



L'ABBAYE DE THELEME : L'EDIFICATION PAR LES MOTS

Clara LAMBERT-MAES (Sorbonne Université)

Gargantua s'achève sur les célèbres chapitres consacrés à l'abbaye de Thélème et à *l'Enigme en prophétie* qui « fut trouvé aux fondemens de l'abbaye¹ ». Thélème occupe une place de choix, elle est un aboutissement, un *apex* de par sa position au sein de l'ouvrage. Cependant, comprendre ce passage n'est pas chose aisée, plusieurs niveaux de signification s'entrecroisent. Nous ne proposerons pas une nouvelle lecture de ce moment rabelaisien, nous tenterons de le lire en gardant à l'esprit la lecture exégétique de Thibaud Fourrier et François Parot². La confrontation de ces deux lieux, l'un fait de pierre, l'autre de mots, nous permettra de saisir la dette de Rabelais envers Chambord mais également d'interroger la culture visuelle à la Renaissance lorsqu'elle est portée par des monuments idéalisés. Nous n'emploierons pas la méthode de lecture exégétique à quatre niveaux³. Nous préfererons les deux sens reconnus par Erasme et les anciens docteurs, le *sensus litterae* et le *sensus mysticus*, la lettre et l'esprit⁴. Nous tenterons de démontrer que nous avons un château-église plus réel d'un côté, et une abbaye-palais plus vraie de l'autre, comme si ces deux réalisations étaient les deux faces de la même pièce – ou bien l'une serait le reflet inversé de l'autre.

Avant cela nous devons aborder la notion d'utopie. En effet ces deux monuments possèdent des caractéristiques propres au genre utopique initié par More en 1516 avec la parution à Louvain de son ouvrage *Utopia*. L'influence n'est cependant pas directe, ce sont davantage les lectures communes⁵ et l'esprit du temps⁶ qui ont permis la naissance de Chambord⁷ et de l'abbaye de Thélème. Cependant nous sommes certains que Rabelais avait lu l'ouvrage de Thomas More, nous en avons la preuve dans son *Pantagruel*, où nous retrouvons diverses mentions directes de l'île d'Utopia⁸. Après ce premier ouvrage, les mentions se font de plus en plus rares, jusqu'à devenir absentes. Deux années plus tard, en 1534, Rabelais publie

¹ François Rabelais, *Gargantua*, édition présentée, établie et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 2007, p. 493.

² Thibaud Fourrier et François Parot, « Chambord : un livre de pierre », *Lieux réels, lieux rêvés, Le Verger – bouquet XVIII*, avril 2020 [En ligne : <http://cornucopia16.com/blog/2020/04/30/thibaud-fourrier-et-francois-parot-chambord-un-livre-de-pierre/>].

³ *Ibid.*

⁴ Je reprends ici la citation de Thibaud Fourrier et François Parot, art. cité, p. 2 : « Cette approche, exposée par Augustin, à la suite d'Origène, dans son *De doctrina christiana* (livre I à III consacrés à l'herméneutique biblique), est une science, dit le « docteur des docteurs », fondée sur les vertus théologiques, qui rend dans l'absolu quasiment inutile l'étude (sauf pour l'enseignement), puisque nous sommes alors possédés par l'Esprit Saint, révélant le sens mystique des Écritures (lib. I, chap. 39) ».

⁵ Les lectures bibliques tout d'abord, mais également les lectures d'auteurs antiques tels que Cicéron, Vitruve ou encore Lucien de Samosate.

⁶ La fantaisie ainsi que l'imaginaire faisaient partie de la culture renaissante : voir la thèse d'Alice Vintendon, *La fantaisie philosophique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017.

⁷ L'édification architecturale, à la Renaissance, a les mêmes fondations que l'édification intellectuelle. Voir l'article d'Yves Pauwels, « L'architecture de la Renaissance entre *ratio* mathématique et *ars* rhétorique », dans *Seizième Siècle*, n° 8, 2012, p. 19-27.

⁸ La première référence se trouve au chapitre II de *Pantagruel*, « De la nativité du très redouté Pantagruel » : « Gargantua, en son eage de quatre cens quatre vingtz quarante et quatre ans, engendra son filz Pantagruel de sa femme, nommée Badebec, fille du roy des Amaurotes en Utopie, laquelle mourut du mal d'enfant : car il estoit si merueilleusement grand et si lourd qu'il ne peut venir à lumière sans ainsi suffocquer sa mère », François Rabelais, *Pantagruel*, édition de Pierre Michel, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 39.



Gargantua, revenant en arrière dans la chronologie de son épopée de géants. Il n'est fait aucune mention du royaume d'Utopie dans ce deuxième roman ni dans les deux opuscules qui suivront. Ce n'est plus l'histoire imaginaire de cette île qui intéresse Rabelais mais la construction littéraire d'un tel lieu. More imbrique différentes formes de discours ; il croise le récit historique, le récit de voyage ainsi que les récits d'illustrations, créant alors des contradictions internes qui forment l'essence même de ce genre littéraire⁹. La description d'un lieu idéal, la pluralité des discours, la forme insulaire, l'inversion, la dimension égalitaire, le retournement, les jeux de mots, l'ironie, l'énigme ainsi que l'aporie semblent être les principales caractéristiques de l'utopie littéraire¹⁰. Nous le constaterons, l'abbaye de Thélème possède plusieurs de ces propriétés et l'idéal se manifeste de diverses manières.

SENSUS LITTERAE, QU'ERIGENT LES MOTS ?

Le lecteur de l'*Utopie* de More voyage, toutes ces images, descriptions de paysages, de lieux et de bâtiments le transportent ; il en est de même pour Rabelais, sa description de l'Abbaye de Thélème est une véritable *ekphrasis* « *oculis subiectam* », « mise devant les yeux ». Il recourt à une logique visuelle davantage que narrative pour structurer ces derniers chapitres. Cette abbaye, nous ne la lisons pas seulement, nous la projetons dans une sorte d'espace mental où toutes les formes suggérées par l'écriture se transforment en matière, elles s'érigent. Cette abbaye n'est pas sans nous rappeler l'architecture des châteaux de ce début de XVI^e siècle. Son intérêt pour l'architecture est rendu manifeste dans ce chapitre par l'utilisation de la description, qui se veut extrêmement détaillée.

Le bastiment feut en figure exagone, en telle faczon que à chascun angle estoit bastie une grosse tour ronde à la capacité de soixante pas en diametre, et estoient toutes pareilles en grosseurs et portraict. La riviere de Loyre decoulloyt sus l'aspect de Septentrion. Au pied d'icelle estoit une des tours assise, nommée Artisse. En tirant vers l'Orient estoit une aultre nommée Calae : l'aultre ensuivant Anatole ; l'aultre apres Mesembrine ; l'aultre apres Hesperie ; la derniere Cryere. Entre chascune tour estoit espace de troys cent douze pas. Le tout basty à six estages, comprennent les caves soubz terre pour un¹¹.

La description est si précise que certains ont cru pouvoir dessiner cet édifice¹². Cela est néanmoins rendu impossible par le fourmillement de contradictions au sein de ces chapitres. Comme l'explique Jean Guillaume dans son article « Le manoir des Thélémites : rêves et réalités » :

Les logements des thélémites, hommes et femmes, ne peuvent occuper chacun trois côtés de la cour alors que deux des six corps sont destinés aux bibliothèques et aux galeries. Les corps de bâtiments, même longs

⁹ « Le tableau construit dans le texte n'est pas un simple artifice "littéraire", une pure "figure" rhétorique, un ornement de discours, mais son essence même, son intention "objective", puisque la représentation ainsi construite a pour fonction de dissimuler et de présenter à la fois la contradiction historique et idéologique qui en fin de compte lui a donné naissance », Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 25.

¹⁰ Se référer aux ouvrages suivants traitant de l'utopie : Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972 ; Gilles Lapouge, *Utopie et civilisations*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1973 ; Louis Marin, *op. cit.* ; André Prévost, *L'Utopie de Thomas More*, Paris, 1978 ; Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991 ; Jean Marc Stebe, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, Paris, Vrin, 2011 ; Jean-Jacques Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Encyclopédie universitaire, 1979.

¹¹ François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, p. 459.

¹² Lenormant Charles, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance : restitution de l'abbaye de Thélème*, Paris, J. Crozet, 1840.



de 312 pas (environ 180 m) et dotés de cinq niveaux habitables, ne sauraient abriter 932 logis [...]. Ces escaliers sont eux-mêmes invraisemblables : avec des marches de 3 doigts de haut (environ 6 cm) et 12 marches entre les « repos » ouverts en loggia sur chaque façade, soit 24 marches par révolution, la hauteur disponible serait 1,50 ! Même avec des marches normales, la hauteur d'étage ne dépasserait pas 3,60m¹³.

Les chiffres que donne Rabelais ne servent qu'à impressionner le lecteur, tout comme l'utilisation de certains matériaux¹⁴. Ces indications appartiennent au répertoire des descriptions d'édifices merveilleux¹⁵. Pour concevoir l'architecture de son abbaye, Rabelais s'inspire à la fois des châteaux renaissants qui fleurissent autour de la Loire, de ses lectures¹⁶, ainsi que de sa relation avec De l'Orme¹⁷. Ce subtil mélange permet à l'abbaye de ressembler à certains châteaux, tel que Chambord, tout en apportant certaines nouveautés architecturales¹⁸. Cela s'exprime à travers la poursuite d'un idéal littéraire. La description de cette abbaye s'inscrit dans la tradition des Temples des Grands Rhétoriciens¹⁹. Rabelais leur emprunte à la fois leur thème, mais également la manière de le développer.

C'est au cours du Chapitre LIII, « Comment feust bastie et dotée l'abbaye des Thelemites », que les liens avec les châteaux de Madrid et Chambord sont les plus évidents. Thélème est bâtie sur six étages « comprennent les caves soubz terre par un²⁰ », rappelant le sous-sol légèrement surélevé de Madrid. Le rez-de-chaussée de Thélème « vouté à la forme d'une anse de panier²¹ » s'inspire également de Madrid où les murs des loggias étaient portés par des arcs en anse de panier²². Il emprunte à Chambord l'escalier à vis²³, la dimension égalitaire, la présence de tours rondes ainsi que la position sur la Loire. Cet emplacement semble faire référence aux importants travaux hydrauliques prévus par le roi, il avait en effet entrepris de détourner le Cosson, simple rivière afin d'alimenter douves et bassins. Rappelons l'importance de François I^{er} dans la construction du château de Chambord, il est un véritable prince-architecte, tout comme François Rabelais, un auteur-architecte.

Comme le démontre Olivier Seguin Brault, le parcours descriptif de cette abbaye se fait en suivant une logique basée sur les axes horizontal et vertical. Cela nous rappelle la logique ascensionnelle présente à Chambord²⁴.

La description ambulatoire [...] s'effectue dans une trajectoire d'ascension géographique (sur le plan matériel) et hiérarchique (en régime d'idéal). Ce mouvement d'élévation constante est soutenu par le

¹³ Jean Guillaume, « Le manoir des thélémites : rêves et réalités » dans *Rabelais pour le XXI^e siècle*. Actes du colloque du CESR (Chinon-Tours, 1994), *Etudes rabelaisiennes*, vol. 33, Genève, Droz, 1998, p. 249-250.

¹⁴ « Le dedans du logis sus ladict basse court estoit sus gros pilliers de Cassidoine et Porphyre, à beaulx ars d'antique » dans *Gargantua, op.cit.*, p. 474.

¹⁵ *Ibid.*, p. 250.

¹⁶ Se référer à l'article d'Olivier Seguin-Brault, « Vitruve à Thélème. Rabelais lecteur du *De architectura* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 87, n° 2, p. 9-12. Nous pouvons également citer *Le songe de Poliphile* de Colonna qui inspire l'architecture de l'abbaye.

¹⁷ Se référer à l'article de Jean Guillaume (art. cité, p. 256) notamment à la partie « Rabelais et De l'Orme ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

¹⁹ Diane Desrosiers-Bonin, « L'abbaye de Thélème et le temple des rhétoriciens », dans *Rabelais pour le XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 241-248.

²⁰ François Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, p. 461.

²¹ *Ibid.*, p. 461.

²² Mireille Huchon détaille précisément ces liens dans les notes de son édition de *Gargantua*, Paris, Gallimard, 2007, p. 460-463.

²³ « Au mylieu estoit une merveilleuse viz, de laquelle l'entrée estoit par le dehors du logis en un arceau large de six toizes » dans *Gargantua, op.cit.*, p. 463.

²⁴ Se référer à la première partie de l'article rédigé par Thibaud Fourrier et François Parot, art. cité.



lexique de la montée : l'escalier tournant « montoit jusques au dessus la couverture » (G, LIII, 140), les soldats pouvaient « monter jusques au dessus de tout bastiment » (G, LIII, 140), au milieu des galeries était « une pareille montée » (G, LIII, 140-141) etc. [...] Le parcours descriptif engagé au chapitre LIII se poursuit au retour de la pause vérifiée de l' « inscription mise sus la grande porte de Thélème », suivant une logique analogue²⁵.

Rabelais rend explicite cette ascension par sa logique descriptive. Les mots nous guident, tout comme les pierres du château de Chambord. Ces deux moyens de lecture nous rapprochent du ciel, du *cosmos*. Nous quittons peu à peu le monde terrestre. Cette logique est partout présente. « Le parcours descriptif du chapitre LV suit ainsi le passage du règne minéral aux règnes animal et humain, tous trois considérés de manière hiérarchique dans l'échelle des êtres²⁶. » Lorsqu'il s'agit de décrire les habits des thélémites, Rabelais inverse la logique de description des traités de *Progymnasmata* qui préconisait une « description des personnages de ce qui est premier à ce qui est dernier, c'est-à-dire de la tête au pied²⁷ ». Les thélémites sont à l'inverse habillés de « pied en cap²⁸ ». La description des habits des dames commence par les « chausses²⁹ » et s'achève par l'« acoustrement de la teste³⁰ ». Rabelais part donc de la terre, du royaume minéral puisqu'il est tout d'abord question des fondations de l'abbaye. C'est à la suite de la description des pièces que s'opère un basculement du monde minéral au monde animal/humain, car il est à présent question des femmes puis des hommes. Nous quittons peu à peu le monde matériel. Rabelais aborde enfin l'environnement et la vie des thélémites au sein de cette abbaye, rompant définitivement avec le matériel puisqu'il est question d'un idéal de vie contraire aux règles en vigueur dans les abbayes au XVI^e siècle.

Néanmoins, cet idéal pose problème, les éléments utopiques brouillent la compréhension de ce passage. C'est par l'usage des mots que Rabelais érige son abbaye, cependant, ceux-ci nous trompent. Ce goût prononcé pour l'inversion s'accompagne d'un intérêt très marqué pour les jeux de mots. Nous pouvons prendre pour exemple les deux interventions de Frère Jean au chapitre LII. Il interrompt ainsi le récit fondateur, ces deux coupures sont à l'image de celui qui les produit, intempestives, incongrues, impertinentes. Elles apparaissent comme des justifications des propos du narrateur. Voici la première intervention de Frère Jean : « Voyre (dist le Moyne) et non sans cause, où mur y a et devant et derrière, y a force murmur, envie et conspiration mutue³¹ » et la seconde « A propous (dist le Moyne), une femme, qui n'est ny belle ny bonne, à quoy vault toille ? »³². Ces deux coupures semblent légitimer les deux lois, à savoir, celle de la non-constitution de l'abbaye ainsi que celle sur la non-clôture. Or, cette légitimation est faite sur des calembours.

Le jeu du signifiant littéralement fonde le discours du signifié dans sa cohérence et son intelligibilité, tout en l'interrompant : inversion qui opère dans le texte même, dans son organisation signifiante, le principe de constitution de ce dont le texte parle, la création d'une nouvelle « religion » par les contradictoires de celles déjà existantes³³.

²⁵ Olivier Seguin-Brault, « Thélème. Parcours descriptif et mécanique rhétorique », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, p. 287-288.

²⁶ *Ibid.*, p. 288.

²⁷ Ælius Théon, *Progymnasmata*, édition de Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 147.

²⁸ François Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, p. 487.

²⁹ *Ibid.*, p. 481.

³⁰ *Ibid.*, p. 483.

³¹ *Ibid.*, p. 396.

³² *Ibid.*, p. 396.

³³ Louis Marin, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, vol. 21, numéro 21, 1976, p. 39.



Ce calembour brouille ainsi la logique du signifiant et du signifié. Le jeu autour de la syllabe « mur » donne un effet d'enfermement, bien que nulle muraille n'entoure cette abbaye, les mots semblent prendre le pas sur la pierre. Le dédoublement du « mur » dans le mot « murmur » laisse penser qu'un mur est placé et devant et derrière. Il clôture cette abbaye, par le sens du mot « mur », mais également par la structure de la phrase même, puisque le jeu de mots nous renvoie habilement au début de la phrase. Cela renvoie également au terme « murailles au circuit³⁴ » présent quelques lignes avant ce calembour. L'utopie est dans le jeu, elle se plaît à brouiller les frontières entre le signifiant et le signifié.

L'idéal utopique reste ainsi une proposition à débattre puisque les contradictions persistent. Elles sont architecturales puisque la description est incohérente, mais également littéraires par les divers jeux autour de la langue. L'organisation de la vie des thélémites interroge³⁵ d'autant plus qu'elle est subitement interrompue par la mention d'une énigme trouvée aux fondements de l'abbaye. La description de l'abbaye de Thélème s'achève ainsi par l'« Enigme en prophétie » qui est soumise à une double interprétation allégorique, celle de Gargantua et celle de Frère Jean. La première y voit un appel à résister jusqu'au bout à la persécution ; la seconde, la description masquée d'une partie de jeu de paume. L'une ne prend pas le pas sur l'autre, elles semblent même se combiner. Cependant, il n'en demeure pas moins que le lecteur se trouve face à une énigme qui a de quoi le laisser perplexe, d'autant plus qu'elle clôt l'ouvrage. Le narrateur-guide semble soudain abandonner ses visiteurs aux portes de cette abbaye. Ce faisant, il ne clôt pas le dialogue engagé avec le destinataire, il invite le lecteur à poursuivre sa réflexion. « La description peut communiquer plus que la vision de l'objet. Le descripteur peut en communiquer sa propre vision. En effet, un objet sur lequel on arrête son regard est un point de départ pour le rêve, l'émotion, la réflexion³⁶. » Nous mesurons ici l'importance de la culture visuelle à ce point présente dans les derniers chapitres de *Gargantua*. La description ne nous fait pas seulement voir un édifice, elle nous pousse à le concevoir, l'objet du discours de Rabelais n'est pas Thélème en tant que monument mais le mouvement qui la produit³⁷. Nous allons à présent nous intéresser à ce que nous suggère ce mouvement.

SENSUS MYSTICUS, « GUERIS-TOI TOI-MEME » : SAINT LUC, FORMATION D'UN HOMME LIBRE

L'« Enigme en prophétie » semble prolonger le sombre message de l'« Inscription mise sus la grande porte de Thélème³⁸ ». Cette énigme est un poème, peut-être écrit par Mellin de Saint-Gelais³⁹, s'inspirant de l'Apocalypse. La double interprétation à laquelle est soumis le lecteur l'engage dans un travail de va-et-vient qui lui permettra de dégager un sens. Cette double interprétation n'est pas uniquement valable pour l'énigme comme le suggère Stephan Geonget :

La « lame » sur laquelle est inscrite la prophétie est trouvée au fondement de l'abbaye et fait donc partie des « fondations » du bâtiment. La double lecture que l'on peut en faire indique la double nature de l'édifice : cité terrestre, bien réelle inscrite dans le monde et

³⁴ François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, p. 396.

³⁵ Louis Marin, art. cité ; Laurent Gosselin, « De l'utopie à l'errance. Thélème, la Dipsodie, la rhapsodie », *Elseneur*, vol. 7, Presses de l'Université de Caen, 1992, p. 73-87 ; Stéphan Geonget, *La notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006.

³⁶ Ælius Théon, *op. cit.*, p. 147.

³⁷ Gilles Polizzi « Thélème ou l'éloge du don. Le texte rabelaisien à la lumière de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. XIII, n° 25, 1987, p. 39-59.

³⁸ François Rabelais, *op. cit.*, p. 465.

³⁹ Michael Screech, *Rabelais*, trad. M.-A. de Kisch, Paris, Gallimard, 1992, p. 259.



vivant par lui et cité céleste, à venir, quand les hommes seront « bien nés »⁴⁰.

Néanmoins, tout comme pour l'interprétation de l'Enigme, ces deux lectures coexistent.

S'il s'agit incontestablement de deux « visions » différentes qui coexistent et se complètent effectivement, elles ne s'opposent pas forcément, ne se contaminent pas nécessairement et ne font donc pas pour autant surgir un « sens agile » qui, tel le furet du jeu bien connu, « scintille et se dérobe ». Certainement pas l'une ou l'autre, pas non plus l'une par l'autre mais l'une et l'autre, c'est-à-dire aussi, peut-être l'une pour l'autre⁴¹.

Le rapprochement entre Chambord et l'abbaye de Thélème se justifie. Chambord est cette cité terrestre aux airs de Jérusalem Céleste dont parlent fréquemment les proches de Marguerite de Navarre et l'abbaye de Thélème cette cité céleste plus vraie que réelle. Ils semblent être le reflet inversé de l'autre. Afin de comprendre tout cela, il nous faut dépasser le *sensus litterae*. Pour ce faire, nous devons revenir au commencement, au Prologue, car c'est en le lisant que nous mesurons l'importance du pacte de lecture. Il nous dévoile en quelque sorte la démarche à suivre afin de dépasser le strict sens littéral.

La lecture de ce Prologue a suscité de nombreuses critiques⁴² ; en effet, devons-nous dissocier cette lecture du premier seuil qu'est l'avis « aux lecteurs », un préalable qui conditionne la suite ? Nous ne pouvons guère faire mieux en matière d'invite sympathique, et ce premier court texte entre dans la logique du don. Il s'ouvre sur la pétition de principe qui fonde la communication littéraire.

L'offre thérapeutique devance les besoins du lecteur, comme si tout homme bien portant était déjà un malade qui s'ignore. Il en est un peu ainsi à l'âge des humeurs, qui ont l'avantage de rendre improbable et précaire l'équilibre attendu. Dans l'ensemble, nous n'aurons pas de mal à nous convaincre que l'homme a besoin d'être aidé, soutenu, régulé, soigné. C'est déjà tout l'attrait sacré du livre et de la lecture de frayer la voie vers le salut. Mais Rabelais aperçoit l'extraordinaire économie qu'implique l'opération du lire. La *médicalité* du propos tient davantage de la prévention et de la purge que de la débauche de grands moyens qui donneraient peu de place et peut-être peu d'espoir au patient lui-même. Si le livre ne vous fait pas de bien, il ne vous fera pas de mal, semble-t-il dire : « [i]l ne contient mal ne infection⁴³ », et si vous ne placez pas vos attentes dans la « perfection⁴⁴ », vous sentirez déjà le soulagement que vous êtes en droit d'attendre de ce traitement franc et raisonnable, efficace parce qu'à hauteur d'homme.

La médecine du *lire* sollicite tout de même davantage l'assiduité d'un actant que l'attente du patient. Il y faut, comme dans la méthode active préconisée par Ponocrates, la régularité et la reprise. C'est bien ce qu'indique expressément le polyptote (« lisez », « lisant ») façonnant le dizain. Après une adresse extrêmement claire, le premier vers articule déjà une étonnante réitération, proche du pléonasma. À cette insistance didactique peuvent aussi être

⁴⁰ Stéphan Geonget, *op. cit.*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

⁴² Nous pouvons, entre autres, citer les travaux de Gérard Defaux dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris, Champion/Genève, Slatkine, 1987 ; Michael Screech dans *Rabelais*, trad. M.-A. de Kisch, Paris, Gallimard, 1992 ; Guy Demerson, « Le "Prologue" exemplaire du *Gargantua* : le littéraire et ses retranchements », *Versants*, vol. 15, 1989, p. 35-57 ; Edwin Duval, « Interpretation and the "doctrine absence" of Rabelais's Prologue to *Gargantua* », *ER*, vol. XVIII, 1985, p. 1-17 ; Raymond La Charité, « Lecteurs et lectures dans le Prologue de *Gargantua* », *French Forum*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 261-270.

⁴³ François Rabelais, *Gargantua, op.cit.*, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.



rapportées les paronomases – rire, élire – et la thématique de l'élection (v. 7) : c'est à une sorte de rituel d'intronisation que l'auteur nous convie, nous devenons membres de sa confrérie et cela sans risque de dommage ; car nous n'avons rien à y perdre, mais tout à y gagner. Que pouvons-nous opposer à ce bon sens ? Réfutons-nous la générosité ? Ce qui est énoncé n'est-il pas avéré ? Mais on sait que Rabelais force la note et enserme dans un réseau d'évidences essentiellement rythmiques, sonores et rhétoriques des considérations qui faisaient débat. La référence au traité d'Aristote sur *Les Parties des animaux* s'imposait sans doute, la formule selon laquelle le rire serait le propre de l'homme vient tout droit du Moyen Âge. Quand il aborde la question du rire, Aristote ne fait pas usage de la notion de « propre », se bornant à constater qu'« aucun animal ne rit sauf l'homme⁴⁵ ». Cette remarque figure au milieu d'une série d'observations scientifiques concernant la graisse des reins et des viscères. Rien de moins métaphysique que cela. Le rire n'est donc qu'une particularité de l'espèce animale appelée homme, exactement comme le hennissement est une particularité du cheval. La prudence d'Aristote est d'autant plus remarquable qu'il a forgé, par ailleurs, la catégorie du « propre ». Mais quand les *Topiques* donnent des exemples des différentes espèces de celui-ci, ils ne font pas intervenir le rire. Dans la lignée des commentateurs d'Aristote, en particulier de Porphyre, Rabelais, lui, demande qu'on fasse du rire un signe d'humanité et il va encore plus loin, en liant ce caractère à une définition de l'homme : faisceau définitoire, l'homme est homme lorsqu'il rit.

Pour que la distraction ne l'emporte pas, quand un tel livre s'affiche, à la suite de *Pantagruel*, encore comme un divertissement, l'auteur, très présent à l'entrée de son texte, a multiplié les signes de l'emprise et de la maîtrise. Nous remarquons que le titre même engage le propos dans une direction générique autre que celle de l'« inestimable chronique », légitime accroche mentionnée pour mémoire, mais réorganisée et rehaussée d'un objectif plus ambitieux, celui du traité adossé à l'hagiographie d'un homme remarquable, dans la lignée des vies de saints et des biographes en vogue au XV^e siècle. Renonçant aux effets liés à l'annonce des *Horribles et epoventables faictz et prouesses du tresrenomme Pantagruel*, la deuxième édition du *Gargantua* témoigne d'un changement de stratégie : le lecteur n'est plus interpellé sur le mode ludique et populaire, il doit à présent réfléchir. Aux histoires plaisantes et aux bouffonneries il semble que puisse être substituée une leçon de la grande histoire. D'une chronique à l'autre, les références se déplacent : Platon, Horace, Ovide et Homère remplacent Fierabras et Robert le Diable, Socrate et Démosthène le géant du folklore breton. *Pantagruel* fut incontestablement un succès de librairie, mais Rabelais le paya cher : la Sorbonne condamna vraisemblablement le livre pour obscénité, et cette condamnation se doublait forcément d'une désapprobation intellectuelle et morale des érudits, du public lettré que l'auteur fréquentait, au sein duquel il avait forgé sa personnalité. C'est pour pallier cette froideur et cette incompréhension que Rabelais rédige le Prologue de *Gargantua*. Sans se renier, il entreprend une justification qui sera une explication de textes. Ce faisant, il dépasse les modes tacites de réceptions des œuvres, il introduit, comme Montaigne un peu plus tard, une réflexivité inédite dans le phénomène de la lecture, il crée un lecteur, un archi-lecteur dirions-nous aujourd'hui, qui sera l'auteur de sa lecture, dans la coopération interprétative, et non plus seulement le réceptacle passif d'un message pré-orienté en fonction de schèmes génériques moraux et religieux. Le lecteur devient donc averti et avisé.

Parallèlement à ce désir de *captatio* du public lettré, se lit dans le Prologue de *Gargantua* un ressentiment profond à l'égard des réticents et des mal pensants, des « mauvais joueurs » et des tristes sires qui pratiquent une lecture partielle et partielle des propos de l'écrivain. Toute médaille ayant chez Rabelais son revers, l'éloge du vérolé très précieux, de l'ivrogne inspiré s'accompagne et se double d'une *vituperatio* cinglante de l'*agelaste*, lequel boit de l'eau et compose à l'huile de lampe. Cette ligne de partage du vin et des eaux troubles est

⁴⁵ Aristote, *Les Parties des animaux*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 97.



bien établie dans le texte et elle renvoie les lecteurs à leur identité, elle les questionne, de telle sorte que nous ne puissions imputer à l'auteur les déformations que nous faisons subir à sa pensée et à ses intentions. Voici donc l'explication par Gérard Defaux du passage le plus controversé :

Il est clair que ni Homère, ni Ovide, ni Rabelais n'ont pu penser à mettre dans leurs ouvrages ce que leurs lecteurs respectifs y ont pourtant découvert. Elle est, cette différence, dans les lecteurs eux-mêmes. En effet, les premiers interprètent ce qu'ils lisent « en la perfectissime partie », c'est-à-dire qu'ils rendent généreusement à Homère des pensées qu'il n'a indiscutablement pas eues, mais qui cependant lui appartiennent, puisque c'est en définitive bien lui qui, sans explicitement le vouloir, et sous le coup de l'inspiration joyeuse dont il était possédé, les a inscrites dans son texte. Les seconds, au contraire, poussés soit par leur sottise, soit par leur perversité et leur désir de nuire, prêtent à leurs auteurs non seulement des pensées qu'ils n'ont jamais consciemment eues, mais qui, de plus en aucun cas et d'aucune façon, ne sauraient leur appartenir : des pensées qui ne peuvent que leur être totalement étrangères, étant donné soit le contexte historique dans lequel ils écrivaient (Ovide), soit (Rabelais) la bonté native de leur génie, le « bon vouloir » qui les caractérise [...], l'innocence évidente de leurs intentions et de leurs actions⁴⁶.

Explicitement attribué à l'auteur, le Prologue adopte sans tarder le modèle allégorique. Il n'est pas fait mystère de cette option, comme l'indique la parenthèse qui exalte la fonction quasi performative de l'adresse au lecteur : celui qui me lit, entendons-nous, pourra se faire gloire de transmettre les principes du pantagruélisme, de l'humanisme évangélique. Le patronage d'Érasme confirme cette hypothèse. S'il n'est pas nommé, alors que tous les connaisseurs voient bien que Rabelais lui emprunte l'adage des Silènes d'Alcibiade⁴⁷, c'est parce que *Gargantua*, l'ouvrage qui se présente lui-même au lecteur, est semblable à ces « petites boîtes, telles que voyons de présent es boutiques es apothecaires ». Érasme avait fait *l'Eloge de la folie* ; Rabelais, pour suivre une même inspiration, peut bien à son tour faire l'éloge paradoxal de l'ivresse bachique et de la vérole moderne (dont était atteint François I^{er}, si souvent présent dans cette œuvre d'actualité) : deux sortes d'« initiation » qui renvoient à l'alchimie annoncée par la mention de l'abstracteur de quintessence et confirmée par le jeu de mots sur *horrificque*. Les syphilitiques étaient frottés de mercure et l'entrée en vin est une quête de l'essence, un dérèglement dionysiaque conduisant à l'extase inspirée.

Le choix de la figure tutélaire (et érasmiennne) de Socrate indique toute l'importance accordée à la *maïeutique* – à la fois destruction des préjugés et construction du sens –, à l'accouchement d'une vérité qui ne peut venir que laborieusement au monde. Ne pouvons-nous pas rapporter à cette vocation socratique du récit l'épisode bouffon de la naissance de Gargantua, empêché de naître selon les voies naturelles à cause d'une « horde vieille » (ch. V) symbolisant, avec son profil de sorcière, les âges encore ténébreux de la coutume et de la superstition ? Gargamelle s'était pourtant bien préparée à « entrer en vin », au Banquet de la nativité, dans le cadre festif d'un symposium délesté de toute appréhension de la faute (ch. IV).

⁴⁶ Gérard Defaux, « Rabelais herméneute », dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence, Études montaignistes*, t. II, Paris, Champion/Genève, Slatkine, 1987, p. 121.

⁴⁷ Dans le long adage – souvent édité indépendamment – qu'il consacre aux Silènes, Érasme précise en quels sens l'expression doit être comprise : elle peut être appliquée à une chose ou à une autre apparemment sans valeur, mais en fait remarquable. Après avoir considéré les divers personnages que l'on peut ainsi considérer, de Diogène au Christ ou aux apôtres, Érasme relève qu'aujourd'hui la majorité des hommes ressemblent à un Silène inversé, beau à l'extérieur, laid à l'intérieur et précise que l'Ancien Testament a aussi des Silènes, histoires dont il faut briser la noix pour trouver la sagesse mystérieuse et divine.



Gargantua, déjà en Hercule, se sort merveilleusement de cette première grande épreuve, mais il faudra ultérieurement lui adjoindre un bon maître, un autre Socrate, pour le purger et lui faire acquérir les qualités du bon prince, partiellement listées dans le Prologue (« entendement plus qu'humain, vertus merveilleuses, couraige invincible... »). La dimension éducative ici présente et allégorise le propos et s'applique comme contrat de lecture. Les livres y compris ceux qui semblent ne recéler que « mocqueries, folateries & menteries joyeuses », sont « œuvres des humains », et à ce titre, méritent spéciale considération.

Ensuite, comme l'indique Gérard Défaux,

La *captatio lectoris* est d'autant plus efficace et d'autant plus habile qu'en elle l'appel à l'intelligence – le côté « démonstration scolastique » du Prologue – se double d'une titillation impudente des sens et de l'imagination. Le livre se métamorphose en festin, il devient banquet, nourriture que le lecteur assimile avec une joie, une délicatesse, un appétit, en tous points comparables à ceux de ce chien qui nous est décrit guettant, gardant, tenant, entommant, brisant enfin suçant son os médullaire. Verbes actifs et gourmands, qui expriment tous à la perfection ce que Roland Barthes a depuis appelé « le plaisir du texte »⁴⁸.

Du point de vue énonciatif, le Prologue se caractérise par une extrême vitalité : interpellations fréquentes, alternance rapide de questions/réponses, explications édifiantes, érudition, virtuosité. La prédominance de la rhétorique de ce discours, sa maîtrise, sa conduite et son organisation, autrement dit, sa dynamique, en font à la fois une *epideixis*, une exhibition oratoire qui annonce les fantaisies argumentatives du narrateur-sophiste, et un avertissement en forme d'antidote. Sont offert au lecteur, comme dans « la petite boîte », l'image du mal et le remède, ce dernier surtout sous la forme d'un mode d'emploi, d'une méthode qui est essentiellement un appel à la vigilance et à l'approfondissement. Le destinataire est certes guidé, mais il est aussi malmené, éveillé, comme peuvent l'être les interlocuteurs de Socrate, pour leur bien ; en fait il est impliqué, initié plus exactement. La conclusion de cette page ne laisse subsister aucun doute : elle réactive très explicitement, presque triomphalement, la fraternité humaniste et évangélique : « [o]r esbaudissez vous mes amours, et guayement lisez ».

Il ne s'agit plus, à ce stade, de débattre des problèmes strictement techniques et rhétoriques, relatifs à l'écriture et à l'interprétation, de s'interroger, par exemple sur la pertinence ou la validité de l'exégèse allégorique. La dimension humaine de l'échange a pris la relève. Après avoir successivement pris le livre, lu le titre, pris connaissance de son sens littéral, interprété ce dernier pour en exhumer le « plus hault sens » le lecteur se trouve finalement face à face avec l'auteur, ramené par lui à ce moment originel où le produit – le livre – prend forme, et s'écrit. Il se trouve confronté à une voix ; à une activité et à une présence qui sont celles du vivant⁴⁹.

En même temps qu'il présente les principaux thèmes et motifs de son livre, qu'il en donne la couleur et déjà la substance presque charnelle, qu'il se pose en poète, historien, moraliste, philosophe et rhéteur, Rabelais fixe définitivement le programme dont tout lecteur doit s'acquitter pour honorer le pacte littéraire. Loin d'être une machine paresseuse, le texte rabelaisien, tout au contraire, lance énergiquement un défi et semble dire : tu as raison, lecteur, de poser les questions et d'interroger, mais tu aurais tort de te contenter des réponses.

⁴⁸ Gérard Défaux, art. cité, p. 113.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113-114.



Le lecteur doit être acteur de sa propre lecture, et c'est à lui d'activer les différents niveaux afin d'en faire l'exégèse. C'est une farce au sens littéral, les chapitres présentant l'abbaye de Thélème sont truffés de références à d'autres auteurs (More, Vitruve, aux romans de chevalerie, aux parcours initiatiques, aux Ecritures), de jeux de mots, de double sens qui permettent d'établir des liens avec l'actualité. Comme à Chambord, c'est le visiteur-lecteur qui par son cheminement franchit les étapes de l'exégèse de monument livre. Comme nous l'avons précédemment suggéré, nous avons un château-église plus réel d'un côté et de l'autre une abbaye-palais plus vraie, comme les deux faces d'une même pièce. D'un côté un château qui est la concorde encore très médiévale, de l'autre une abbaye plus humaniste, qui assume une discorde plus franche avec l'ordre établi, ce qui est rendu visible par les emprunts que Rabelais fait au genre utopique. *L'Utopia* de Thomas More étant une critique appuyée de l'Angleterre de l'époque. C'est donc le caractère idéal qui rapproche et éloigne Chambord et Thélème. Tous deux poursuivent un idéal, cependant celui-ci ne peut avoir la même teneur, François I^{er} est roi de France, il n'est pas en rupture avec l'ordre établi puisqu'il souhaite, entre autres, légitimer sa place⁵⁰.

Cette ouverture entre l'architecture et la littérature est conjointe, ces deux formes d'art « font bon ménage⁵¹ » ; cela est évident lorsque nous lisons le passage de l'abbaye de Thélème : Rabelais investit des connaissances poussées dans le domaine de l'architecture. Nombreux sont les détails techniques, mais aussi ornementaux. L'architecture devient motif littéraire permettant de délivrer une idée tout comme les pierres se transforment en lettres se donnant à lire. Ces deux espaces d'expression s'entrecroisent, intervertissent leur caractéristique, empruntant tour à tour certains motifs et éléments stylistiques. Nous voici face à une spécificité de ce début de siècle : la fantaisie, le goût pour l'énigme, le gigantisme se fait ressentir dans tous les domaines.

La renaissance a promu l'idéal d'une société nouvelle et réformée où il s'agirait d'appliquer les principes d'une vie humaniste, tout en retrouvant la pureté évangélique. La caractéristique ambiguë – autant palais qu'église – de Chambord, ainsi que son absence de fonctionnalité, laissent entendre que nous sommes justement là en présence de la juxtaposition, nous pourrions dire la concordance, en un même lieu, des mythes de la Cité idéale humaniste et de la Cité sacrée de Dieu. Rien de nouveau puisque, pour ne prendre que quelques exemples connus, l'île d'Utopia de Thomas More (dénommée par Guillaume Budé Hagnopolis, « la Cité Sainte ») et sa capitale Amaurote aux proportions mathématiques et égalitaires, en passant par la célèbre Thélème aux 932 demeures de François Rabelais, jusqu'au monastère sacramentaire du Libre Arbitre de Francesco Negri, témoignent en faveur de cette recherche omniprésente, dans les esprits renaissants, de la Cité utopique de Paix et d'Harmonie à la fois profane et sacrée⁵².

Les différents domaines du savoir permettent aux souverains de révéler leur pouvoir. Charles Quint édifie un palais d'une grande pureté architectonique à partir de 1527 en plein cœur de l'Alhambra peu après la naissance de Philippe. François I^{er} est également poussé par la naissance du dauphin, il s'agit de promouvoir sa lignée. Il en est de même pour Henri VIII qui suite à la naissance d'Édouard entame l'édification de son *Non Such Castle* à Londres en 1538. Ces trois édifices sont le résultat de collaborations étroites entre puissants et artistes

⁵⁰ Thibaud Fourrier et François Parot, art. cité.

⁵¹ Expression utilisée par Yves Pauwels dans son ouvrage, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, « Une magnifique décadence » ?, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 14.

⁵² Thibaud Fourrier et François Parot, article à paraître, titre provisoire : « Chambord, édification dynastique, quand l'*hubris* royale devient Cité utopique ».



humanistes. Les peintres, architectes sont d'une grande utilité à ses princes bâtisseurs⁵³. Ces châteaux deviennent grâce à la rhétorique architecturale non plus simplement des monuments utiles ou esthétiques, ils représentent une idée, rien n'est gratuit. Cette dimension utopique se laisse ressentir, en effet tous ces hommes, ayant conscience de la venue d'un temps nouveau et de leur important pouvoir, s'investissent pleinement dans la métamorphose de la société, de la culture.

Entre expérience spirituelle et divertissement, entre affirmation et négation, cet espace est le lieu de tous les possibles. Ces humanistes s'essaient, l'œuvre est en construction, les règles ne sont pas encore clairement établies. L'œuvre n'est pas seulement matière esthétique, elle recèle un sens caché qui passant par l'utopie acquiert un sens plus complexe encore, puisque nous faisons face au genre du jeu, un jeu qui se joue du jeu même. Il est le lieu des mises en abîme, de la confusion, de la projection, le sens ne se dévoile pas instantanément, il requiert un certain effort. C'est par la joie, d'une certaine façon, que l'on souhaite éveiller les consciences tout en faisant état de la réalité de l'époque, telle que la puissance des rois, la désuétude de l'éducation médiévale, les querelles religieuses.

Cela nous montre l'utilité de la pluridisciplinarité : en effet, la méthode exégétique nous permet d'embrasser une réalité plus large puisque nombreuses sont les similitudes et imbrications entre l'architecture et la littérature. Ainsi cette matière utopique portée par les pierres et les lettres nous permet également de comprendre le lien existant entre les différents domaines du savoir puisque les espaces s'intervertissent. Le château-église éclaire l'abbaye palais de la même manière que l'abbaye-palais éclaire le château-église. L'un est le miroir de l'autre⁵⁴.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Je tiens à remercier Thibaud Fourier et François Parot pour leur aide ainsi que pour leurs précieux conseils. Un grand merci plus particulièrement à Thibaud, nos nombreux échanges et rencontres ont toujours été féconds. Merci pour ces belles visites du château de Chambord qui me laisseront un vif souvenir, la vue des terrasses de la lanterne de Chambord restera présente en mon esprit. Autant de moments émouvants passés en excellente compagnie.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- COLONNA Francesco, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin, translittération par Gilles Polizzi, préface de Benoit Heilbrunn, Paris, Imprimerie Nationale, 1994.
- MORE Thomas, *L'Utopie*, trad. Jean Le Blond et Barthélémy Aneau, éd. Guillaume Navaud, Paris, Éditions Gallimard, 2012.
- RABELAIS François, *Gargantua*, édition présentée, établie et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 2007.
- RABELAIS François, *Pantagruel*, éd. Pierre Michel, Paris, Folio Classique, Gallimard, 1973.
- THEON Aelius, *Progymnasmata*, éd. Michel Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

Textes critiques

- CIORANESCU Alexandre, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972.
- DEFAUX Gérard, « Rabelais herméneute », dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Études montaignistes, II, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- DEMERSON Guy, *François Rabelais*, Paris, Arthème Fayard, 1991.
- « Le “Prologue” exemplaire du *Gargantua* : le littéraire et ses retranchements », *Versants*, vol. 15, 1989, p. 35-57.
- DESROSIERS-BONIN Diane, « L'abbaye de Thélème et le temple des rhétoriciens », dans *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du CESR (Chinon-Tours, 1994)*, *Études rabelaisiennes* 33, Genève, Droz, 1998, p. 241-248.
- DUVAL, Edwin, « Interpretation and the “doctrine absconce” of Rabelais's Prologue to *Gargantua* », *Études rabelaisiennes* 18, Genève, Droz, 1985, p. 1-17.
- FOURRIER Thibaud et PAROT François, « L'Enjeu dynastique à travers le décor sculpté de Chambord : rôle et place de Louise de Savoie », *Louise de Savoie 1476-1531*, Presses Universitaires François Rabelais/Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 167-181.
- « Chambord : un livre de pierre », *Lieux réels, lieux rêvés, Le Verger – bouquet XVIII*, 2020 [En ligne : <http://cornucopia16.com/blog/2020/04/30/thibaud-fourrier-et-francois-parot-chambord-un-livre-de-pierre/>].
- GEONGET Stéphan, *La notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006.
- GOSSELIN Laurent « De l'utopie à l'errance. Thélème, la Dipsodie, la rhapsodie », *Elseneur* 7, Presses de l'Université de Caen, 1992, p. 73-87.
- GUILLAUME Jean « Le manoir des thélémites : rêves et réalités », dans *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du CESR (Chinon-Tours, 1994)*, *Études rabelaisiennes* 33, Genève, Droz, 1998, p. 249-264.



- LA CHARITE Raymond, « Lecteurs et lectures dans le Prologue de *Gargantua* », *French Forum*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 261-270.
- LAPOUGE Gilles, *Utopie et civilisations*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.
- LENORMANT Charles, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance : restitution de l'abbaye de Thélème*, Paris, J. Crozet, 1840.
- MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.
- « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, 1976, vol. 21, n° 21, p. 35-51.
- PAUWELS Yves, *L'architecture et le livre en France à la Renaissance*, « Une magnifique décadence » ?, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- « L'architecture de la Renaissance entre ratio mathématique et ars rhétorique », dans *Seizième Siècle*, n° 8, 2012, p. 19-27.
- POLIZZI Gilles, « Thélème ou l'éloge du don. Le texte rabelaisien à la lumière de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. XIII, n° 25, 1987, p. 39-59.
- PREVOST André, *L'Utopie de Thomas More*, Paris, Mame, 1978.
- SCREECH Michael, *Rabelais*, trad. M.-A. de Kisch, Paris, Gallimard, 1992.
- SEGUIN-BRAULT Olivier, « Thélème. Parcours descriptif et mécanique rhétorique », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, p.283-293.
- « Vitruve à Thélème. Rabelais lecteur du *De architectura* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 87, n° 2, p. 9-12.
- SERVIER Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991.
- STEBE Jean-Marc, *Qu'est-ce qu'une utopie ?*, Paris, Vrin, 2011.
- VINTENON Alice, *La fantaisie philosophique à la Renaissance*, Paris, Droz, 2017.
- WUNENBURGER Jean Jacques, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Encyclopédie universitaire, 1979.