaisir plus doux que celui créé par les plus notables musiciens-poètes rendus célèbres par la mythologie, comme Silène (Virgile, 6^e églogue). Comme le soulignent les traducteurs et les commentateurs du texte, Bade fait preuve, ici, d'une remarquable capacité à créer un rythme poétique particulier imitant le batelage des rameurs³⁸. Mais le rythme gagne en pouvoir évocateur grâce aussi à la présence d'une forme de surenchère observable déjà dans les *Sylvæ* de Stace, à savoir l'anaphore « cedat » des vers 1, 13 et 14 de cette citation (au sens de « céder à une force supérieure »³⁹) :

Quatenus aonios modulos fugietis amusi
 Surdidulique uiri ?
 Ecce vacant zephyri sub amoena vireta sororum
 Pieriumque latus,
 Murmure iucundo resonant ubi saxa peresa
 Fluctibus assiduis
 Et volucres pictae repetunt per gramina notos
 Igenuosque modos.
 Quos nequeant Thamyra et Methymneus Arion
 Aequiparare cheli.
 Cedat Thraicius natiuis cantibus Orpheus
 Pindaricaeque lyrae,
 Cedat et Amphion Dirceus, cedat Olympus
 Cedat et ipse Linus
 Et cum Terpandro cedat crinitus Ioppas. (p. 48)

(Jusqu'à quand fuirez-vous les rythmes aoniens, pauvres sourds qui voulez ignorer la musique ? Voici qu'aux flancs des monts les zéphyrs vous appellent sous les charmants bosquets des Muses de Piérie, où les galets, polis sans trêve par les eaux, murmurent doucement, tandis qu'à travers prés les oiseaux bigarrés trouvent d'instinct les chants célèbres qu'ils répètent. Pas plus que Thamyra, Arion de Méthymne ne saurait sur sa lyre imiter ces accents. Vaincus, Orphée de Thrace et ses chants sans apprêt ; vaincus également la lyre pindarique, Amphion le Dircéen, Olympus et Linus. Vaincus aussi Terpandre, Ioppas aux longs cheveux). (p. 96)

L'harmonie sonore qui se dégage de ces vers est susceptible de triompher des mélodies des meilleurs musiciens, y compris Orphée (dont le mythe se perpétue tout au long du xvi^e siècle⁴⁰), semble suggérer Bade, alors que, dans la partie en prose, qui correspond à l'ouïe folle, il accorde une place d'honneur à ce musicien-poète dont il ne manque pas non plus de célébrer les talents en insistant sur les vertus thérapeutiques de la musique dont celui-ci fut reconnu comme le maître.

Dans le poème qu'elle récite, la nef de l'odorat fou, quant à elle, se livre à une longue énumération de noms de plantes et de substances exotiques, tels que le « parfum » « l'ambrosie », la « douceur » du « miel » et du « nectar », produits naturels d'un autre *locus amœnus* : voilà encore une fois des métaphores de la poésie consacrées par la tradition classique, ainsi qu'elles apparaissent, par exemple, chez Lucrèce⁴¹, poète admiré par les humanistes, y compris Bade et Érasme :

Accelerate viri: suaui dum spiritus aura
Vos inuitat agros visere odoriferos
In quibus ambrosiae redolentia nascitur omnis
Mellifluusque liquor nectariusque fluit. (p. 49)

(Hâtez-vous, mes amis, cependant que le vent de son souffle léger vous invite à partir vers les près odorants ; là pousse l'ambrosie dont le parfum s'exhale ; là tout ruisseau qui coule a la douceur du miel et celle du nectar). (p. 101)

Le festin des rois et des dieux, dont nous régale la nef du goût fou, renvoie, elle aussi, à la poésie classique, tout comme la description de l'Ile de Chypre, lieu de plaisir évoqué au préalable qui fait revenir la figure de Vénus, cette fois en qualité de muse des plaisirs du toucher fou, figés dans le genre poétique du *basium* :

Mollis adesto cohors, Veneris gratissima cura,
Idalios lucos templaque viso Paphi
Alma Venus teneram dabit illic cuique puellam
Atque aduentanti basia melliflua. (p. 56)

(Douce cohorte, viens, cher souci de Vénus ; je pars pour visiter les temples de Paphos et les bois d'Idalie. Vénus la nourricière, à tous ceux qui viendront, offre mille baisers à la douceur de miel et une tendre amie). (p. 113)

Certes, les voix féminines des nefs folles ne manquent pas de rappeler au lecteur qu'il s'agit ici d'un éloge paradoxal et que la Vénus terrestre ne devrait être confondue avec la Vénus céleste (selon la distinction faite par Platon dans le *Banquet*) ; le baiser n'est pas encore un geste admis dans le rituel de l'ascension vers le bonheur suprême. Il n'en reste pas moins vrai que les procédés poétiques mis en œuvre évoquent de près deux des quatre « fureurs », amoureuse et poétique, qui reçoivent toute l'attention des néoplatoniciens, et auxquelles Bade avait consacré, on l'a vu, des considérations théoriques pionnières.

Grâce à la double visée de l'apologue, l'utile et le doux, qui trouvent des appuis, respectivement, dans le prosimètre et dans l'alternance des sujets de l'énonciation, Bade parvient à maintenir une distinction nette entre l'éloge du bonheur de type chrétien, confié au narrateur moraliste, qui tire sa source de la maîtrise des passions

et des plaisirs des cinq sens, et celui de la *voluptas* envisagée, au contraire, comme principe créateur. Abordés indépendamment, les vers imitent, en effet, les procédés cultivés par les poètes classiques, nouvellement redécouverts et conformes à la théorie des quatre fureurs, offrant ainsi une nouvelle perspective sur les liens du discours poétique et de la *voluptas*, et sur la place de la création poétique parmi les autres formes d'imitation. Il n'en reste pas moins vrai qu'en confiant la responsabilité du discours à la Folie, Bade fait glisser l'argumentation concernant le lien entre la poésie et la *voluptas* vers le paradoxe, genre qui trouvera sa meilleure expression sous la plume d'Érasme.

L'Éloge de la Folie à la lumière des Stultiferae naves

Que l'*Encomium Moriae* soit largement tributaire des *Stultiferae naves*, cela ressort de l'usage habile que fait Érasme de la voix de la folie féminine incarnée par la Moria à laquelle il confie, tout comme Bade, le discours de l'éloge de la *voluptas*, équivalente ici de toutes les passions engendrées par les cinq sens, y compris l'amour terrestre. De plus, Érasme n'hésite pas, non plus que Bade, à mettre le signe d'égalité entre la femme et la folie des sens :

Nam, quod Plato dubitare videtur, vtro in genere ponat mulierem, rationalium animantium an brutorum, nihil aliud voluit, quam insignem eius sexus stulticiam indicare. Quod si qua forte mulier sapiens haberi voluerit, ea nihil aliud egerit quam vt bis stulta sit, perinde quasi bouem aliquis ducat ad ceroma, inuita reluctanteque, vt aiunt, Minerua. (...) Quemadmodum iuxta Graecorum prouerbium simia semper est simia, etiam si purpura vestiatur ; Ita mulier semper mulier est, hoc est stulta, quamcunque personam induerit (...) Iam num alio nomine viris magis commendatae sunt quam stultitiae? Quid enim est, quod illi mulieribus non permittunt? At quo tandem autoramento nisi voluptatis? Delectant autem foeminae non alia re quam stultitia. (p. 90)

(Car si Platon semble hésiter à classer la femme parmi les animaux raisonnables ou ceux qui sont dépourvus de raison, c'est seulement afin de souligner l'insigne folie de ce sexe. S'il arrive qu'une femme veuille passer pour sage, elle ne réussit qu'à être deux fois plus folle, comme un bœuf qu'on mènerait au gymnase, malgré et contre Minerve. (...) De même que, selon le proverbe grec, « une guenon est toujours une guenon », même habillée de pourpre, de même une femme est toujours une femme, c'est-à-dire une folle, quel que soit son rôle. (...) Y a-t-il un titre qui les fasse davantage valoir auprès des hommes que celui de folie ? En effet que n'accordent-ils pas aux femmes et sur quelle autre garantie, s'il vous plaît, que celle du plaisir ? Or la délectation que donnent les femmes ne vient que de leur folie.) (p. 128-129)

Que la Moria tienne à se représenter de manière directe, sans fard, sans artifice, qu'elle parvienne à créer l'illusion de la présence s'adressant directement à un auditoire fictif dès le début de sa déclamation, cela montre d'emblée la part importante accordée par Érasme à la perception sensorielle.

Cependant, la Moria n'oublie pas non plus de nous rappeler qu'elle fait partie des fous ou plutôt des folles du monde, en insistant sur sa propre identité de créature conçue dans le plaisir. Suivant les recettes de la rhétorique de la déclamation, elle passe minutieusement en revue ses données autobiographiques, susceptibles d'illustrer les liens de la folie et de la *voluptas*, en évoquant les circonstances de sa naissance, sa famille et sa patrie⁴². Fille de Plutus et de la nymphe Jeunesse, elle se vante d'abord d'avoir été conçue en dehors du mariage, c'est-à-dire dans la volupté pure. L'idée des liens qui unissent la Moria à la *voluptas* se dégage aussi de l'illustration de la cohorte de suivantes de la déesse qui évoquent des vices traditionnels aux noms grecs, dont Hédonè, c'est-à-dire la Volupté en personne. Par ailleurs, la Moria se réclame d'une parenté étroite avec Vénus, à qui elle se considère pourtant supérieure en ce qui concerne sa capacité à procurer du plaisir : « Neque vero id Venus ipsa, vel reclamante Lucretio, vmquam inficias iuerit, sine nostri numinis accessione suam vim mancam atque irritam esse » (p. 80). (« Vénus elle-même, quoi qu'en dise Lucrèce [éloge de Vénus au début du chant premier], ne contesterait jamais que sans le complément de mon pouvoir surnaturel sa propre force est insuffisante et inefficace » [p. 120]). La Moria évoque enfin sa patrie, les Îles Fortunées, dont la description est toute conforme à celle d'un *locus amœnus* d'inspiration horatienne que nous avons retrouvé également sous la plume de Bade. Voilà le lieu d'une expérience synesthésique avant la lettre, qui gagne en pouvoir évocateur grâce à la surenchère, procédé que nous avons déjà relevé lors de nos analyses des poèmes de Bade :

(...) ego nec in erratica Delo nec in vndoso mari nec *en spessi glaphuroisi* sum edita, sed in ipsis insulis fortunatis (...). Sed passim oculis simulque naribus adblandiuntur moly, panace, nepenthes, amaracus, ambrosia, lotus, rosa, viola, Hiacynthus, Adonidis hortuli. (p. 78)

(Je ne suis venue au monde ni dans l'île enchantée de Delos ni dans la mer pleine de vagues, ni dans des grottes creuses, mais dans les Îles Fortunées (...). Partout la vue et l'odorat à la fois sont réjouis par le moly, la panacée, le népenthès, la marjolaine, l'ambrosie, le lotus, la violette, la jacinthe, les jardins d'Adonis.) (p. 117-18)

Ayant révélé son essence, en insistant sur l'insouciance de la folie des sens, la Moria est prête à convoquer les Muses, et cela pour faire preuve de son statut de déesse possédant le pouvoir de rétablir le bonheur originel perdu. Érasme fait délibérément confondre le bonheur parfait avec le plaisir des sens, qui se révèle ici supérieur au

bonheur spirituel ou intellectuel consacré par la tradition, dans la mesure où il est lié à l'état pré-adamique : « Ego vero hominem eundem optimae ac felicissimae vitae parti restituo » (p. 84) (« Moi je rétablis un homme resté identique dans la meilleure et la plus heureuse période de sa vie » [p. 123]).

À en croire la *Moria*, la récupération du bonheur originel, dont Bade a lui-même ouvert le chemin en invitant le lecteur à joindre les neufs des folles pour se rendre vers des paradis terrestres, est un processus dont l'essentiel consiste à faire libérer l'âme de ses soucis, ceux-là mêmes qui naissent comme conséquences d'une activité intellectuelle guidée par la raison seule. Il est évident qu'en choisissant ce ton facétieux, Érasme n'a d'autre but que de lancer des flèches contre l'une de ses cibles satiriques favorites, le stoïcisme.

Si, par ailleurs, Érasme ne manque pas non plus d'évoquer l'apologue préconisé par Ficin, et qui structure également les *Stultiferae naves*, c'est parce que ce genre lui permet de rendre plus sensible l'opposition entre la *voluptas* et le discours philosophique de type stoïcien :

Verum ut ad id quod institueram reuertar ; quae vis saxeos, quernos et agrestes illos homines in ciuitatem coegit nisi adulatio? Nihil enim aliud significat illa Amphionis et Orphei cithara. Quae res plebem Romanam iam extrema molientem, in concordiam ciuitatis reuocauit? Num oratio philosophica? Minime, imo ridiculus ac puerilis apologus de ventre reliquis que corporis membris confictus. (p. 100)

(Mais pour revenir à mon sujet, quelle force a jadis réuni en cité des hommes qui étaient des rocs, des chênes, des sauvages, sinon celle de paroles enjôleuses (Horace). La cithare d'Amphion et d'Orphée n'a pas d'autre sens. Qu'est-ce qui ramena à l'unité de la cité la plèbe romaine prête aux extrémités. Un discours philosophique? pas du tout, mais un apologue ridicule et puéril sur les membres et l'estomac.) (p. 138)

Le bonheur tiré de la *voluptas* n'est pourtant qu'une forme d'illusion, admet en fin de compte la *Moria*, renouant avec la tradition médiévale qui tend à condamner, on l'a vu, les plaisirs terrestres :

Est alterum [il s'agit de la seconde forme de folie, la première étant la folie de la violence, âprement condamnée par Érasme] huic longe dissimile, quod videlicet a me proficiscitur, omnium maxime exoptandum. Id accidit quoties iucundus quidam mentis error simul et anxii illis curis animum liberat et multiuga voluptate delibutum reddit. (p. 118)

(La seconde est fort différente de celle-ci, parce qu'elle procède de moi, bien sûr, et qu'elle est ce qu'il y a de plus désirable au monde. Elle se produit quand une agréable illusion de l'esprit délivre l'âme de ses soucis angoissants et l'inonde d'un plaisir multiplié.) (p. 156)

Il est important de souligner que, à la différence de Bade, qui insiste sur les propriétés naturelles du *locus amœnus*, dans la mesure où elles sont susceptibles d'éveiller les plaisirs sensoriels, en chantant par là le pouvoir créateur du langage poétique, Érasme traite des éléments naturels de tels lieux en tant que références, pour mieux les contraster avec les artifices de la civilisation. Cela lui permet de mettre en évidence tout ce qu'un tel endroit imaginaire n'est pas :

In quibus neque labor neque senium neque morbus est vllus, nec vsquam in agris asphodelus, malua, squilla, lupinumue, aut faba, aut aliud hoc genus nugarum conspicitur. (p. 78)

(On n'y connaît ni travail ni vieillesse ni la moindre maladie; nulle part dans les champs on ne voit asphodèle, mauve, squille, lupin, fève ou autre bricole de ce genre.) (p. 117)

L'anaphore « neque » n'a d'autre rôle en effet que d'évoquer les aspects négatifs du monde civilisé ; ce passage représente un prélude au discours satirique proprement dit qui se poursuivra au cœur même de la déclamation de la Moria et qui n'épargnera aucune activité intellectuelle. En voici un extrait représentatif :

Siquidem simplex illa aurei seculi gens, nullis armata disciplinis, solo naturae ductu instinctuque vivebat. Quorsum enim opus erat grammatica, cum eadem esset omnibus lingua nec aliud sermone petebatur, nisi vt alius alium intelligeret? Quis vsus dialectices, vbi nulla erat pugnantium inter se sententiarum dimicatio? Quis rhetoricae locus, cum nullus alteri negocium facesseret? Quorsum requireretur legum prudentia, cum abessent mali mores, ex quibus haud dubie bonae leges prognatae sunt? (p. 110)

(La race de l'âge d'or, ingénue et que n'armait aucune discipline, vivait sous la seule conduite et à la seule instigation de la nature. Car à quoi aurait servi la grammaire quand il n'y avait qu'une langue et qu'on ne demandait rien d'autre au langage que la compréhension mutuelle ? Quelle aurait été l'utilité de la dialectique quand il n'y avait pas de lutte entre opinions qui se combattent ? Quelle aurait été la place de la rhétorique quand nul ne cherchait chicane à autrui ? A quoi bon une jurisprudence en l'absence de mauvaises mœurs, source assurée de bonnes lois ?) (p. 149)

À la différence de Bade, qui tend à réduire la *voluptas*, source d'un bonheur éphémère que seule la poésie est susceptible d'immortaliser, à la folie, Érasme élargit le champ sémantique de ce concept. Selon ce dernier, la *voluptas* correspond ici non seulement au mépris de la sagesse de type stoïcien qui se fonde sur le refoulement des passions, ou à la folie naturelle, éprouvée par celui qui vit au sein de la nature, dont il parle également, mais aussi à la folie du Christ, forme suprême de bonheur qui ne peut être atteint qu'au prix de la libération de tout attachement corporel.

Voilà une tentative parodique et paradoxale de réconciliation de Platon et de la doctrine mystique.

En réalité, en accordant la parole à la Folie qui s'identifie d'emblée à la volupté, Érasme tient à souligner qu'en fin de compte, aucun type de bonheur préconisé par ce personnage n'est possible. Car comment faire l'éloge d'un dérèglement mental comme la folie, c'est-à-dire en quelle mesure pourrait-on tirer plaisir d'un tel discours si toutes les passions étaient maîtrisées, comme le voulaient les stoïciens ? Comment créer l'illusion du bonheur si l'on vivait dans un état d'ataraxie permanent ? Ou comment jouir de la nature seule comme les bêtes, étant donné que l'on dispose aussi de facultés rationnelles qui nous poussent vers la recherche d'un type de bonheur élevé ? Enfin, comment serait-il possible de sortir du corps pour éprouver l'extase mystique si le corps fait partie de l'être humain tout aussi bien que l'âme ? L'impossibilité qui consiste à s'identifier au Christ, dont rêvaient les mystiques de la *devotio moderna*, mais aussi les néoplatoniciens, et qui n'est pas sans séduire Érasme lorsqu'il fait l'éloge de folie de la Croix, ressort avec le plus de force du discours de clôture de la Moria qui fait revenir la tonalité joyeuse du début de sa déclamation :

Quare valete, plaudite, viuite, bibite, Moriae celeberrimi mystae. (p. 194)

(Eh, bien, bonne santé, applaudissez, bonne vie, bon vin, foule innombrable des initiés de Moria.) (p. 227)

Conclusion

Fruit de deux tendances opposées qui trouvent une conciliation temporaire dans la doctrine de l'immortalité de l'âme, la *devotio moderna* et le néoplatonisme, les *Stultiferae naves* soulèvent, en préfigurant le discours paradoxal d'Érasme, la problématique du rôle des cinq sens dans le processus cognitif, ainsi que celle du rapport qu'entretiennent ces derniers avec la morale, la création, y compris le bonheur.

Outre cela, l'esthétique de l'apologue, qui jouit d'un nouvel intérêt à cette époque-là, permet à Bade de distinguer entre le discours moralisateur traditionnel qu'il confie à la prose et à la voix du narrateur, d'une part, et la poésie élaborée par l'imitation des classiques, prise en charge par la voix de la folie des sens, d'autre part. Toutefois, même s'il souscrit à la morale sévère préconisée par les représentants de la *devotio moderna*, Bade est cependant sensible au bonheur éphémère procuré par les sens, à condition d'accorder au discours poétique la charge de le sublimer : un lien s'établit ainsi entre le plaisir qui tire sa source du corps et le plaisir esthétique

associé avec le discours poétique, ce qui contribue à l'enrichissement de la sémantique de la *voluptas*. Tout cela fait de Bade l'un des premiers théoriciens à promouvoir la poésie au rang prestigieux qu'elle occupera à la Renaissance.

Les pistes de l'interprétation des acceptions de la *voluptas* deviennent brouillées, cependant, dès lors qu'aucun dispositif formel — et il suffit d'évoquer l'alternance prose / vers ou celle des voix, didactique et poétique, que l'on trouve dans les *Stultiferae naves* —, n'avertit le lecteur d'un changement d'*ethos*, le discours étant confié à la Folie seule, comme c'est le cas pour l'*Encomium Moriae* d'Érasme. Mais si c'est la Folie qui parle, celle-là même qui prend plaisir à insister sur le fait d'avoir été conçue dans et pour la volupté, cela veut dire qu'aucune des deux formes extrêmes de bonheur évoquées par Érasme et dont la poursuite donne un sens à la vie humaine, la sagesse absolue et la folie absolue, n'est disponible à l'homme.

Comme l'a si bien montré Zoja Pavloskis, il n'y a guère de différence, en ce sens, entre le *stultissimus sapiens* et le *sapientissimi stultus*⁴³. Certes, Érasme connaît bien son Lucrèce et son Lucien ; pourtant ni l'un ni l'autre ne lui fournit le modèle de l'éloge de la folie des sens fait par la bouche de la Folie ; il doit tout cela à Bade seul. En effet, nos auteurs s'accordent à dire que le bonheur est une question de discours que Bade espère atteindre en imitant la poésie classique, et Érasme en se vouant à la gaité, à la spontanéité, au plaisir de dire l'impossibilité d'atteindre le bonheur absolu.

Notes

- 1 Nous remercions Mme Brenda Dunn-Lardeau pour avoir accueilli, dans le cadre de ce volume, nos réflexions sur l'influence marquante, sur la pensée érasmienne de la félicité, d'une œuvre humaniste contemporaine importante mais restée dans l'ombre au fil des siècles, les *Stultiferae naves* de Josse Bade.
- 2 « Sed haec ideo paucis attigi, quo palam fieret, nullum esse mortalem qui suaviter vivere possit, nisi meis initiatus sit sacris meque propiciam habeat » : Desiderii Erasmi Roterdami, *Opera Omnia*, éd. Clarence H. Miller (Amsterdam, Oxford : North Holland Publishing), tome IV, p. 176. Toutes nos citations en latin sont tirées de cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses au fil du texte. « Si j'ai effleuré ces questions c'est uniquement pour démontrer qu'aucun mortel ne peut vire heureux s'il n'est un fidèle de mon culte et ne jouit pas de ma faveur » : *Éloge de la Folie*, in *Œuvres choisies*, trad. Jacques Chomarat (Paris : Librairie générale française, 1991), p. 206. Nos citations en français sont tirées de cette traduction et seront désormais indiquées entre parenthèses au fil du texte.
- 3 Pour les sources classiques de l'*Encomium Moriae*, voir l'ouvrage fondamental de Jean-Claude Margolin, *Érasme par lui-même* (Paris : Seuil, 1965).

4. Paris, chez Geoffroy de Marneff, vers 1501. On dispose d'une traduction en français moderne de cet ouvrage où l'on trouve également le texte latin saisi sur l'édition *princeps* : *Stultiferae naves, La nef des folles*, trad. Odette Sauvage, prés. Charles Béné (Grenoble : Publications de l'Université de Grenoble, 1979) ; toutes nos citations sont tirées de cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses au fil du texte. Pour une étude approfondie de la carrière littéraire et de l'activité d'imprimeur de Josse Bade, voir Philippe Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste (1462–1535)*, (New York : Burt Franklin, 1967 [éd. orig. Paris, 1908]), 3 vols.
5. En 1528, Érasme publie l'un de ses colloques satiriques les plus célèbres, le *Ciceronianus, sive de optimo genere dicendi dialogus*, où il s'en prend aux latinistes puristes qui prêchent l'imitation servile de l'art de Cicéron, allant jusqu'à montrer la supériorité du style de Bade par rapport à celui de Budé (Renouard, *op. cit.*, vol. I, p. 26–27). Voir aussi Geneviève Guilleminot, « Josse Bade », in *Contemporaries of Erasmus: A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, éd. Peter G. Bietenholz (Toronto : University of Toronto Press, 1985, 3 vols.), vol. I, p. 79–81 ; R. Wiriath, « Les rapports de Josse Bade Ascensius avec Érasme et Lefebvre d'Étaples », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 11 (1949), p. 66–71.
6. L'édition *princeps* paraît à Bâle, chez l'imprimeur Johann Bergmanm d'Olpe, sous le titre de *Narren schiff*. Pour un survol de la tradition textuelle, voir surtout l'introduction à la traduction anglaise, œuvre d'Edwin H. Zeydel : *The Ship of Fools by Sebastian Brant* (New York : Dover, 1944) et Aurelius Pompen, *The English Versions of the Ship of Fools : A Contribution to the History of the Early French Renaissance in England* (New York : Octagon Books, 1967).
7. Bade fit des études à Gand au Collège des Frères de la Vie Commune, berceau de la *devotio moderna*, que fréquenta également Érasme, pour devenir par la suite disciple des humanistes italiens, Baptiste Guarino et Philippe Béroalde, qui exercèrent une influence marquante sur l'esprit renaissant (Renouard, *op. cit.*, vol. 1, p. 8).
8. Jean Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle* (Paris : Vrin, 1941), p. 23.
9. Cité par Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence : Poétiques humanistes de l'évidence* (Orléans : Paradigme, 1995), p. 35–36.
10. On dispose à cette date de deux études de base consacrées à la *devotio moderna* : Albert Hyma, *The Christian Renaissance* (Hamden : Anchor Books, 1965, 2^e éd.) et Regenerus R. Post, *The Modern Devotion : Confrontation with Reformation and Humanism* (Leiden : Brill, 1968).
11. Mt 5:2–12.
12. Geert Grote, « A Philosophical Treatment in Perception and Meditation », *Devotio Moderna, Basic Writings*, trad. John van Engen, préf. Heiko A. Oberman (New York, Mahwah : Paulist Press, 1988), p. 106–117.
13. Voir, par exemple, les miracles de sainte Barbe qui portent témoignage sur plusieurs noyades, dans Mathilde van Dijk, « Travelling-Companion in the Journey of

- Life : Saint Barbara of Nicomedia in a *Devotio Moderna* Context », *Death and Dying in the Middle Ages*, ed. Edelgard DuBruck and Barbara I. Gusick (New York : Peter Lang, 1999), p. 221–237.
14. C'est la thèse bien connue de Michel Foucault, développée dans *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris : Gallimard, 1972), voir notamment les pages 14–47.
 15. « L'inspiration poétique au Quattrocento », in *Poétiques de la Renaissance*, éd. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (Genève : Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance 348, 2001), p. 145. Dans un commentaire de Térence intitulé les *Praenotamenta in Terentium*, publiées à peu de distance des *Stultiferae naves* (1502, première publication en 1493), Bade offre une synthèse intéressante de la doctrine des quatre fureurs de Platon ainsi qu'elles resurgissent dans un autre ouvrage influent de Ficin, le *De Amore*. Certes, à partir de 1512, Bade tend à privilégier la piété chrétienne de la *devotio moderna* abandonnant les humanistes évangéliques, y compris Érasme et Lefèvre d'Étaples (Wiriath, *art. cit.*).
 16. Renouard, *op. cit.*, vol. I, p. 167.
 17. Lorenzo Valla, *On Pleasure. De Voluptate*, trad. A. Kent Hreath et Maristella Lorch (New York : Abaris Books), 1977. Pour le détail de cette filiation souvent controversée, voir aussi l'article de P. Bietenholz de ce numéro.
 18. Abordant la question du mécanisme d'engendrement de l'Amour, tout à la fois désir et moyen de connaissance des Idées, source de bonheur, Ficin est amené à évoquer les capacités cognitives des sens : l'âme, tentée par « l'appétit des choses terrestres », s'élance vers la contemplation de « l'essence divine » ; aidée par la justice et la sagesse, elle est saisie par un « délire divin », sorte de détachement du corps qui peut être atteint à la vue d'un beau corps ou en « entendant des sons harmonieux » : Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. Raymond Marcel (Paris : Les Belles Lettres, 1956), p. 179–182. Sur ce sujet, voir aussi Jean Festugière, *op. cit.*, p. 21–39.
 19. Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn et Jean Lecointe, « L'inspiration poétique au Quattrocento et au xvi^e siècle », in *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, voir surtout les pages 117–124.
 20. *De oratore* II 25, 96 et *Brutus* 17, 66 (cités par Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence*, *op. cit.*, p. 35–36).
 21. *Ibid.*
 22. Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux (Paris : Presses Universitaires de France, 1956), p. 312–313.
 23. Bade fait alterner la voix didactique et la voix poétique, même si, à première vue, l'ouvrage ne suit que l'esthétique décousue d'une compilation où se côtoient réflexions scientifiques, historiques, mythologiques et poétiques sur les cinq sens.
 24. Pascal Debailly, « La fable », in *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, voir surtout les pages 374–375.
 25. *Stultiferae naves*, éd. cit., p. 4.
 26. *Géorgiques*, III, 215 ; *Bucoliques*, VIII, 37–41, *Enéide*, I, 591 (*La Nef de la vue folle*).
 27. *Odes*, IV, 7 (*La Nef de la vue folle*), *Art poétique*, 391–395 (*La Nef de l'ouïe folle*).

28. *Les nuits attiques* (chapitres variés).
29. *Satires*, x, 297–298 (*La Nef de la vue folle*).
30. Jean 1, 9 ; Genèse, 6, 2 (*La Nef de la vue folle*).
31. Cette idée est soulignée dès l'entrée en matière par la voix repentante d'Ève, figée dans une élégie. Pour les procédés narratifs et poétiques utilisés par Bade dans cet ouvrage, voir notre article, « Allégories des cinq sens dans les *Nefs des folles* », *Le Moyen Français* 60–61 (Montréal : CERES) p.35–49.
32. « Diffugere nives, redeunt iam gramina campis/arboribusque comae ;/ mutat terra vices et descrescentia ripas/flumina praeterunt;/ *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet/ducere nuda chorois* » : *To Torquatus*, v. 1–6, in *The Odes of Horace*, trad. David Ferry (New York : Farrar, Straus and Giroux, 1997), IV.7 ; nous avons mis en italiques les vers d'Horace qui inspirent directement Bade.
33. Idalie évoque l'un des sanctuaires de Vénus au Chypre. Selon la mythologie, c'est près de l'île de Cythère située au sud du Péloponèse, que la déesse est née des vagues.
34. Déjà Lucrèce fut séduit par l'image de Vénus qui possède le pouvoir de dissiper la guerre et la mort : *De rerum natura* I 31/32, in P. H. Schrijvers, '*Horror ac divina voluptas*' : *Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce* (Amsterdam : Hakkert, 1970).
35. Comme le montre Ovide dans les *Métamorphoses*, Philomèle, séduite par son beau-frère qui n'hésita pas à lui couper la langue pour l'empêcher de révéler leur liaison, finit par être transformée en merle.
36. *De Inventione* II, 1, 3–4, trad. H. M. Hubbel, London, Heinemann, 1968.
37. Perrine Galand-Hallyn, *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 539, note 98.
38. *Stultiferae naves*, éd. cit., « Introduction », p. 12, 18 n. 23.
39. Curtius, *op. cit.*, p. 270.
40. Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle* (Genève : Droz, 1979).
41. *De rerum natura* I 947 (in Schrijvers, *op. cit.*, p. 88–99).
42. Walter Kaiser, *Praisers of Folly : Erasmus, Rabelais, Shakespeare* (Cambridge : Cambridge University Press, 1963), p. 46.
43. Zoja Pavloskis, *The Praise of Folly : Structure and Irony* (Leiden : Brill, 1983), p. 146.