



HAL
open science

Chevaliers de peu de substance : l'épique entre déconstruction et reconstruction dans les romans de la première modernité (Rabelais, Cervantès, Grimmelshausen)

Pierre Bache

► **To cite this version:**

Pierre Bache. Chevaliers de peu de substance : l'épique entre déconstruction et reconstruction dans les romans de la première modernité (Rabelais, Cervantès, Grimmelshausen). Littératures. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL059 . tel-03852345

HAL Id: tel-03852345

<https://theses.hal.science/tel-03852345>

Submitted on 15 Nov 2022

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III (ED 019)

Centre de recherches en littérature comparée

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Pierre BACHE

le : 13 novembre 2021

**Chevaliers de peu de substance.
L'épique entre déconstruction et reconstruction dans les
romans de la première modernité (Rabelais, Cervantès,
Grimmelshausen).**

Sous la direction de :

M. François LECERCLE – professeur émérite à la faculté des Lettres de Sorbonne-Université

Membres du jury :

M. François LECERCLE – Professeur émérite, Sorbonne Université

Mme Anne DUPRAT – Professeur, Université de Picardie

Mme Elsa KAMMERER – Professeur, Paris 8

Mme Mercedes BLANCO – Professeur, Sorbonne Université

Mme Nathalie ROELENS – Professeur, Université de Luxembourg

Remerciements

L'élaboration de ce travail fut longue et complexe et le chemin parfois similaire à celui de l'ingénieur hidalgo de la Manche à travers le paysage sec et poussiéreux qui l'a mené de son village natal jusqu'au port de Barcelone. Mais tout comme le chevalier le plus célèbre de la littérature a pu compter sur ses adjouvants – sa rosse efflanquée, son écuyer glouton, et les nombreux personnages secondaires qui ont croisé sa route –, de même je fus assisté dans ma quête par quelques indéfectibles compagnons de route.

Mon parcours aurait certainement été impossible sans le soutien incessant de mon directeur de recherche, M. Lecercle, qui a lu et commenté chaque chapitre de ce travail avec une extrême minutie. Plus d'une fois, je reçus, amendé et accompagné de commentaires, un chapitre massif d'une centaine de pages, quelques jours seulement après l'envoi. Je ne puis m'empêcher de dire, à cette occasion, que j'ai rarement connu un homme qui a su allier à tel point les deux qualités opposées de la rapidité et du sens du détail. La liberté qu'il m'a laissée dans l'élaboration de mes réflexions et la lucidité de ses remarques, ont instauré un climat propice à l'épanouissement de mes réflexions.

Je remercie ma mère pour l'endurance et la patience dont elle a su faire preuve dans la relecture de ma thèse, qui fut, à n'en point douter, un exercice éprouvant pour elle. Enfin, je n'oublierai bien sûr pas le docteur A. Bache, qui, s'il ne fut pas le médecin de mon corps, fut toutefois celui de mon âme aux moments où j'étais en proie au découragement.

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	11
LA QUESTION DU RATTACHEMENT À L'ÉPIQUE : ÉTAT DE LA QUESTION	18
LA DICHOTOMIE ROMAN / ÉPOPÉE : UNE OPPOSITION DATÉE ?	27
UNE PARODIE D'ÉPOPÉE EST-ELLE ENCORE UNE ÉPOPÉE ?	35
PRÉSENTATION DU CORPUS SECONDAIRE	42
PLAN DE L'OUVRAGE	45
CHAPITRE I - ADIEU A CALLIOPE. LE REJET DE L'HÉROÏSME MILITAIRE	49
I. LIMITES DE L'HÉROÏSME MILITAIRE DANS LES ROMANS DE CHEVALERIE ET LES ROMANS HÉROÏQUES	51
I.1. LA GUERRE DANS LES <i>ROMANZI CAVALLERESCHI</i>	51
A. Le <i>Morgante Maggiore</i> entre hyperboles et horreur du vide	51
B. <i>Orlando Furioso</i> , la guerre moderne et le rejet de l'exemplarité	56
I.2. LES <i>LIBROS DE CABALLERÍAS</i> ESPAGNOLS	63
A. Tirant et don Quichotte ou l'impossible modernisation de la chevalerie errante	64
B. <i>Amadís de Gaulla</i> et le traumatisme de la chute de Constantinople	73
II. LA GUERRE, OBJET DE FASCINATION	80
A. LA FASCINATION POUR LES INNOVATIONS MILITAIRES	81
B. TECHNOLOGIE ET MAGIE	96
C. L'HUMANISME MILITAIRE CHEZ RABELAIS ET CERVANTÈS	109
III. LA FIN DE L'ÂGE DES HÉROS	119
A. L'ANTI-IMPÉRIALISME ET LA DÉCADENCE MILITAIRE CHEZ CERVANTÈS ET GRIMMELSHAUSEN	120
B. DISTORSIONS IMAGINATIVES DE LA GUERRE : SIMPLICIUS ET ESTEBANILLO	135

C. LA CRITIQUE DE L'HÉROÏSME MILITAIRE DANS LES ROMANS HISTORIQUES	141
DE GRIMMELSHAUSEN	141
CONCLUSION	152

CHAPITRE II - ODYSSÉES SANS ITHAQUE : L'ÉPOPÉE COMME FORME VIDE

153

I. LE DÉMON DE L'ALLUSION : BROUILLAGES, PARASITAGES, INTERFÉRENCES	156
A. HOMÈRE ET LES MUSULMANS : HEURT DES UNIVERS FICTIONNELS ET	156
BROUILLAGE IDÉOLOGIQUE CHEZ RABELAIS ET CERVANTÈS	156
B. « GEDACHTE ICH IM KRIEG HECTOREM UND ACHILLEM, JA DEN HERCULEM	178
SELBST ZU ÜBERTREFFEN » : LE REJET DE L'EXEMPLARITÉ ÉPIQUE CHEZ RABELAIS	178
ET GRIMMELSHAUSEN	178
II. DÉCONSTRUCTION DE L'ÉPOPÉE ANTIQUE	196
A. ÉNÉIDES BURLESQUES ET ERRANCES DANS LE LABYRINTHE DE SIGNES	197
B. <i>ODYSSÉES</i> SANS ITHAQUE : LA PERVERSION DU VOYAGE HOMÉRIQUE	212
CHEZ RABELAIS ET CERVANTÈS	212
III. <i>DON QUIJOTE</i> ET LA PERTE DU SENS TRANSCENDANTAL DE L'AVENTURE	220
CONCLUSION	233

CHAPITRE III - LES AMBIGUÏTÉS DANS LE REJET DE L'HÉRITAGE ÉPIQUE

235

I. « DE L'HORRIBLE DANGER DE LA LECTURE » : FAUT-IL BRÛLER LES ROMANS DE CHEVALERIE ?	238
A. OUVRAGES DIABOLIQUES OU MÉDECINE DE L'ÂME ?	240
B. NÉO-ARISTOTÉLICIENS ET <i>AFICIONADOS</i> : L'INDISTINCTION PARTIELLE ENTRE	253
LES DEUX CAMPS	253
C. LE <i>PERSILES</i> COMME ROMAN DE CHEVALERIE SPIRITUALISÉ	267
II. LA DIALECTIQUE COMPLEXE ENTRE LA PARODIE ET SON MODÈLE	273
A. L'ÉPIQUE CHEZ RABELAIS : CENTRALITÉ STRUCTURELLE OU ÉLÉMENT PÉRIPHÉRIQUE ?	274
B. <i>DON QUIJOTE</i> COMME « BACYELMO GÉNÉRIQUE » : DERNIER ROMAN DE CHEVALERIE OU	
PREMIER ROMAN MODERNE ?	289
III. DEUX CAS LITIGIEUX : CERVANTÈS ET GRIMMELSHAUSEN	308

A. LA MODERNITÉ DU <i>DON QUIJOTE</i> EST-ELLE UN HÉRITAGE DES ROMANS DE CHEVALERIE ?	309
B. LE <i>SIMPLICISSIMUS</i> , UNE VERSION DÉGRADÉE DU <i>PARZIVAL</i> ?	323
CONCLUSION	334

CHAPITRE IV - ACHILLE CHEZ LES PICAROS OU L'ÉPIQUE DANS LE ROMANESQUE **337**

I. PICAROS-CHEVALIERS ET CARNAVALS ÉPIQUES	339
A. LE <i>BALDUS</i> ET L'INVENTION DU ROMAN PICARO-CHEVALERESQUE	340
B. LE CARNAVAL HOMÉRIQUE DE RABELAIS	347
II. L'ÉPOPÉE ET LE ROMAN	357
A. <i>DON QUIJOTE</i> , <i>SIMPLICISSIMUS</i> ET LE ROMAN HÉROÏQUE	358
B. ENTRE UNIVOCITÉ ÉPIQUE ET POLYPHONIE ROMANESQUE	384
C. LE CAS DU <i>QUART LIVRE</i> : TÉLOCENTRISME ÉPIQUE OU PERSPECTIVISME ROMANESQUE ?	402
III. DON QUICHOTTE ET LE HÉROS ANTIQUE : HOMÈRE, VIRGILE, CERVANTÈS	408
CONCLUSION	424

CHAPITRE V - ANTI-IMPÉRIALISME ET MESSIANISME. L'HÉRITAGE VIRGILIEN ENTRE REJET ET RÉAPPROPRIATION DANS LES ROMANS DE RABELAIS ET DE CERVANTÈS **425**

I. « VRAY DIEU, NE SERA CE L'ÂGE D'OR, LE RÈGNE DE SATURNE ? »	427
A. PANTAGRUEL, FIGURE D'AUGUSTE ?	428
B. <i>DON QUIJOTE</i> ET L'ÂGE D'OR : UN HÉRITAGE VIRGILIEN ?	438
C. HYPOTHÈSE : L'ÉNÉIDE CHRISTIQUE DE FOLENGO COMME SOURCE D'INSPIRATION DE RABELAIS ET DE CERVANTÈS ?	449
II. UN RAPPORT AMBIGU À L'IMPÉRIALISME	455
A. DON QUICHOTTE ET LE SPECTRE DE L'IMPÉRIALISME	455
B. UTOPIE ET EMPIRE : RABELAIS ET L'INVENTION DU « SOFT POWER »	469
III. LE CAS DE <i>PERSILES</i>	483
A. BREF RAPPEL DE QUELQUES LECTURES ANTI-IMPÉRIALISTES DU <i>PERSILES</i>	483
B. LE <i>PERSILES</i> COMME NOUVELLE <i>ÉNÉIDE</i> : LA REFONDATION SYMBOLIQUE DE L'EMPIRE ESPAGNOL	487

CONCLUSION	507
CHAPITRE VI - ODYSSEES SPIRITUELLES ET VOYAGES INTERIEURS	509
I. LA FORME ODYSSEENNE ET L'ÉPOPÉE INITIATIQUE	511
A. DU <i>QUART</i> AU <i>CINQUIESME LIVRE</i> : <i>NOSTOS</i> ÉPIQUE ET QUÊTE DU GRAAL	511
B. « <i>IMITANDO A ULISES</i> » : DON QUICHOTTE, ULYSSE ET L'ACCEPTATION DE LA FINITUDE	522
C. LE <i>SIMPLICISSIMUS</i> COMME « FORME ODYSSEENNE »	530
II. « HIS ARMIS NEQUE ACHILLES HOMERICUS TECTUS ERAT, ETSI FINGITUR, NEQUE AENEAS VERGILIANUS » : L'INTÉRIORISATION DE L'HÉROÏSME	540
A. COMBATTRE LE TURC INTÉRIEUR : RABELAIS ET L'ÉPOPÉE ÉRASMIENNE	541
B. « <i>¡AQUI FUE TROYA !</i> ». CERVANTÈS ET LUCAIN OU : SORTIR DE L'ÉPIQUE PAR L'ÉPIQUE	554
III. LE <i>PERSILES</i> ET LE <i>QUIJOTE</i> : DES <i>DIVINES COMÉDIES</i> ?	569
CONCLUSION	583
CONCLUSION - L'ÉPOPÉE, UN « GUIGNOL MAGNIFIQUE » ?	585
RABELAIS : L'ÉPOPÉE COMME FORME VIVANTE	589
<i>DON QUIJOTE</i>, PREMIÈRE « ÉPOPÉE MODERNE » ?	592
GRIMMELSHAUSEN, LE HOMÈRE PICARESQUE DU BAROQUE ALLEMAND ?	596
ÉPILOGUE : VIVONS-NOUS À L'ÈRE DU « POST-ÉPIQUE » ?	598
APPENDICE - RÉSUMÉS SUCCINCTS DES ROMANS NON SATIRIQUES DE CERVANTÈS ET DE GRIMMELSHAUSEN	603
I. <i>LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA</i> (1616)	603
II. <i>KEUSCHER JOSEPH</i> (1670)	623
III. <i>DIETWALD UND AMELINDE</i> (1670)	626
IV. <i>PROXIMUS UND LYMPIDA</i> (1672)	631

BIBLIOGRAPHIE	637
CORPUS PRIMAIRE	637
CORPUS SECONDAIRE	637
L'ÉPOPÉE ANTIQUE : TEXTES ET ÉTUDES	638
ÉTUDES SUR LES <i>ROMANZI</i> ITALIENS ET ROMANS DE CHEVALERIE ESPAGNOLS	641
LE ROMAN HÉROÏQUE : TEXTES ET ÉTUDES	647
ÉTUDES SUR LE ROMAN, L'ÉPOPEE, LA PARODIE	648
ÉTUDES SUR RABELAIS	651
ÉTUDES SUR CERVANTÈS	661
ÉTUDES SUR GRIMMELSHAUSEN	690
LITTÉRATURE DE L'ANTIQUITÉ AU XXI^E SIÈCLE : TEXTES ET ÉTUDES	699
ÉTUDES PORTANT SUR DES ASPECTS HISTORIQUES, POLITIQUES, ANTHROPOLOGIQUES ET RELIGIEUX	703
INDEX	707

Introduction

Le présent travail vise à étudier les rapports entre l'épopée et les romans de la première modernité. Selon une vision assez répandue, la période des XVI^e et XVII^e siècles, au cours desquels la tradition épique était encore très vivante, fut l'époque durant laquelle la naissance des premiers romans modernes qui, allaient, au cours d'un lent processus, évincer l'épopée. Les premiers romans modernes sont vus par des théoriciens comme Bakhtine et Lukács comme des hybrides aux contours mobiles et indéterminés, qui rompaient avec l'esthétique et l'idéologie épiques et préparaient la voie vers la littérature moderne. Les œuvres de la littérature épique continuent d'apparaître aux yeux de beaucoup de lecteurs, qu'ils soient d'obédience lukácsienne ou non, comme mettant en scène un monde organique et clos, où les trois sphères du divin, de l'humain et de la nature formaient une unité simple, où la séparation entre le particulier et le collectif n'avait pas encore cours et où il existait un système de valeurs claires et intangibles. Partant, les valeurs de l'épopée ne sont plus adaptées au monde moderne où Dieu est, sinon mort comme le voulait Nietzsche, du moins de plus en plus absent de notre vie, et où la science relègue la sphère du divin dans le règne des chimères. Un monde marqué par une fragmentation grandissante des sociétés et un individualisme potentiellement néfaste qui risque de mettre en péril l'idéal des valeurs collectives. À l'inverse, les premiers romans modernes, hybrides, aux contours mobiles et indéterminés, ont pu embrasser l'éminente complexité du monde moderne, et ce notamment parce que, structurellement et thématiquement, ils ne fonctionnent pas comme des épopées.

Cette vision des choses est toutefois trop unilatérale et le but de ce travail est de jeter un regard critique sur l'idée selon laquelle le rapport entre les romans de la première modernité et l'épopée serait nécessairement conflictuel. L'étude se focalisera particulièrement sur les œuvres de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen¹ tout en étant basée sur un corpus plus large englobant les épopées antiques, les *romanzi* italiens et les romans de chevalerie espagnols. Les œuvres des trois auteurs principaux sont fortement marquées par les récentes évolutions de la guerre qui conduisent effectivement à un rejet ouvert de l'idéologie épique. Tout comme les anciens héros du *romancero*, qui végètent dans la grotte de Montésinos, ont perdu leur lustre,

¹ Le corpus principal couvre la période du XVI^e et du XVII^e siècle et sera composé des quatre romans de Rabelais (1532, 1535, 1546, 1552), du *Quijote* (1606 et 1615) et du *Simplicissimus* (1669), mais également du *Persiles y Sigismunda* (1617) de Cervantès et des romans idéalistes de Grimmelshausen (*Keuscher Joseph* (1670), *Dietwald und Amelinde* (1670), *Proximus und Lympida* (1672)).

de même, dans l'Enfer du *Pantagruel*, les chevaliers de la table ronde apparaissent comme de pauvres gangne-deniers. On trouve en outre dans chacune de ces œuvres des éléments carnavalesques et une structure polyphonique qui tranchent avec le caractère clos et achevé de l'épopée.

La richesse de l'héritage épique sur un plan à la fois thématique et structurel dans ces œuvres est indéniable. L'épopée homérique et virgilienne, le roman de chevalerie de la Renaissance ainsi que les *romanzi* italiens forment un intertexte important dans les cinq livres de Rabelais² et le *Quijote*³, à quoi s'ajoutent, dans le cas de Cervantès, des allusions aux textes épiques médiévaux comme le *romancero* espagnol. Le début du *Simplicissimus*⁴ a été plusieurs fois mis en rapport avec le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, les errances Simplicius font du roman une nouvelle *Odyssée*, au niveau structurel on observe une réutilisation partielle des principes compositionnels du roman épique du XVII^e siècle. Dans chacune de ces trois œuvres, les thèmes de la quête, de l'aventure et de l'héroïsme structurent une large partie de la narration. Mais, par leur approche négative et critique de l'épopée, semblent illustrer la thèse de Bakhtine et Lukács selon laquelle le roman moderne serait né des cendres de l'épopée et que monde romanesque et monde épique seraient structurellement incompatibles.

Le *Don Quijote* (1605 et 1615) de Cervantès, presque universellement élevé au rang d'une œuvre fondatrice qui préfigure la plupart des traits du roman moderne, est souvent vu comme une anti-épopée. Contrairement aux personnages des épopées, qui surmontent victorieusement toutes leurs épreuves, don Quichotte va de frustration en frustration et préfigure le personnage romanesque moderne qui ne se caractérise plus par sa toute-puissance, mais par sa vulnérabilité et même par une tendance globale à l'échec. Un grand nombre de critiques soulignent que, grâce à la folie de son personnage, Cervantès donne une vision problématique du réel. À l'inverse de ce qui se passe dans l'épopée, la réalité n'apparaît plus comme claire et univoque, mais comme filtrée à travers une multitude de consciences et de points de vue irréductibles.

Les romans de Rabelais (*Pantagruel*, 1532 ; *Gargantua* 1534 ; *Le Tiers Livre* : 1545, *Le Quart Livre* 1552), eux aussi traditionnellement classés dans la catégorie des premiers romans

² Dans ce travail, je me référerai exclusivement à l'édition de référence de M. Huchon. *Rabelais. Œuvres complètes*, M. HUCHON (éd.), édition de la Pléiade Paris, Gallimard, 1994.

³ L'édition utilisée sera celle de F. Rico. *Don Quijote de la Mancha*, F. RICO, (éd.), Madrid, Real Academia Española, 2015. Pour les traductions, j'utiliserai l'édition de la Pléiade. *Don Quichotte précédé de La Galatée, Œuvres romanesques complètes*, J. CANAVAGGIO (éd.), Paris, Gallimard, 2001.

⁴ L'édition utilisée sera celle de D. Breuer. H. J.C. von GRIMMELSHAUSEN, *Simplicissimus Teutsch, Courasche, Springsfeld, Kleinere Schriften*, D. BREUER, (éd.), Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1989. La traduction choisie est celle de J. Amsler. *Les aventures de Simplicissimus*, J. AMSLER (trad.), Paris, FAYARD, 1990.

modernes, paraissent avoir des traits clairement anti-épiques. À la structure téléologique de l'épopée, dont l'action est orientée vers un but, s'oppose une narration remplie d'interruptions et de digressions. Le roman rabelaisien est aussi profondément marqué par les bouleversements de la Renaissance, époque caractérisée autant que la nôtre par la remise en cause massive des vieilles certitudes et par des changements politico-historiques de grande ampleur. À l'univocité épique s'oppose donc la tendance à multiplier les intertextes et à ne pas proposer de vision idéologique stable. Les textes de Rabelais se caractérisent par une complexité narrative et un jeu constant sur l'ambiguïté qui sont tout à fait incompatibles avec l'idée que les Romantiques et, après eux, Bakhtine et Lukács, se faisaient de l'épopée considérée comme un genre clos, simple et organique. L'idéologie rabelaisienne, profondément influencée par le pacifisme érasmien, est fortement incompatible avec l'idéal de conquête et de courage martial défendu par la plupart des épopées antiques.

En Allemagne, le *Simplicissimus* de Grimmelshausen (1669) joue un rôle similaire à celui des romans de Rabelais et de Cervantès en France et en Espagne. C'est une œuvre fondatrice qui marque l'avènement du roman moderne, en mettant en œuvre un univers absolument aux antipodes de l'épopée. Profondément marqué par le souvenir de la guerre de Trente Ans et des effets désastreux qu'elle a eus, l'auteur souligne à plusieurs reprises la vanité des idéaux héroïques, profondément opposés aux préceptes chrétiens. De surcroît, bien qu'ils n'appartiennent que partiellement à la catégorie des romans picaresques, les romans de Grimmelshausen ont beaucoup d'analogies avec l'univers antihéroïque du roman picaresque. Dans le *Simplicissimus*, la *Courasche* (1669), le *Springinsfeld* (1670), le corps glorieux du guerrier épique est remplacé par le corps émacié et loqueteux du picaro. Les grands conquérants de l'histoire sont critiqués pour le mal qu'ils ont infligé aux innocents et les projets de domination mondiale, comme celui de Jupiter, qui rêve de fonder un Empire pangermanique, sont démasqués comme une forme de délire et de mégalomanie. D'ailleurs, le *Simplicissimus* est un des premiers romans qui dépeint la guerre non pas à partir de la perspective des grands guerriers mais à partir de celle des humbles, étrangers à toute considération idéologique et se souciant peu de savoir si leur maison est détruite par l'un ou par l'autre camp.

À première vue, l'interprétation en termes de déconstruction de l'univers épique semble donc tout à fait s'appliquer à ces auteurs. Les romans de Rabelais soumettent à une parodie générale tous les grands textes de la tradition épique, le roman arthurien, la chanson de geste, les épopées homériques, l'*Énéide*. Arme de guerre contre les *libros de caballerías*, le *Quijote* parodie autant les romans de chevalerie de la Renaissance que les épopées gréco-latines, le

romancero espagnol et le roman byzantin. Le *Simplicissimus* de Grimmelshausen parodie les motifs et les principes compositionnels du roman héroïque allemand et opère une critique virulente de l'héroïsme militaire. La parodie des motifs épiques ne se réduit cependant pas à un simple jeu littéraire ; elle est, au moins en partie, une réaction face à la réalité de la guerre dans le siècle où ces auteurs ont vécu. Le refus d'écrire une épopée et de se conformer aux paradigmes épiques est très fortement enraciné dans une forme de scepticisme face à l'idée même de l'héroïsme.

D'un autre côté, l'idée selon laquelle ces œuvres seraient anti-épiques n'a pas toujours prévalu. Ainsi, par une curieuse ironie de l'histoire, le *Quijote*, considéré ultérieurement par certains critiques comme le modèle même de l'anti-épopée, a longtemps joui de la réputation d'être une forme d'épopée moderne. Il est bien connu que V. de los Ríos, dans son introduction à l'édition de 1780, qui allait hisser le *Quijote* au rang d'œuvre majeure de l'histoire littéraire espagnole, le rangea dans la catégorie des épopées et fut le premier à découvrir des parallèles nets entre ce texte et l'*Illiade* d'Homère. Au XVIII^e siècle, le roman de Cervantès était par certains auteurs considéré comme une véritable épopée. Ceci tient au fait qu'à cette époque beaucoup d'auteurs aspiraient à réaliser une synthèse entre épopée et roman. En témoigne la célèbre préface de *Joseph Andrews* (1749) de Fielding qui présente le *Quijote* comme maître et modèle de son roman, comme l'indique le sous-titre (« *Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote* ») mais qui développe aussi sa théorie de ce qu'il appelle le « *comic epic-poem in prose* »⁵. L'épopée, selon lui, peut être apparentée à la tragédie comme à la comédie, écrite en vers comme en prose⁶ et il est clair que le *Quijote* a servi de modèle au poème épique en

⁵ H. FIELDING, *Joseph Andrews*, M. C. BATTESTIN (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1967, « *Preface* ». Il la définit comme « *differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents and introducing a greater variety of characters. It differs from the serious romance in its fable and action, in this : that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous* » ; « se distinguant de la comédie, comme l'épopée sérieuse de la tragédie, son action étant plus étendue et plus complète ; contenant un plus grand nombre d'événements et introduisant une plus grande variété de personnages. Du roman sérieux, elle diffère par l'intrigue et l'action sur les points suivants : dans le premier, elles sont graves et solennelles, dans le second, elles sont légères et risibles. » (p. 8).

⁶ Id., op. cit., p. 4-5. Elle peut être comique puisqu'Aristote nous a informés qu'Homère avait écrit une œuvre qui entretient la même relation avec la comédie que l'*Illiade* avec la tragédie (référence au *Margites*, attribué à Homère). Elle peut également être rédigée en prose puisqu'il serait déraisonnable de donner une autre dénomination à des textes qui, outre le mètre, partagent tous les autres traits avec l'épopée. Il donne comme exemple le *Télémaque* de Fénelon qui fonctionne exactement sur le modèle de l'épopée antique à la différence près qu'il est écrit en prose. À l'inverse, il a très peu de choses en commun avec les longues épopées en prose que sont la *Clélie*, la *Cléopâtre*, l'*Astrée*, la *Cassandre* et le *Grand Cyrus*.

prose qu'il a cherché à réaliser avec son *Joseph Andrews*⁷.

L'hypothèse d'une continuité fondamentale entre l'épopée antique et le roman cervantin a persisté jusque dans la première moitié du XX^e siècle. Les trois critères – thématique, structurel, historico-poétique – qui feraient du *Quijote* une épopée en prose peuvent être résumés comme suit : l'héroïsme transcende le caractère satirique de base, l'organicité épique transparaît dans la variété des styles, thèmes et intertextes employés par Cervantès, le roman célèbre la nation espagnole à une époque particulière de son histoire. Les lectures épiques du *Quijote* reposaient sur deux présupposés que ces critiques acceptaient pleinement. Le premier, formel, est qu'il existe de la poésie épique, dramatique et même lyrique en prose, le second, thématique, est que l'ancrage du roman dans la réalité contemporaine ne détruit pas son statut épique. Cette interprétation semble avoir été toujours suffisamment répandue dans les années quarante pour que F. Sanchez Castaner y Mena⁸, qui cite une dizaine d'auteurs à l'appui de sa thèse, se sente autorisé à dire, dans sa leçon inaugurale, qu'elle est « universellement acceptée ». Par la suite, lorsque la critique prit un tour plus positif, cette théorie fut graduellement abandonnée.

Ainsi, le célèbre ouvrage de Riley sur la théorie de la littérature dans le *Quijote* rejette cette analogie comme purement métaphorique et ne reposant pas sur des bases théoriques sérieuses. Il commence par rappeler la comparaison entre le roman de Cervantès et l'épopée classique : « *En el siglo XVIII se discutió seriamente la naturaleza épica del Quijote y hubo muchas controversias sobre si Cervantes había imitado o no a Homero.* »⁹. S'il admet que Cervantès a pu avoir à l'esprit une relation essentielle entre l'épopée antique ainsi que le roman de chevalerie et son propre texte, qu'il avait conçu comme une œuvre qui intégrerait le caractère

⁷ La dette de Fielding envers Cervantès concernant le traitement de l'épique est reconnue et analysée par C. Huguet. C. HUGUET, « Joseph Andrews : à la manière de Cervantès ? » in *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2000, 51, p. 59-76. Voir notamment les pages 60-65.

⁸ F. SÁNCHEZ-CASTAÑER Y MENA, *Penumbra y primeros albores en la génesis y evolución del mito quijotesco*, leçon inaugurale du cours de 1948-1949, Valencia, Secretariado de publicaciones intercambio científico y extensión universitario, 1948, « *Epopéya y mito* », p. 43-215. Ici, p. 55: « *Considerada, pues, la obra de Cervantès en relación con la epopeya, en el triple aspecto : de una temática particular, la heroica ; de la utilización casi enciclopédica de formas literarias en uso o un tanto archivados ; y en el de un transcendentalismo que une la materia poética con amplios fondos histórico culturales, la unanimidad respecto a la atribución del carácter epopéyico al Quijote es, por fortuna, unánime* » ; « Une fois qu'on considère l'ouvrage de Cervantès en relation avec l'épopée et ce sous un triple respect – celui d'une thématique particulière qui est l'héroïsme, celui d'une utilisation quasi encyclopédique de formes littéraires qui sont en usage ou qui du moins restent conservées, et celui d'une unité supérieure qui relie la matière poétique avec son vaste arrière-plan historico-social – les auteurs sont, heureusement, unanimes pour attribuer un caractère épique au Quijote. » (p. 55). Je souligne.

⁹ E. C. RILEY, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1981, p. 95 : « Au XVIII^e siècle, on discutait sérieusement la nature épique du Quijote et il y eut beaucoup de controverses concernant la question de savoir si Cervantès avait lu Homère ou non. »

plaisant des romans de chevalerie et les nobles vertus du poème épique¹⁰, il lui dénie toutefois toute qualité épique et estime que son auteur n'avait pas véritablement l'intention d'écrire une forme d'épopée en prose : « *Resulta poco probable que al pensar al Quijote quisiera atribuirle el carácter de una epopeya en prosa, como hizo con el Persiles, aunque esto no quiere decir que su obra maestra no deba nada a la épica. (...) Le falta el tono elevado de la auténtica épica y su gran seriedad moral no es heroica, sino de una especie que pertenece, más bien, a la alta comedia.* »¹¹. Jusqu'aux années 60 et au-delà, il était encore possible de trouver dans la critique des comparaisons entre le *Quijote* et l'épopée antique puisqu'il fonctionne comme un ouvrage fondateur du peuple espagnol, puisqu'il confère une ampleur épique au monde quotidien et réaliste qu'il décrit et puisque, malgré son orientation ironique, il continue à décrire des faits héroïques. Aujourd'hui, ce type de comparaison est devenu rare ou bien, si une telle analogie est faite, elle relève purement de la métaphore.

De même, beaucoup d'ouvrages de critiques parlent de la « geste rabelaisienne » comme si on pouvait comparer les romans de Rabelais à des épopées. Les analogies dressées entre Rabelais et Homère sont fréquentes dans la littérature et on les trouve environ chez une dizaine d'auteurs. Le mieux connu est sans doute le jugement de V. Hugo, qui, dans le « *Billet à Charles Nodier* », voit dans Rabelais un « bâtard d'Homère »¹² et dans la « *Préface de Cromwell* » un « Homère bouffon »¹³. « Bâtard » et « bouffon », Rabelais serait donc une version dégradée d'Homère, mais comme Homère est dit être le « fils des Dieux », il demeure dans ses romans quelques traces de cette étincelle divine. Mais surtout, si Rabelais apparaît comme un poète épique aux yeux de V. Hugo, c'est parce qu'il s'agit de défendre à travers lui la dignité du grotesque. C'est dans le cadre d'une apologie du grotesque, c'est-à-dire de l'alliance du dérisoire et du sérieux, que V. Hugo en vient à parler de Rabelais dans sa célèbre préface : « *il [i. e. le grotesque] jette du premier coup sur le seuil de la poésie moderne, trois Homères bouffons ; Arioste, en Italie ; Cervantès en Espagne ; Rabelais en France* »¹⁴. Le grotesque

¹⁰ Id., p. 98.

¹¹ Id., p. 96 : « Il est par conséquent peu probable qu'en pensant au Quijote, Cervantès ait désiré lui attribuer le caractère d'une épopée en prose, comme il le fit avec le Persiles, bien que cela ne signifie pas que son chef-d'œuvre ne doive rien à l'épopée. (...) Il lui manque le ton élevé de l'épopée authentique et son grand sérieux moral n'est pas héroïque mais d'une forme qui appartient plutôt à la haute comédie. »

¹² V.-M. HUGO, « *Billet à Charles Nodier* » dans *Œuvres Complètes*, vol. 7. « *Je l'ai lu, ton beau poème. / Tes sept châteaux de Bohême, / C'est un legs rare et suprême / Que tu tiens, en fils pieux, / D'Yorick qui l'eut de son père / Rabelais, bâtard d'Homère, / Lequel était fils des Dieux.* » (p. 815). Je souligne.

¹³ Id., « *Préface de Cromwell* » in *Œuvres Complètes*, vol. 11, p. 13. L'expression « Homère bouffon » est empruntée à Nodier, comme Hugo le note lui-même.

¹⁴ Ibid.

étant le trait définitoire de la poésie moderne, Rabelais doit être considéré comme un poète épique des temps modernes. Mais déjà avant Hugo, les comparaisons de Rabelais avec Homère étaient fréquentes. Durant la période de transition entre le règne de Louis XIV et celui de Louis XV, des références à Rabelais comme le « Homère français » avaient un caractère politique¹⁵. Pour beaucoup de lecteurs modernes encore, les textes de Rabelais paraissent traversés par un « souffle épique ».

Les comparaisons du *Simplicissimus* avec l'épopée sont plus rares. Ainsi, dans le passé, le roman de Grimmelshausen a pu être comparé plusieurs fois au *Parzival* de Wolfram von Eschenbach¹⁶. Les tribulations de Simplicius et son développement mental le rapprocheraient du chevalier arthurien et le *Simplicissimus* serait en quelque sorte une version moderne de l'épopée wolframienne, ancrée dans le monde contemporain. De même, le *Simplicissimus* a été comparé à l'*Odyssée* d'Homère. Les errances picaresques du protagoniste à travers un monde disloqué rappellent les longues errances maritimes d'Ulysse. De façon analogue à ce qui se passe dans l'*Odyssée*, où les errances d'Ulysse débutent après la destruction de Troie, le long périple sinueux de Simplicius est déclenché par la destruction de la ferme de ses parents. Aussi G. Weydt¹⁷ n'a-t-il pas hésité à appeler le roman de Grimmelshausen une épopée, similaire dans son esprit au grand poème d'Homère.

Toutefois les différentes comparaisons entre les textes de Rabelais, de Cervantès et de Grimmelshausen avec des épopées n'ont été possibles qu'à cause d'un emploi peu rigoureux des termes d'« épopée » et d'« épique », utilisés d'une manière suggestive, mais sans être clairement définis. À première vue, ce n'est que de façon purement métaphorique qu'on peut parler de la « geste rabelaisienne ». Il n'en reste pas moins que l'intuition de certains auteurs, qui ont décelé une similitude entre ces œuvres et les textes appartenant à la littérature épique, n'est pas à rejeter a priori. Un texte peut en effet être épique sans être une épopée. Comme l'a

¹⁵ M. FUMAROLI, M. HUCHON, F. MOUREAU, « Rabelais, Homère français ? » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, 2018, p. 771-782. Les références à Rabelais étaient un moyen de se démarquer du bellicisme royal : « La gravité et le sublime grecs d'Homère, si chers aux Anciens, avaient trop souvent servi d'alibi et de fard savants aux défaites et aux calamités engendrées par le bellicisme royal. Celui de Louis XIV s'imposa en 1672, lors de la guerre de Hollande. » (p. 775).

¹⁶ Voir par exemple M. WEHRLI, *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam, 1997. Après un bref portrait de Wolfram, il le compare avec Grimmelshausen : « so bleibt doch das Bild eines großartigen Autodidakten, eines selbständigen und eigenwilligen Laien, darin durchaus vergleichbar mit Grimmelshausen, dessen *Simplicissimus* wohl ohne den *Parzival* nicht denkbar ist. » ; « ainsi il reste pourtant le portrait d'un autodidacte grandiose, d'un laïc autonome et particulier, comparable en ceci à Grimmelshausen, dont le *Simplicissimus* n'aurait sans doute pas été pensable sans le *Parzival*. » (p. 300). Il ne donne pas d'explication pourquoi la lecture du *Parzival* par Grimmelshausen lui paraît si certaine.

¹⁷ G. WEYDT, « *Grimmelshausen und Homer. Zum Lektürekanon des *Simplicissimus*-Dichters.* » in *Simpliciana VIII*, 1987, p. 7-17.

rappelé P. Brunel¹⁸, l'adjectif « épique » a un sens qui transcende le domaine de l'épopée proprement dite¹⁹ et la polysémie du terme transparait à travers le fait qu'il est couramment utilisé pour désigner des genres tout à fait différents de l'épopée (on parle de la musique épique de Wagner, du théâtre épique de Brecht, du roman épique de Döblin, d'un conte épique). Tout chapitre, passage, fragment d'une œuvre peut être appelé épique à partir du moment où il partage les caractéristiques thématiques ou formelles de l'épopée. Telle est aussi la raison pour laquelle, dans une époque qui paraît marquée par la mort de l'épopée, on constate pourtant la grande survivance, partout dans la littérature, de l'épique. Pour reprendre les mots de P. Brunel : « L'épopée peut être considérée comme une forme figée, ennuyeuse, académique. Mais il existe une permanence de l'épique. »²⁰. Cette dernière remarque invite immédiatement à se demander si un texte peut être épique sans appartenir à la catégorie des épopées, même s'il s'agit d'une parodie d'épopée.

Le but de ce travail est d'approfondir cette question et de se demander si la modernité des textes de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen doit uniquement être comprise comme étant en décalage avec l'épopée ou s'ils ne sont pas aussi en partie les héritiers ou les continuateurs des grands auteurs épiques. L'analyse de leurs textes et le travail de comparaison seront constamment complétés par une mise en rapport avec les grands classiques de l'épopée burlesque comme l'Arioste et Folengo ainsi qu'avec des précurseurs comme Rodríguez de Montalvo et Martorell. De surcroît, l'étude ne se bornera pas à l'étude des textes comiques de Cervantès et de Grimmelshausen, mais prendra aussi en compte les œuvres écrites dans une optique sérieuse et appartenant en partie au monde de l'épopée, à savoir le *Persiles* (1616) ainsi que les romans idéalistes de Grimmelshausen : *Keuscher Josef* (1670), *Dietwald und Amelinde* (1670), *Proximus und Lympida* (1672).

La question du rattachement à l'épique : état de la question

Le rattachement des textes de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen à l'épique a donné lieu à des débats critiques très complexes et enchevêtrés. Il n'existe pas de consensus global,

¹⁸ P. BRUNEL, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, p. 138 : « Si un conte peut être épique, si un roman même peut l'être, si Hegel parle de l'épigramme (dont la brièveté, selon Horace, s'oppose à la longueur de l'épopée) comme du mode d'exposition épique le plus simple, c'est que la notion d'épique ne se confond pas avec celle d'épopée. ».

¹⁹ L'adjectif qualifie l'auteur d'une épopée, le genre, le style et la forme de l'épopée et finalement tout ce qui, par son caractère extraordinaire et mémorable, serait digne de figurer dans une épopée.

²⁰ P. BRUNEL, p. 138.

cette question ayant conduit à des interprétations très différentes. Il va de soi que la comparaison des romans de Cervantès et de Grimmelshausen avec des épopées n'a rien d'évident, même si elle peut paraître partiellement justifiée par leur caractère encyclopédique, leur volonté d'embrasser la totalité du réel et le fait que, à l'instar de l'épopée qui marque la naissance d'un peuple, ils ont un caractère fondateur dans l'histoire littéraire des pays respectifs. Même rapidement esquissé, un tableau des positions de la critique au sujet de l'héritage épique dans les romans de nos auteurs révèle qu'on ne saurait se contenter d'une réponse simple. Il ne s'agira pas, dans cette section, de faire un catalogue exhaustif de tous les travaux qui ont traité de l'épique chez Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen, mais plutôt de donner un bref aperçu de la divergence des positions et des raisons pour lesquelles certains auteurs ne se sont pas contentés d'une lecture en termes d'anti-épopée.

Dans le cas de Rabelais, il existe une certaine tendance à ne pas lire uniquement ses romans sous l'angle de la parodie de l'épopée. Si on se penche sur l'héritage chevaleresque et arthurien, il apparaît que tous les critiques ne partagent pas l'opinion que l'univers chevaleresque serait simplement parodié ou ne jouerait pas de rôle important dans l'intrigue. Autrefois, C. H. Nemours²¹, dans son analyse de la survivance de la matière arthurienne dans le roman rabelaisien, avait développé l'hypothèse que les motifs du roman breton y étaient utilisés de façon symbolique pour servir d'expression poétique à ses idées humanistes. Les emprunts au monde coloré du roman arthurien auraient permis à Rabelais de donner un tour épique à la défense de l'humanisme et de donner corps aux idées abstraites grâce à une image concrète. L'apprentissage devient une quête, la lutte contre l'obscurantisme une guerre, l'étonnement devant les découvertes des grands explorateurs est traduit en termes de merveilleux arthurien. La matière de Bretagne est caractérisée par une certaine plasticité qui aurait servi à Rabelais de « manteau fabuleux » permettant de recouvrir un « *autre sens* » plus élevé et plus philosophique, à savoir la régénération spirituelle et intellectuelle de l'homme à la Renaissance. De façon similaire, M. Lazard²² a exhibé des ressemblances structurelles entre l'éducation humaniste de Gargantua et l'éducation chevaleresque de Perceval.

Le rapport de Rabelais avec les épopées classiques d'Homère et de Virgile s'avère également complexe. Il y a peu d'études spécifiques sur le rapport entre Rabelais et Virgile,

²¹ C. H. NEMOURS, *The Influence of the Arthurian Romances on the Five Books of Rabelais*, California, University of California Press, 1926.

²² M. LAZARD, « *Perceval et Gargantua : deux apprentissages* » in *Prose et prosateurs de la renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 77-85.

bien qu'on trouve beaucoup de remarques éparpillées dans les articles et les ouvrages de critique. R. Chevalier²³ a analysé la présence des citations de Virgile chez Rabelais, mais son analyse s'apparente avant tout à un catalogue d'occurrences et il n'en tire pas de conclusions sur l'usage de ces emprunts. De même, la présence d'Homère chez Rabelais a été plusieurs fois analysée, par exemple dans l'article connu de G. Defaux²⁴ où il montre que la ressemblance initiale entre Pantagruel et son futur acolyte Panurge est modelée sur un épisode de l'*Odyssée*²⁵.

Concernant le rapport entre Rabelais et Homère, c'est véritablement l'ouvrage de J. Wolfe²⁶ qui apporte un éclairage nouveau. Dans son étude sur la perception d'Homère chez les humanistes de la Renaissance, la critique aboutit à une conclusion surprenante qui met largement en question la vision traditionnelle qu'on avait de la position de Rabelais face à l'épopée homérique. Homère poète-philosophe, dont les « carmes sentoient plus le vin que l'huile »²⁷, serait, comme le Silène, associé à la dialectique ivresse/sagesse et à l'opposition entre apparence frivole et vérité cachée. Rabelais ne s'inscrirait donc pas dans la lignée d'un Lucien, d'un Diogène ou d'un Socrate *contre* Homère, mais verrait dans ce dernier un auteur qui a de profondes affinités avec la tradition sceptique de la Grèce antique²⁸. Pour expliquer cet

²³ R. CHEVALIER, « *Rabelais, lecteur de Virgile* » in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 79-1, 2001, p. 119-121.

²⁴ G. DEFAUX, « *Une rencontre homérique : Panurge noble, pérégrin et curieux* » in *French Forum*, 1981, 6, n°2, p. 109-122.

²⁵ En ce qui concerne l'idée d'une parodie d'Homère par Rabelais, des auteurs comme Cave, Coleman, Tetel et Pontani ont émis des avis nuancés. T. CAVE, qui analyse elle aussi la réutilisation du matériel homérique sérieux, voire tragique dans un contexte comique et grotesque comme parodique, ajoute cependant que la parodie chez Rabelais ne se laisse pas simplement comprendre sous l'angle de la destruction de l'épique. Voir T. CAVE, « Panurge and Odysseus » in *Myth and Legend in French Literature: Essays in Honour of A.J. Steele, K. ASPLEY et A. J. STEELE* (éds.), Londres, Modern Humanities Research association, 1982, p. 47-60 : « it is important to stress that parody is not necessarily coterminous to satiric demolition. » ; « il est important de souligner que la parodie n'est pas nécessairement synonyme de destruction satirique » (p. 59). M. Tetel pense que la double invocation aux muses de la comédie et de la poésie épique dans le Pantagruel pointe vers une ambiguïté irréductible de l'œuvre. Voir M. TETEL, « The Function and Meaning of the Mock Epic Framework in Rabelais » in *Neophilologus*, 39, 1975, p. 157-164 : « More than placing the forthcoming episode in a mock epic context, the invocation of the muses of epic and comic inspiration suggests an ambivalence, if not an interplay between the sublime and the vulgar, the serious and the ludicorus. » ; « Plutôt que de placer l'épisode qui va suivre dans un contexte héroï-comique, l'invocation aux muses de la poésie épique et comique suggère une ambivalence, voire une relation dynamique entre le sublime et le vulgaire, le sérieux et le ridicule. » (p. 138). F. Pontani, qui étudie comment les interprétations allégoriques d'Homère, telles qu'elles avaient été initiées par Dorat, résistent malgré les attaques d'auteurs prestigieux comme Montaigne et Rabelais, rappelle au passage que ce poète est omniprésent dans l'œuvre de l'écrivain français. Voir F. PONTANI, « From Budé to Zenodotus: Homeric Readings in the European Renaissance » in *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 14, n°3, 2002, p. 375-430, p. 390.

²⁶ J. WOLFE, *Homer and the Question of Strife. From Erasmus to Hobbes*, Toronto, Toronto University Press, 2015.

²⁷ Id., p. 7.

²⁸ En effet, une idée répandue dans l'Antiquité et remontant à Diogène Laërce, était que le père de la poésie grecque devait aussi être considéré comme le fondateur du scepticisme philosophique.

apparent paradoxe, elle met en avant le regain d'intérêt des humanistes pour les œuvres mineures du père de la poésie. Les énigmes, les hymnes et épigrammes, le *Margitès*, épopée comique faussement attribuée à Homère, semblaient démontrer sa capacité d'unir le style haut et le style bas, le comique et le sérieux ainsi que son pacifisme foncier et une certaine tendance à jeter un regard critique sur sa propre œuvre. Sa grande habileté à naviguer entre des genres aux modalités opposées, voire à les réunir en un seul, était vue comme preuve de son esprit diogénique et faisait de lui, pour certains, le père du scepticisme et de la sophistique. Ainsi, Pantagruel se réfère à Homère comme au « père de toute philosophie »²⁹ et dans le Prologue du *Gargantua*, Homère est présenté comme un homme proche de Socrate.

Pour Wolfe, Rabelais n'aurait donc nullement fait d'Homère la cible de la parodie, mais y aurait au contraire vu un modèle à suivre³⁰. La reprise de thèmes et de motifs homériques devrait en réalité être comprise comme une continuation et un approfondissement de sa ligne de pensée. La différence de perception entre un lecteur du XXI^e siècle et un lecteur de la Renaissance explique pourquoi la plupart des commentateurs ont considéré l'humanisme de Rabelais comme incompatible avec le modèle épique fourni par Homère. Mais cette lecture ne se justifie que si on réduit Homère à son rôle de poète épique, défenseur d'une morale aristocratique et martiale, sans voir en lui l'initiateur d'une tradition comique et irénique. La thèse de Wolfe a évidemment des implications importantes pour ce travail et amène notamment à se poser la question suivante : le constant jeu sur l'ambiguïté qui semble être à l'opposé de l'univocité épique, serait-il, contre toute attente, un héritage du poème homérique qui combinait épopée et scepticisme ? Cette idée pourra fournir un point de départ important, notamment pour réviser les analyses de Bakhtine.

Un autre travail qui analyse la question du rapport entre le roman rabelaisien et l'épopée antique sous un angle novateur est celui d'E. Duval. *The Design of Rabelais's*³¹ Pantagruel présente le *Pantagruel* comme un mélange entre *Énéide* virgilienne et réécriture du *Nouveau Testament* (un « *epic New testament* » selon les termes de l'auteur). Selon Duval, le *Pantagruel* procède d'un côté à une subversion des lois génériques et du système idéologique de la littérature épique, mais de l'autre réinvente l'épopée sur de nouvelles bases. La réécriture épique de l'histoire de la Chute et de la Rédemption aurait conduit Rabelais à effectuer une synthèse entre épopée antique et récit biblique, tout en prenant ses distances avec l'idéologie impérialiste du poème virgilien, pour afficher des valeurs évangéliques et érasmienne. Le

²⁹ *Tiers Livre*, chap. XIII, p. 391.

³⁰ J. WOLFE, op. cit., p. 149.

³¹ E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, Londres, Yale University Press, 1991.

Pantagruel est vu comme une épopée d'un type particulier, dont le but ne serait pas la conquête d'un Empire, mais la restauration de la *caritas* paulinienne dans le monde saturé de violence que le géant doit réformer. Un type d'explication similaire est proposé dans deux études ultérieures.

Duval reprend, en effet, ses analyses dans ses études sur le *Tiers* et le *Quart Livre* où cette fois-ci il introduit une distinction entre la structure apparente et la structure profonde des romans rabelaisiens. Au niveau formel, le *Tiers Livre* apparaît comme l'opposé d'une épopée, car son auteur viole sciemment tous les préceptes établis par les poéticiens de l'Antiquité (« *the Tiers Livre conforms exactly to Lucian's and Horace's famous descriptions of what a history and epic should not be* »³²). En revanche, au niveau de son dessein profond, l'œuvre fonctionne comme une épopée parfaitement cohérente, pourvue d'un héros central et d'un *telos* épique (« *As the final episode of that epic action it commensurates a perfectly coherent design whose single end and constant focus are the true caritas (...) of the Christian hero whose « faicts et dictes Heroïques » indeed fulfill the whole Law.* »³³). L'analyse du *Quart Livre* suit un modèle similaire. Même si l'idée d'un « *design* » absolument cohérent et parfaitement planifié est critiquable, les analyses de Duval sont très intéressantes parce qu'elles expliquent pourquoi le comique ne fonctionnerait pas comme destruction de l'épopée mais permettrait au contraire de reconstruire cette dernière sur de nouvelles bases.

Un travail plus récent est la thèse de D. Lintner³⁴ qui a étudié l'importance de l'héritage rabelaisien chez les auteurs burlesques du XVII^e siècle. La comparaison entre Rabelais et les burlesques du XVII^e siècle permet, selon elle, d'aboutir à la conclusion que l'usage des motifs épiques dans ses romans ne doit pas uniquement être lu sous l'angle de la parodie. L'analyse des références épiques dans les deux types d'œuvres permet de constater une différence quantitative nette : « les œuvres de Rabelais comptent bien plus de références épiques que tous les autres romans comiques réunis »³⁵. Les références épiques n'ont, de surcroît, pas nécessairement une fonction dégradante : « Dans le cas de Rabelais, la référence gigantesque ne

³² E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel*, Genève, Droz, 1993, p. 27 : « Le *Tiers Livre* correspond exactement à la célèbre description de Lucain et d'Horace de ce qu'une histoire et une épopée ne devraient pas être. ».

³³ Id., p. 185 : « Comme épisode final [il parle du chapitre central] de cette action épique, il est adapté à un dessein parfaitement cohérent dont la fin singulière et le but constant sont la véritable *caritas* (...) du héros chrétien dont les « faicts et dictes Heroïques » accomplissent la Loi [i. e. la loi du Nouveau Testament] ».

³⁴ D. LINTNER, *Avatars de l'épopée dans la geste rabelaisienne et les histoires comiques du 17^e siècle*, thèse de doctorat, Paris 3. La bibliothèque de l'université de Paris 3 donne accès à une version numérique de la thèse qu'il faut consulter sur place.

³⁵ Id., p. 98.

sert pas, comme chez l'Hermite, de contrepoint parodique, mais au contraire d'authentique comparant (Pantagruel comme Gargantua s'inscrivent bien dans la lignée des géants païens et judéo-chrétiens). ». Êtres hors norme dotés de pouvoirs extraordinaires, les personnages de Rabelais ont l'étoffe de véritables héros. La complexité linguistique recherchée par Rabelais pourrait être l'indice d'une volonté de rivaliser avec la complexité du mètre héroïque : « Rabelais semble chercher à livrer une prose française si difficile, si complexe, qu'elle pourrait concurrencer la langue grecque, et même plus précisément le grand mètre épique réputé pour sa difficulté. »³⁶.

On retrouve une complexité similaire dans la critique sur Cervantès. En effet, certaines études soulignent le rapport ambigu que le texte de Cervantès entretient avec la tradition épique. De fait, il existe plusieurs raisons de ne pas se contenter uniquement d'une lecture en termes de parodie. Tout d'abord, revenons, comme dans le cas de Rabelais, sur le rapport entre le *Quijote* et l'épopée homérique. Depuis les remarques de De los Ríos, plusieurs travaux³⁷ ont analysé les traces d'Homère dans les pages du *Quijote*, mais la plupart du temps ces études se contentaient de faire un catalogue des références aux épopées homériques ou de confirmer la lecture en termes de parodie. Il existe toutefois un petit nombre d'auteurs qui ne voient pas la présence d'Homère dans le *Quijote* comme étant uniquement ironique. Ainsi, C. Alvarez³⁸, dans sa très brève étude sur Cervantès et Homère, établit un tableau à triple entrée dans lequel il met en parallèle l'épopée antique, le roman de chevalerie et le *Quijote* et, en prenant comme critère de comparaison les idées politiques, le système moral et la conception de la société dans les trois genres, il parvient à la conclusion surprenante que le *Quijote* n'oppose pas son monde à celui de l'épopée et du roman de chevalerie, mais qu'il *ajoute* plutôt des éléments de son monde dégradé aux deux mondes antérieurs. De même, dans sa thèse de doctorat, L. Mayea³⁹ consacre un chapitre au rapport entre le *Quijote* et les héros homériques, dans lequel elle

³⁶ Id., p. 183.

³⁷ L. GOTTFRIED, « *The Odyssean Form* » in *Essays in European Literature in honor of L. Dieckmann*, St. Louis, Washington University Press, 1972, p. 19-43; C. L. WOLFORD, « *Don Quixote and the Epic of Subversion* » in *Cervantes and the Pastoral*, J. J. LABRADOR HERRAIZ et J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (éds.), Cleveland, Cleveland University Press, 1986, p. 197-211.

³⁷ Id., p. 198-199. Le critique parle d'Homère dans le *Quijote*. J. JOSET, « *Homero en el Quijote* » in *Anuario de Estudios Cervantinos 12. Cervantes y los generos literarios*, J. G. MAESTRO, (éd.), Madrid, Editorial Academia del Hispanismo, 2016, p. 137-153. Citons également l'excellent article « *Homero* » dans la *Gran Enciclopedia Cervantina*.

³⁸ C. G. ALVAREZ, *Un estudio sobre lo épico. Homero y Cervantes*, Santiago, Universidad de Chile, 2009.

³⁹ L. MAYEA, *Contexts for Don Quixote and Quixotism : Beyond Hero or Fool*, Californie, University of California Press, 2009, chap. 3 : « *Don Quixote and the Homeric Heroes* », p. 71-106.

compare don Quichotte avec la figure d'Ulysse et estime que, malgré les fortes différences entre les deux personnages, ils ont aussi des points en commun et qu'une comparaison entre les deux figures est justifiée.

Aussi complexe que le rapport aux épopées homériques est celui que le *Quijote* entretient avec l'*Énéide*⁴⁰. Que le traitement des références au poème virgilien soit humoristique est indéniable, mais le but de cette irrévérence n'est pas clair. Pour expliquer la distorsion comique de certaines scènes de l'*Énéide*, McGaha⁴¹, lui, évoque la longue tradition de l'exégèse médiévale qui a défiguré le sens véritable du poème et dont les répercussions se faisaient sentir jusqu'à l'époque de Cervantès. Les commentateurs médiévaux, dans leur tentative de christianiser le poème de Virgile et de lui conférer une signification allégorique, devaient nécessairement fermer les yeux sur les aspects négatifs du caractère d'Énée, que le poète avait volontairement introduits dans son œuvre afin de donner une vision nuancée de toutes les entreprises héroïques et impérialistes du même genre. Le résultat fut de transformer le personnage riche et complexe d'Énée en une figure idéalisée, aussi peu vraisemblable que les héros de romans de chevalerie que Cervantès entend ridiculiser : « *Cervantes saw the Aeneid through the prism of centuries of allegorical commentary. Strange though it may seem to us, his Aeneas was the same saintly figure we find described in the works of Dante and Petrarch and was therefore on a plane with the idealized heroes of the novels of chivalry* »⁴².

F. de Armas⁴³ pense que ce sont des raisons idéologiques qui ont poussé Cervantès à se moquer de Virgile. Le critique, qui à plusieurs reprises revient sur l'héritage virgilien dans le *Quijote*, estime que le roman de Cervantès est une anti-*Énéide* et que l'échec de l'hidalgo à remplir sa mission chevaleresque et ses errances continues s'opposent au schéma téléologique et victorieux de l'*Énéide*. Pour lui, le *Quijote* contient une critique implicite de l'impérialisme et subvertit ainsi indirectement l'idéologie de l'épopée virgilienne. Dans le

⁴⁰ A. C. MARASSO, *La invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1966 (1937).

⁴¹ M. D. MCGAHA, « *Cervantes and Virgil. A New look on an Old Problem* » in *Comparative Literature studies* XVI (1979), p. 96-109.

⁴² MCGAHA, art. cit., p. 103: « Cervantès regardait l'*Énéide* à Travers le prisme de plusieurs siècles de commentaires allégoriques. Quelque étrange que cela puisse nous paraître, son Énée était la même figure sainte que nous voyons décrite dans les œuvres de dante et de Pétrarque et était pour cela égale aux héros idéalisés des romans de chevalerie. ». Je souligne. Conscient peut-être des aspects négatifs dans le comportement d'Énée, mais amené à croire, par une longue tradition exégétique, que le poète de Mantoue lui-même avait destiné son héros à n'être autre chose qu'un représentant de la perfection et un caractère un peu unidimensionnel, il a voulu montrer que la « simplicité » de l'esprit épique n'était plus de mise à son époque et ne pouvait être envisagée que sous une lumière ironique.

⁴³ F. A. DE ARMAS, « *Un autor fuera de lugar : Virgilio en el Quijote* » in *Revue Romane. Langue et littérature.*, vol. 45.2, 2010, p. 191-214.

roman de Cervantès s'effectuerait un choc entre l'esthétique lucanienne, caractérisée par la fragmentation narrative, l'inachèvement et l'accent mis sur le démembrement et les souffrances corporelles, et l'esthétique virgilienne, marquée par l'harmonie et le sens des proportions. À l'inverse, des études plus vieilles comme celle d'A. Richards⁴⁴ et de D. Puccini⁴⁵ insistaient plutôt sur une affinité idéologique et esthétique entre les deux auteurs. A. Richards par exemple constatait plusieurs points de contact entre les deux auteurs. Virgile, comme Cervantès adopterait une position complexe face à l'héroïsme dont il soulignait la grandeur mais aussi les dangers⁴⁶. Si *L'Énéide*, comme le *Quijote*, souligne les effets négatifs de la guerre, c'est que les deux auteurs appartenaient à une génération qui se caractérisait par une certaine lassitude face à la guerre⁴⁷.

Une autre difficulté est posée par la présence dans le *Quijote* de traces de la *novela bizantina*, autre type de texte épique qui vient en quelque sorte se surajouter à l'univers chevaleresque de l'hidalgo. Les récits intercalaires de la première partie contiennent, en effet, de nombreux éléments propres au roman héroïque du XVII^e siècle qui se greffent sur les imaginations chevaleresques de don Quichotte, ce qui évoque le projet, exposé par le chanoine au chapitre I, XLVII, d'écrire un roman de chevalerie d'un type nouveau qui synthétiserait la matière chevaleresque et les modalités compositionnelles du roman héroïque. Partant, il est légitime de se demander si le *Quijote* n'est pas lui-même la réalisation partielle de ce projet. La grosse majorité des chercheurs refuse cette interprétation avec l'argument qu'il est quasiment certain que le passage en question réfère au *Persiles* et non au *Quijote*. Un petit nombre de critiques la prend néanmoins au sérieux. Ainsi, Salinger⁴⁸ pense que les efforts de Cervantès pour conjindre l'unité et la diversité dans son roman rappelleraient les réflexions poétologiques des théoriciens de la Renaissance qui étaient à l'origine de la vogue du roman

⁴⁴ A. G. RICHARDS, *The Aeneid and the Quijote: artistic parody and ideological affinity*, Ohio, Ohio State University, 1973. Il s'est concentré notamment sur le séjour de don Quichotte dans le palais ducal où l'histoire d'amour entre Altisidore et don Quichotte est à trois reprises mise en relation avec celle d'Énée et de Didon. Mais Richards va au-delà du simple catalogue de ressemblances et, parvenu à la conclusion que les analogies avec *L'Énéide* sont presque certainement voulues, consacre une dernière partie de sa thèse aux affinités idéologiques entre les deux auteurs où il cherche à prouver qu'en dépit du caractère burlesque du roman de Cervantès, les deux œuvres proposent une vision similaire de l'héroïsme.

⁴⁵ D. PUCCINI, « *Virgilio en Cervantes (o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)* » in *Cuadernos hispano-americanos*, 466, 1989, p. 119-129.

⁴⁶ A. RICHARDS, *The Aeneid and the Quijote*, p. 155-156.

⁴⁷ Id., p. 159.

⁴⁸ L. SALINGER, chap. XIV: « *Don Quixote as a Prose Epic* » *Dramatic Form in Shakespeare and the Jacobean*, Cambridge, 1986, p. 236-255.

byzantin. De même, L. Meyerhoffer⁴⁹ développe l'idée que Cervantès, estimant insuffisantes les tentatives de synthèse entre le genre chevaleresque et le genre byzantin, aurait expérimenté avec la possibilité de les réunir dans son roman.

Des problèmes similaires se posent dans le cas de Grimmelshausen, qui est celui de nos trois auteurs dont l'œuvre peut paraître la plus étrangère à l'univers épique. Ce qui la distingue de la façon la plus évidente des productions de Rabelais et de Cervantès, c'est qu'elle ne constitue pas une parodie d'un texte ou d'une classe de textes appartenant à la littérature épique. Son roman, difficile à qualifier d'un point de vue générique, s'inscrit dans la veine des *Volksbücher* et des récits picaresques ; il est donc a priori loin du monde des exploits héroïques. Ce n'est que de façon vague qu'il semble entretenir des liens avec ce dernier : par l'impression de totalisation du réel et d'ampleur encyclopédique que l'œuvre génère, par son envolée temporaire dans les régions du mythologique et du surnaturel et par le thème de la confrontation du héros avec des forces supérieures du destin et des dieux. C'est pourquoi quasiment tous les efforts pour rattacher le *Simplicissimus* à une source épique se sont avérés problématiques.

Ainsi G. Weydt, croyant pouvoir prouver que Grimmelshausen a lu l'*Odyssee* en traduction allemande, suggère que l'œuvre du grand poète grec a formé une source d'inspiration importante pour lui et que le personnage de Simplicius pouvait avoir été modelé sur celui d'Ulysse⁵⁰. H. Scheuring⁵¹ à l'inverse rejette violemment cette thèse et accuse Weydt de se fonder uniquement sur des analogies vagues et imprécises. Se pose également la question de la relation entre le *Simplicissimus* et la tradition du roman d'inspiration héroïque et courtoise. R. Zeller a pu démontrer que Grimmelshausen a lu l'*Arcadia* de P. Sidney et qu'il réutilise certains motifs et thèmes de cet ouvrage dans son roman, mais le but de cette réutilisation reste à déterminer. Une autre difficulté, non moins redoutable, est posée par les traces possibles du *Parzival* de Wolfram von Eschenbach dans les chapitres initiaux du *Simplicissimus*. Les correspondances établies entre les deux textes semblent être trop précises pour pouvoir être rejetées comme le fruit de la subjectivité du commentateur. Mais, dans ce cas-là, quelle fut la motivation de Grimmelshausen pour créer ces parallélismes : simple emprunt de motifs

⁴⁹ V. L. MEYERHOFFER, *Hacia Cervantes. Confluence of the "Byzantine" and the Chivalric Literary traditions in the Quijote*, Austin, University of Texas, 2011. Voir le chapitre 6: « *Blending of the "Byzantine" and the Chivalric Literary Traditions in El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)* », p. 449-504.

⁵⁰ G. WEYDT, art. cit.

⁵¹ H. SCHEURING, *Der alten Poeten schrecklich Einfäll und Wundergedichte: Grimmelshausen und die Antike*, Berlin, Peter Lang, 1991.

littéraires de la part d'un auteur connu pour piller sans vergogne le verger des autres écrivains ou jeu intertextuel destiné à livrer une clé interprétative de l'œuvre ?

La dichotomie roman / épopée : une opposition datée ?

Une des idées qui doivent être réexaminées est celle selon laquelle les premiers romans modernes fonctionneraient comme une remise en question indirecte de l'épopée. Les spécialistes du roman ont depuis longtemps remis en cause le modèle génétique qui fait dériver le roman de l'épopée dont il serait soit une version dégradée, soit un dépassement positif⁵². Il existe, sur la question de la naissance et du développement du genre romanesque, un nombre très élevé d'ouvrages et d'articles qu'il serait vain de vouloir citer dans le cadre étroit d'une introduction. Mais le fait que ce modèle génétique est remis en cause n'empêche pas que la thèse selon laquelle il existe entre les premiers romans modernes et l'épopée une distance irréductible est, au moins dans ses grandes lignes, acceptée par un grand nombre de critiques, notamment en ce qui concerne le *Quijote*. Toutefois, c'est précisément cette idée qui mérite d'être remise en cause.

Soulignons d'abord que les théories qui affirment qu'il existe une opposition entre les deux genres reposent souvent sur une vision simpliste de la naissance du roman. Selon ces théories, à partir d'un certain moment de l'histoire, l'épopée se serait graduellement transformée en un genre caractérisé par la perte de tout ce qui originellement caractérisait le genre épique (univocité, organicité, simplicité). Telle est l'approche classique des travaux de Bakhtine et de Lukács, selon lesquels l'émergence du roman n'aurait pu avoir lieu que sur fond de l'effondrement de l'épopée qu'il a lentement supplantée. À l'instar de Lukács, Bakhtine a théorisé l'existence d'une incompatibilité structurelle entre l'ontologie unitaire de l'épopée classique et la vision pluraliste du roman⁵³. L'organicité compositionnelle de l'épopée homérique apparaît comme un reflet de l'organicité ontologique de l'univers grec, marqué par

⁵² Entre beaucoup d'autres, voir par exemple l'article de A. KIBEDI VARA, « *Le roman est un anti-roman* » in *Littérature*, 1982, 48, p. 3-20. Il rejette l'idée selon laquelle le roman serait une remise en question de l'épopée et dit à l'inverse que le roman est plutôt « une remise en question du roman antérieur. » (p. 3).

⁵³ Pour un bon résumé de sa position, voir S. KLUGE, *Honest Entertainment, Transcendental Jest. Six Essays on « Don Quixote » and Novelistic Theory*, G. KYNOCH (trad.), Kassel, Reichenberger, 2017, chap. III: « *Georg Lukács' Theory of the Novel* », p. 108-144.

l'immanence du sens et des valeurs et une conception du cosmos comme totalité close⁵⁴. Le roman, en tant que rejeton de l'épopée homérique, partage avec cette dernière l'ambition de donner une vision totalisante de la réalité alors même qu'il est enraciné dans un monde socio-historique qui rend cette unité impossible, car la scission épistémologique qui s'est instaurée entre le sujet et l'objet à l'Âge moderne a rendu la subjectivité problématique et dégradé le monde en une collection de données arbitraires et contingentes.

Si cette vision des choses est problématique, c'est qu'elle ignore les théories alternatives de la naissance du roman⁵⁵. Il y a eu beaucoup de tentatives de reconstruction de l'histoire du roman et toutes ne font pas dériver le roman de l'épopée⁵⁶. D'une manière générale, les origines du roman sont trop complexes et trop incertaines pour qu'on puisse sérieusement défendre la thèse d'une dégradation de l'épopée en roman. À cela s'ajoute que l'opposition radicale entre le roman et l'épopée repose sur une vision exagérément simpliste à la fois de ce qu'est le roman et de ce qu'est l'épopée. Concernant les théories des genres littéraires, T. Pavel⁵⁷ a dégagé deux attitudes extrêmes dans la critique, à savoir le « dogmatisme » et le « nominalisme »⁵⁸. L'approche dogmatique, illustrée par les aristotéliens du XVII^e siècle, consiste par exemple à

⁵⁴ G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtswissenschaftlicher Versuch über die Formen der großen Epik*, München, DTV, 1999, chap. I. 1: « Geschlossene Kulturen », p. 21-31. Ici, p. 25: « Solche Grenzen schließen notwendigerweise eine abgerundete Welt ein. Wenn auch jenseits des Kreises (...) drohende und unverständliche Mächte fühlbar werden, die Gegenwart des Sinnes vermögen sie doch nicht zu verdrängen, sie können das Leben vernichten, aber niemals das Sein verwirren. »; « De telles frontières enserrissent nécessairement un monde fini. Même si au-delà de cette sphère (...), on pressent l'existence de puissances menaçantes et incompréhensibles, ces dernières ne sauraient pourtant ôter le sens au monde présent, elles peuvent détruire la vie mais non pas introduire de la confusion dans l'être. ». Ces idées sont un héritage de la pensée romantique et de la philosophie hégélienne.

⁵⁵ L'émergence des premiers romans modernes, caractérisés par une forte dimension autoréflexive, est aussi souvent vue comme une étape importante dans la graduelle autonomisation de la fiction, qui s'est peu à peu libérée de la tutelle de la philosophie, de la religion et de la morale. Voir à ce sujet l'article d'A. Duprat et de T. Chevrolet. A. DUPRAT et T. CHEVROLET, « La bataille des fables : conditions de l'émergence d'une théorie de la fiction en Europe (XIV^e-XVII^e siècle) » in *Fiction et culture*, F. LAVOCAT et A. DUPRAT (éds.), Paris, Société française de littérature générale et comparée, 2010, p. 291-308. Les deux critiques nuancent l'idée selon laquelle la Renaissance n'a pas vu émerger de théorie de l'autonomie de la fiction, en raison du fait que les théoriciens humanistes procédaient souvent à une défense de la fiction contre ses détracteurs en mettant l'accent sur son utilité philosophique ou morale. Mais, selon elles, c'était peut-être précisément à cause de cette impossibilité de penser l'autonomie du jeu fictionnel que des auteurs comme Rabelais et Cervantès ont pu exploiter de façon si ingénieuse les pouvoirs et les ambiguïtés de la fiction. ».

⁵⁶ Au contraire, selon certains modèles, le roman dériverait des recueils de nouvelles, de la *mâqama* arabe, d'une hybridation entre les récits picaresques et les romans pastoraux, d'une parodie des récits de conversion, etc. Sur la question de l'origine du roman, voir l'intéressant collectif dirigé par J. Bessière, *Commencements du roman*, J. BESSIÈRE (éd.), Paris, Honoré Champion, 2001.

⁵⁷ T. PAVEL, « Literary genres as Norms and Good Habits » in *New Literary History*, 34.2, 2003, p. 201-210.

⁵⁸ Id., p. 201.

dire qu'une tragédie doit nécessairement se conformer aux critères établis par Aristote dans sa *Poétique*. Le nominalisme, à l'inverse, prétend qu'un texte n'appartient à son genre qu'en tant qu'il le déconstruit de l'intérieur. Les genres ne seraient en fait que des constructions théoriques sans fondement objectif. Pavel en appelle à adopter une approche intermédiaire et à ne considérer les genres ni comme simplement inexistantes ni comme des entités fixes et rigides⁵⁹. Les genres sont un système taxinomique flexible, aux contours mobiles et indéterminés, mais renvoyant néanmoins à un ensemble de différences et de ressemblances réelles au niveau des œuvres.

Les dérives de ces deux positions extrêmes mentionnées par Pavel sont illustrées par les théories de Bakhtine et de Lukács. Leurs définitions de l'épopée et du roman tiennent à la fois du dogmatisme et du nominalisme. D'un côté, la définition du roman comme « anti-genre » dont l'essence consiste dans l'absence d'essence, est proche du nominalisme, de l'autre, elle marque la retombée dans une nouvelle forme d'essentialisme, dans la mesure où elle érige le roman et l'épopée en deux genres aux natures opposées. Autant leur vision du roman comme genre radicalement indéterminé et inclassable est largement exagérée, autant leur opposition entre épopée et roman peut être jugée, sur certains points, artificielle et abstraite. Ces deux défauts se conditionnent en quelque sorte mutuellement. Ce n'est qu'en accentuant excessivement la supposée simplicité et univocité de l'univers épique, fondée en apparence sur une vision de la réalité comme totalité close et harmonieuse, qu'ils ont pu présenter, par contraste, le roman comme un genre essentiellement hybride et plurivoque⁶⁰. Bien que leurs

⁵⁹ Id., p. 202: « *When dealing with such issues, no general principle, be it dogmatic, nominalist, or sceptical, can replace detailed attention to the interplay between abstract categories and the originality of their instantiation. With all their instability, generic notions are irreplaceable.* » ; « Quand on est confronté à un problème pareil, aucun principe général, qu'il soit dogmatique, nominaliste ou sceptique ne peut remplacer l'attention détaillée à l'interaction entre catégories abstraites et l'originalité de leur instantiation. Malgré leur grande instabilité, les notions génériques sont irremplaçables. ».

⁶⁰ G. Nagy dit par exemple que les réflexions de Bakhtine s'appliquent très bien à une œuvre comme l'*Iliade* homérique, mais échouent à prendre en compte la complexité d'un texte comme l'*Odyssée* qui présente beaucoup des traits formels qu'il a attribués au roman. G. NAGY, « *Reading Bakhtine Reading the Classics: An Epic fate for Conveyors of the Heroic Past* » in *Bakhtine and the Classics*, R. BRACHT BRANHAM, (éd.), Northwestern Illinois, University Press, 2001, p. 71-99. Il dit, p. 73: « *This aspect of Bakhtin's description of the novel leads to an overly narrow formulation of epic as genre. A case in point is the ancient Greek evidence. Bakhtin's typologies of epic, as juxtaposed with his typologies of the novel, may indeed suit in some ways the Homeric Iliad, but they cannot be reconciled with the Odyssey, an epic that features characteristics that Bakhtin associates explicitly with characteristics of the novel, most prominently heteroglossia and centrifugal narrative.* » ; « Cet aspect de la description que Bakhtine fait du roman conduit à une formulation excessivement réductrice de l'épopée comme genre. Voilà ce que démontre bien l'ancienne épopée grecque. La typologie que Bakhtine fait de l'épopée, par opposition avec celle du roman, peut en effet s'appliquer dans une certaine mesure à l'*Iliade* homérique, mais ne peut pas s'accorder avec l'*Odyssée*, une épopée qui a des caractéristiques que Bakhtine associe explicitement avec celles du roman, en tout premier lieu l'hétéroglossie et une narration centrifuge. »

analyses continuent de constituer un jalon important dans la réflexion sur les liens entre épopée et roman, elles ont fait l'objet d'attaques de la part des spécialistes dans le domaine de la littérature épique qui leur reprochent le cadre très abstrait sur lequel reposent leur théorie qui ne prend pas suffisamment en compte la diversité historique des épopées existantes⁶¹.

Le caractère réducteur des théories de Bakhtine et de Lukács, qui se cantonnent à quelques exemples canoniques de la littérature occidentale, a été dénoncé de façon virulente par Etiemble⁶² dans un petit essai. L'auteur démontre tour à tour que les critères traditionnellement retenus pour caractériser le genre épique s'avèrent insuffisants. L'épopée aurait pour but de célébrer la fonction et le prestige guerrier d'une nation à une époque différente ? Mais la *Légende des siècles* d'Hugo, au contraire, se fait l'avocate de la paix et de la justice⁶³. L'épopée serait le produit spontané d'un peuple jeune ? Il n'en est rien, car le *Gilgamesh*, loin d'être le modèle de l'épopée primitive, est en fait le fruit d'une longue élaboration⁶⁴. L'épopée serait un genre ancien, précédant le roman ? Mais dans la civilisation japonaise, c'est précisément l'inverse, le *Genji monogatari*, qui est un roman, précédant de plusieurs centaines d'années l'*Heike monogatari*, qui est une épopée⁶⁵. L'épopée se caractériserait par l'emploi du vers et d'un mètre héroïque ? Mais le cycle épique *Er-Töshtük* du peuple Kirghiz est écrit à la fois en prose et en vers⁶⁶. Les critères de définition permettant de définir l'épopée deviennent caducs lorsqu'on quitte le domaine de la littérature européenne.

Le problème est accru par le fait bien connu que la définition moderne de l'épopée est, sur certains points, plus englobante que celle qui existait aux XVI^e et XVII^e siècles – mais elle l'est moins sur d'autres. Depuis, l'extension du corpus a entraîné des modifications dans la manière de théoriser l'épopée. Cette extension a été triple, comme le rappelle F. Goyet⁶⁷ : à la fois géographique, chronologique et générique. Avec l'élargissement du corpus à des textes autres qu'occidentaux (le *Mahabharata*, le *Genji Monogatari*), les critères traditionnellement

⁶¹ De même, il lui a été souvent reproché que même les épopées antiques, qui se rapprochent encore le plus du cadre assez rigide à l'intérieur duquel il pense ce type de littérature, excèdent en complexité la vision qu'il en donne. Un exemple est la position de Florence Goyet qui conteste l'idée que l'épopée serait le genre de la stabilité et de la totalité close sur elle-même en montrant qu'elle permet à une nation de conceptualiser une crise identitaire à un moment de l'histoire où une fracture apparaît dans le système des valeurs établies.

⁶² R. ÉTIEMBLE, « *L'épopée de l'épopée* » in *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 163-175.

⁶³ Id., p. 165.

⁶⁴ Id., p. 167.

⁶⁵ Id., p. 168.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ F. GOYET, « *L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée* » in *Épopée, Recueil Ouvert : Section I. Théories générales de l'épopée*.

retenus pour définir l'épopée ont été mis en défaut (extension géographique). En attribuant le nom d'épopée à des textes qui, historiquement, n'ont pas été reconnus comme tels par les poéticiens (le *Beowulf*), on a encore assoupli le terme (extension chronologique). Enfin, si l'on inclut dans cette catégorie des romans, des recueils, des œuvres cinématographiques (*Guerre et Paix*, *The Ten Commandments*), l'épopée ne se limite plus aux textes se présentant comme un « long poème » (extension générique)⁶⁸. Il en résulte que, d'un point de vue moderne, il n'est pas problématique de chercher une parenté entre un roman du XVI^e ou XVII^e siècle et l'épopée.

Partant, le modèle génétique, selon lequel le roman serait né des cendres de l'épopée, doit être considéré comme périmé. Déjà J.-M. Paquette⁶⁹, dans un important article, estimait qu'il est tout aussi faux de dire que le roman aurait supplanté l'épopée que d'affirmer que l'épopée se serait dégradée en roman car, selon lui, il y a continuité et non rupture entre les deux genres. L'idée selon laquelle l'auteur originel de l'épopée croyait à la vérité absolue des faits racontés tandis que dans le roman l'acte d'affabulation prend le pas sur le réel est ainsi dénoncée comme erronée⁷⁰. Au contraire, l'épopée serait née de la tension entre fiction et histoire. De même, la complexité du héros romanesque ne peut être opposée à la supposée simplicité du héros épique parce que ce dernier aussi est complexe bien que d'une autre manière⁷¹. Comme J.-M. Paquette le montre à partir de l'exemple du peuple normand, l'épopée est en fait toujours née d'une sorte de crise de la culture⁷².

C'est dans cette lignée que s'inscrit aussi le travail de F. Goyet⁷³. En étudiant *Illiade*, la *Chanson de Roland* ainsi que le *Dit de Hôgen* et le *Dit de Heiji*, elle remet radicalement en cause la vision de l'épopée comme genre des origines, caractérisé par la simplicité idéologique et une conception non problématique de la réalité. Au contraire, l'épopée serait le genre de la crise où de nouvelles valeurs et de nouveaux modèles politiques s'élaborent. Dans ce cas-là,

⁶⁸ Pour les trois extensions, voir les paragraphes 11-13.

⁶⁹ J.-M. PAQUETTE, « *Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?* » in *Études littéraires*, vol. 4, n°1, 1971, p. 9-38.

⁷⁰ Id., p. 14.

⁷¹ Id., p. 28-29 : « Les théoriciens du roman s'accordent à reconnaître à la formule de Lukacs [sic] (« le héros romanesque est un héros essentiellement problématique ») la qualité d'une vérité inexpugnable. Or, le héros de l'épopée n'est pas moins fondamentalement problématique : il l'est d'une autre façon, lié au mode particulier de représentation dans lequel le poète l'a incarné ».

⁷² Id., p. 21 : « Et c'est au sein d'une crise de culture semblable à celle des Normands du XI^e siècle qu'il faut imaginer l'apparition de *Illiade* chez les Achéens du X^e siècle avant Jésus-Christ, de même que celle du *Beowulf* chez les Saxons du VIII^e siècle. ».

⁷³ F. GOYET, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière.*, Paris, Honoré Champion, 2006. Elle dit, au sujet de Lukács, p. 8 : « Le rôle, la fonction de l'épopée devient ainsi fort simple et ne mérite guère qu'on s'y arrête. En réalité, comme très souvent, Lukács ne cherchait pas à réfléchir sur l'épopée elle-même. Elle lui a servi à élaborer l'objet qui seul l'intéresse : le roman. ».

loin d'être des genres antagoniques, l'épopée et le roman peuvent être vus comme deux manières différentes de refléter le passage problématique d'un ancien monde vers le nouveau, et dans le cas de Rabelais et de Cervantès, le passage du monde médiéval vers le monde moderne. En refusant de faire de l'épopée le genre de la simplicité et de la transparence, on réduit en même temps une distance qui a longtemps été vue comme absolue. Mais si l'épopée est le reflet d'une société en crise et d'un moment historique où un système de valeurs émergent s'oppose à un vieux système de valeurs, pareille définition ne s'applique-t-elle pas aussi aux premiers « romans modernes » que sont les textes de Rabelais et de Cervantès ? Plus même, faut-il vraiment théoriser le roman et l'épopée sur le mode de l'opposition ?

De fait, le modèle de l'« énergétique comparée » de P. Vinclair⁷⁴ repose sur l'idée que l'identité des deux genres est « relationnelle » et non absolue. Autrement dit, il n'existe pas d'« épopée en soi » pas plus qu'il ne peut exister un « roman en soi », les deux genres s'entre-déterminant mutuellement. Trois principes guident sa tentative de repenser le rapport entre les deux genres, à savoir le caractère relationnel de leur identité, la réciprocité de cette relation et l'autonomie relative des deux concepts d'épopée et de roman⁷⁵. Il n'existe pas d'« épopée en soi » parce que ce concept ne fait sens que depuis l'âge du roman (identité relationnelle). Mais si l'épopée ne peut être pensée qu'à partir de la perspective du roman, inversement, ce dernier ne peut être pensé qu'à partir de la perspective de l'épopée (réciprocité de la relation). Toutefois, il ne saurait être question pour autant de dénier aux deux concepts tout contenu propre en dehors de cette relation (autonomie relative des deux concepts respectifs). Dans cette approche différentielle, il n'y a plus de place pour la dichotomie radicale entre les deux genres comme elle a pu être théorisée.

Toutefois, même du côté de Lukács et de Bakhtine les choses ne sont pas si simples. Rappelons que Lukács lui-même admettait la possibilité de l'émergence d'un nouveau type de roman qui renouerait avec l'épopée. À ce point, il est nécessaire de rappeler brièvement la nature de son désaccord avec Bakhtine⁷⁶. Le nœud du problème est le suivant. Si Bakhtine et Lukács s'accordent en ce qui concerne les différences entre les deux genres, ils diffèrent fondamentalement concernant la filiation et le futur du genre romanesque. Lukács reste fidèle à la vision hégélienne d'une continuité entre genre romanesque et genre épique, le roman étant

⁷⁴ P. VINCLAIR, « *Le roman fait l'épopée* » in *Le recueil ouvert. - L'avoir. Littérature et arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁷⁵ Id., voir paragraphes 16-19.

⁷⁶ À ce sujet, lire l'article très instructif de P. BAUDORRE, « *Les enjeux d'un dialogue Bakhtine-Lukács* » in *L'héritage de Bakhtine*, C. DE PRETTO, (éd.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1991, p. 67-79.

en somme une épopée dégradée, née de l'échec de maintenir vivante la forme épique à l'ère du capitalisme bourgeois, tandis que Bakhtine estime fondamentalement erroné ce point de vue et part du principe que les origines du roman doivent être cherchées dans une opposition à la forme épique. Leurs visions concernant le futur du roman diffèrent tout aussi radicalement. Pour Lukács, l'instauration du socialisme coïncidera avec le dépassement des contradictions inhérentes à la société bourgeoise et par conséquent, le but ultime du roman est de renouer avec la forme épique. De la littérature romanesque émergera un nouveau type d'épopée qui essayera d'intégrer le monde chaotique et conflictuel de la modernité dans un nouveau type de totalité⁷⁷, réunissant transcendance et immanence, conférant un sens au monde tout en respectant la pluralité irréductible de l'expérience humaine. Particulièrement intéressant est le point de vue selon lequel le *Quijote* serait lui-même une des premières œuvres où cet idéal se trouve réalisé. Bakhtine, à l'inverse, pense que l'idée d'une épopée des temps modernes, telle que la conçoit Lukács, est une contradiction dans les termes.

Les opinions de Bakhtine lui-même sur la relation entre l'épopée et le roman ne forment pas un ensemble cohérent et homogène, mais ont varié au cours du temps. Différents écrits présentent différentes visions du rapport entre roman et épopée et dans certains textes, il semble plus proche de l'idée d'une réconciliation des deux genres que de leur irréductible différence. La version la plus répandue de sa pensée, telle qu'elle est généralement présentée aujourd'hui, se trouve dans *Esthétique et théorie du roman* où il s'inscrit en faux contre la thèse, héritée de Hegel, selon laquelle le roman serait la forme moderne de l'épopée et décrit les deux genres comme entièrement antagonistes⁷⁸. À l'inverse, dans un essai de jeunesse, une vision différente est présentée et le roman apparaît comme une sous-espèce de la grande forme épique, ce qui est à nouveau plus proche de la vision de Hegel selon laquelle les deux genres sont reliés par une sorte de continuité. Encore une autre vision est présentée dans la *Poétique de Dostoïevski* où, cette fois-ci, c'est l'épique qui est une des trois caractéristiques du romanesque⁷⁹. Il faut donc

⁷⁷ En d'autres mots, il s'agirait d'une épopée romanesque qui réunirait transcendance et immanence, qui donnera sens au monde tout en respectant la pluralité irréductible de l'expérience humaine.

⁷⁸ M. BAKHTINE, « Cinquième étude : Récit épique et roman (*Méthode de l'analyse du roman*) » dans *Esthétique et théorie du roman.*, Paris, Gallimard, 1987. On y lit, p. 472 : « C'est précisément au cours du processus de la distance épique, de la familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée, que s'est constitué le roman. ». Bakhtine y reprend les trois points caractéristiques du roman énumérés à la p. 442.

⁷⁹ Id., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, C. EMERSON, (trad.), p. 109 : « *Speaking somewhat too simplistically and schematically, one could say that the novelistic genre has three fundamental roots : the epic, the rhetorical and the carnivalistic (with, of course, many transitional forms in between)* » ; « Pour le dire de façon un peu excessivement simpliste, on pourrait dire que le

se garder d'attribuer à Bakhtine une attitude unique et être clairement conscient du caractère complexe, voire contradictoire de sa pensée.

L'idée du roman comme épopée moderne à part entière et non comme simple substitut à cette dernière se retrouve aussi dans les travaux de F. Moretti⁸⁰. Selon ce dernier, l'épopée moderne se caractérise comme « texte-monde » qui cherche à concilier le désir totalisant de l'épopée avec la prise en compte du morcellement et de la fragmentation du monde moderne. Avec son ambition encyclopédique, elle reste le grand livre du monde, le répertoire de toutes les connaissances d'une société à un moment donné de son histoire. Simultanément, contrairement aux représentations anciennes du genre, l'épopée moderne s'accommode de la non-linéarité, de la polyphonie, d'une structure anti-téléologique. L'inachèvement va de pair avec l'unification, l'aspiration à la totalité s'accommode de l'irréductible hétérogénéité des visions du monde et des opinions⁸¹. Bien que n'entrant pas entièrement dans le cadre de l'étude de F. Moretti, les romans de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen ont des caractéristiques similaires à ce que le critique appelle des « épopées modernes ». « Textes-monde » à l'ambition encyclopédique, leurs œuvres cherchent à instaurer une nouvelle totalité, en dépeignant l'ensemble des aspects du réel de leur époque, mais font aussi sentir que cette totalité et toujours intérieurement menacée de dispersion. Les auteurs cherchent à donner un sens au monde tout en dépeignant l'essentielle instabilité du siècle dans lequel ils ont vécu.

L'idée de vouloir appliquer l'adjectif « épique » à des œuvres comme celles de Rabelais, Grimmelshausen et Cervantès peut néanmoins apparaître comme un anachronisme, résultat d'une lecture moderne qui ne prend pas en compte les traités de poétique de l'époque où l'épopée était définie comme un « poème héroïque » avec des caractéristiques bien définies. Toutefois, pareille objection repose sur l'idée qu'il y aurait un seul concept valide de l'épopée et que cette dernière devrait se conformer à la définition qui était donnée par les traités de poétique. G. Lambin⁸² invite à se distancier de cette approche. Selon lui, « [i]l n'existe pas à proprement parler d'essence de l'épopée, mais plus généralement une manière épique d'appréhender le monde et la vie. »⁸³. Si on abandonne l'idée d'universaux littéraires et qu'on prend en compte le fait que la notion de genre est toujours est toujours une construction a

genre du roman a trois racines distinctes : l'épique, la rhétorique et le *carnavalesque* (avec, bien sûr, beaucoup de genres de transition entre les trois) ».

⁸⁰ F. MORETTI, *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*, Londres, Verso, 1996.

⁸¹ Id., voir notamment l'Introduction p. 1-10.

⁸² G. LAMBIN, *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, chap. I : « Du genre épique », p. 13-26.

⁸³ Id., p. 19.

posteriori, alors on aboutit à la conclusion que l'épique est quelque chose qui a pu survivre à l'épopée comme genre codifié et se réincarner dans d'autres genres. Il n'existe pas de forme prédéfinie de l'épopée - « On ne saurait donc juger une épopée selon sa conformité à des règles qui n'existent pas, en faisant d'Aristote (...) un gendarme des lettres. »⁸⁴- et de même il n'existe pas de nature fixe de l'épique.

L'idée d'une opposition structurelle entre les premiers romans modernes et les textes épiques mérite donc d'être nuancée⁸⁵. À elle seule, cette observation ne constitue évidemment pas encore une base suffisante pour discuter de la nature épique de nos romans. En effet, dans le cas de Rabelais et de Cervantès⁸⁶, ce n'est pas seulement leur appartenance à la catégorie des romans qui pose un problème, mais aussi et surtout leur nature parodique. Aussi, s'il est naturel d'envisager la possibilité qu'un roman puisse être une épopée ou du moins avoir des traits épiques, apparaît-il pourtant difficile d'admettre qu'une parodie d'épopée puisse constituer un texte épique.

Une parodie d'épopée est-elle encore une épopée ?

Les différents mécanismes de la parodie de l'épopée chez Rabelais et Cervantès ont été analysés dans divers travaux. Par exemple, dans un des ouvrages les plus importants sur la parodie chez Rabelais, P. Eichel-Lojkine distingue trois types de pratiques parodiques à l'œuvre dans le traitement de l'épique : le surcodage, la dérivation ludique et le sabotage⁸⁷. De même,

⁸⁴ Id., p. 22.

⁸⁵ Cette idée se retrouve aussi sous une autre forme dans l'étude S. L. Wofford, lorsqu'elle analyse le *Quijote*. S. L. WOFFORD, *The Choice of Achilles. The Ideology of Figure in the Epic.*, Stanford, Stanford University Press, 1992. Concernant ses réflexions sur *Don Quijote*, voir p. 391-413. Remettant en cause la conception traditionnelle de l'épopée comme genre caractérisé par l'unité et la clôture, elle met en évidence une tension, inhérente aux épopées de l'Antiquité comme à celles de la Renaissance, qui vont souvent contre les valeurs morales et politiques qu'elles véhiculent en apparence. Il existerait au sein de ces œuvres une tension entre deux visions du monde parallèles mais à bien des égards incompatibles. La figure rhétorique de la comparaison est censée combler cette distance, mais a aussi pour effet de la rendre indirectement visible. Pour cette critique, *Don Quijote* est une sorte d'« épopée en prose » (p. 410) qui constitue une tentative d'abolir la scission entre « action » et « figure » inhérente au genre épique. Le *Quijote*, constituerait ainsi un aboutissement de l'histoire de l'épopée : « Milton and Cervantes repeat in exaggerated and intensified gestures the strategies available to the epic narrator, and thus have provided a conclusion to this account of the epic. »; « Milton and Cervantès répètent, d'une manière exagérée ou intensifiée, les stratégies disponibles au narrateur épique et ont ainsi fourni une conclusion à ce travail sur l'épopée » (p. 410).

⁸⁶ En ce qui concerne l'épique, le phénomène de la parodie concerne davantage Rabelais et Cervantès que Grimmelshausen.

⁸⁷ P. EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, partie II, chap. II : « La parodie du code épique », p. 179-201. Le surcodage correspond à l'exagération systématique des procédés d'écriture de l'épopée. Par exemple les exploits militaires

la manière dont le *Quijote* parodie les livres de chevalerie fait l'objet de plusieurs études. La question qui se pose est celle de l'effet de la parodie sur l'héritage épique. La parodie de l'épopée représente-t-elle un moyen par lequel le roman moderne s'autonomise de la tradition épique afin de se constituer une identité propre ou bien s'identifie-t-elle aussi à une réélaboration créatrice permettant d'investir les schémas épiques galvaudés de nouveaux réseaux de sens ?

Notons tout d'abord que le terme de « parodie » est d'un usage délicat lorsqu'on l'applique à la période des XVI^e et XVII^e siècles, dans la mesure où il n'apparaît que tardivement dans les dictionnaires de l'époque et n'a été employé par aucun de nos auteurs principaux. La première occurrence de ce mot pour qualifier le *Quijote* se trouve sous la plume des romantiques, l'auteur lui-même ne l'employant ni dans le Prologue ni au cours de la narration. La parodie s'avère également être un objet théorique difficilement cernable dont la diversité et la complexité ont causé de nombreux problèmes. Même si la notion de parodie est claire⁸⁸, son sens est obscurci par le grand nombre d'approches différentes – structurelle, pragmatique, stylistique, culturelle, anthropologique – par lesquelles on a cherché à en rendre compte et qui toutes se heurtent à des problèmes notoirement difficiles. Ces problèmes sont résumés par B. Müller⁸⁹ dans l'introduction à un recueil d'études dédié à la question. Les difficultés sont d'abord liées à l'évolution de la notion de parodie à travers les âges, qui a rendu

des géants sont une parodie du stéréotype de la prouesse épique, mais leur force est tellement hyperbolique qu'elle mine l'idée même de la vertu héroïque dans la mesure où elle leur est donnée naturellement et n'implique plus un dépassement de soi (p. 188-190). La déviation ludique est une pratique consistant à neutraliser le pathétique des batailles et à les transformer en un jeu enfantin (p. 190-192). Le sabotage conteste l'esprit même de l'épopée comme la cruauté injuste qui tranche avec l'exigence selon laquelle les batailles doivent être motivées par une cause nationale et non par le simple plaisir de la tuerie (p. 192-200). Toutefois, l'auteur part elle aussi du fait que la parodie n'a pas pour but de détruire l'épopée, mais défend une vision intégratrice selon laquelle il s'accomplit une sorte de synthèse entre carnaval et épopée dans le roman rabelaisien (p. 199).

⁸⁸ La parodie peut être définie comme une relation entre deux textes, le parodiant et le parodié, qui prend la forme d'une transformation ludique ou ironique d'un texte original par le biais de l'imitation de ses caractéristiques stylistiques et thématiques, d'une imitation distanciée, d'une réénonciation d'un discours originel. Toutes les théories existantes à ce sujet s'accordent aussi pour dire que le principe de la parodie repose éminemment sur la compétence du lecteur pour repérer les normes et les conventions littéraires transgressées et par conséquent sur la capacité du texte parodique à laisser transparaître le texte source. Une troisième caractéristique de la parodie est sa proximité avec la satire, avec laquelle elle ne doit pourtant pas être confondue. Elle y ressemble dans la mesure où, à l'instar de la satire, elle définit un horizon axiologique et émet implicitement un jugement de valeur bien que, contrairement à la satire, la parodie n'ait pas principalement pour but de procéder à une critique sociale ou morale.

⁸⁹ *Parody : Dimensions and Perspectives*, B. MÜLLER (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1997, « Introduction », p. 1-11.

notre compréhension du terme différente de celle d'Aristote par exemple⁹⁰. Un autre problème est lié à la difficulté de la distinguer des formes littéraires voisines comme la travestie, le pastiche et le burlesque⁹¹ qui non seulement ont beaucoup d'analogies avec la parodie, mais de surcroît exhibent de nombreuses ressemblances entre elles⁹². Le troisième est lié à la transdisciplinarité du terme qui touche à la fois aux domaines du littéraire, du cinéma, des beaux-arts, de la politique ou de la publicité⁹³.

La complexité de la notion devient évidente à travers les problèmes qu'a générés son application aux romans de Rabelais et de Cervantès. C. Thomas⁹⁴ a pointé du doigt certains défauts dans l'application des théories de la parodie au *Quijote*. La vision, inspirée de la linguistique générative et transformationnelle, selon laquelle la parodie se caractérise par sa capacité à transformer les systèmes des genres et à contribuer à l'émergence de nouvelles formes littéraires rencontre des limites lorsqu'elle est appliquée au *Quijote*.⁹⁵ Le simple fait d'appliquer le terme de « parodie » au roman de Cervantès a été contesté par certains critiques. S. Piskunova rejette carrément la qualification du *Quijote* comme « parodie ». Elle signale deux écueils auxquels la critique traditionnelle s'est heurtée et qui seraient l'indistinction entre ironie et parodie et l'utilisation du mot « parodie » pour donner une définition générique du *Quijote*⁹⁶.

⁹⁰ Id., p. 3.

⁹¹ Pour une analyse détaillée sur ce sujet, voir Barthes qui épingle la confusion récurrente entre parodie, burlesque et satire et qui pour cela opère un classement en termes structuraux et fonctionnels. R. BARTHES, *Palimpsestes. La littérature au second degré.*, 1982, chap. III : « Parôdia chez Aristote », p. 33-40. Barthes cherche à classer les textes selon leur fonction (satiriques / non-satiriques), leur genre (parodie, travestie, charge, pastiche) et leur relation au texte source (transformation / imitation du texte source). Il aboutit alors au résultat suivant : selon une répartition fonctionnelle, la parodie, le travestissement et la charge appartiennent au genre satirique et seul le pastiche appartient au genre non-satirique. Selon une répartition structurelle au contraire, la parodie et le travestissement font partie du genre satirique et la charge et le pastiche du genre non-satirique. La répartition structurelle aboutit donc à un autre résultat que la répartition fonctionnelle.

⁹² B. MÜLLER, *op. cit.* p. 4.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ C. THOMAS, « Problèmes théoriques de la parodie » in *Études littéraires*, vol. 19, n°1, 1986, p. 13-19.

⁹⁵ Les formalistes russes voyaient dans la parodie un catalyseur pour la création de nouvelles formes littéraires en s'élevant contre un certain nombre de conventions sclérosées qui inhibaient l'évolution du genre. Ainsi elle serait un procédé littéraire acquérant une importance particulière quand une époque historique ou artistique touche à sa fin et elle devient alors le mode d'expression préféré des avant-gardes. Le roman de Cervantès est très souvent cité en exemple afin d'illustrer cette théorie (*Don Quijote* a créé un nouveau genre littéraire à partir du détournement parodique des lois de l'univers chevaleresque). Or, note Thomson, pour que cette théorie fût vraie, il faudrait un modèle décrivant en détail le fonctionnement de ce processus. Cela n'a cependant été fait qu'à une échelle globale, alors qu'il faudrait, dans le cas du *Quijote*, élaborer un modèle détaillé du type de roman très long qu'est le roman de chevalerie, ce qui, dans le cadre des théories sur la parodie, est très rarement fait (p. 16).

⁹⁶ S. PISKUNOVA, « *El Quijote y los libros de caballerías: los límites de la parodia* » in *Actas del III. Congreso internacional de la asociación de cervantistas*, B. A. VISTARINI (éd.), 20-25 octobre, 1997, p. 347-350.

Or, l'ironie est un trope rhétorique tandis que la parodie est une pratique sémiotique consistant à transformer un texte original, et les deux ne sauraient être amalgamées. De surcroît, ni l'une ni l'autre ne sont un genre alors qu'on a fréquemment utilisé l'idée selon laquelle la nature parodique du *Quijote* conditionnerait son appartenance à la catégorie du roman⁹⁷.

Des problèmes similaires se posent dans le cas de Rabelais. La grande complexité des mécanismes parodiques à l'œuvre dans son roman, empêchent qu'on ne les réduise à aucune des grandes théories de la parodie qui ont été élaborées au siècle dernier. Dans le cadre de son article sur la spécificité de la parodie à la Renaissance, D. Bertrand⁹⁸ a montré les limites de certaines approches classiques de la parodie dans leur application au cas de Rabelais. Il y a ainsi l'approche hypertextuelle de G. Genette qui conçoit la parodie comme une relation entre l'hyper et l'hypotexte et fait un partage rigoureux entre parodie, travestissement et burlesque. Mais les œuvres singulières n'obéissent pas toujours aux catégories établies par Genette. C'est notamment la notion du *spoudogeloion* (du comique-sérieux), chers aux humanistes, qui rend la grille de Genette malaisément transposable à des œuvres comme celles de Rabelais⁹⁹. De même, l'approche de Bakhtine, fondée sur le dialogisme, a ses limites. Le mérite de la théorie bakhtinienne est que, contrairement aux approches purement structuralistes, elle prend en compte l'horizon axiologique de la parodie. Mais à nouveau, on ne saurait réduire la pratique de la parodie à la Renaissance à un renversement qui serait toujours subversif¹⁰⁰.

La complexité inhérente à la notion de parodie transparait de façon particulièrement nette lorsqu'on considère le problème particulier de la parodie de l'épopée. La difficulté consiste dans l'évaluation de l'effet de la parodie sur l'objet parodié. Le problème est de savoir si elle aboutit uniquement à une destruction ou aussi à une réinvention du texte source. Il est aujourd'hui largement admis que la parodie ne se réduit pas à une pratique destructrice, mais qu'elle installe plutôt une dialectique complexe entre imitation et transformation. Ainsi M. Rose estime que la parodie joue un rôle majeur dans la transformation de l'histoire littéraire et que la relation complexe qui s'établit entre la parodie et une œuvre littéraire équivaut à une réinterprétation du modèle. La parodie ne transforme pas seulement les limites génériques d'une œuvre originelle, mais aide aussi à les délimiter en raison du fait que l'œuvre parodique

⁹⁷ Id., p. 350.

⁹⁸ D. BERTRAND, « La parodie : Introduction : état des lieux » in *Seizième Siècle*, 2006, n°2, p. 7-19.

⁹⁹ Id., p. 12.

¹⁰⁰ Id., p. 16.

continue en quelque sorte d'appartenir au corpus contre lequel sa critique s'est dirigée¹⁰¹. L. Hutcheon adopte une position similaire tout en apportant des nuances à celles des formalistes russes : elle prend acte des critiques qui ont été dirigées contre la notion d'évolution et l'idée d'une amélioration qualitative¹⁰². Si une forme littéraire plus ancienne n'est pas revitalisée par la parodie, elle se pétrifie dans un ensemble de conventions littéraires et tombe dans l'oubli. Toutefois, la notion d'amélioration repose sur une appréciation subjective souvent partagée par les lecteurs d'une époque donnée, mais manquant d'une assise proprement scientifique. Ainsi L. Hutcheon fait sienne la théorie de la parodie comme processus complexe faisant intervenir à la fois la continuité et la discontinuité, mais elle écarte toutefois toute interprétation valorisante.

S'il est vrai qu'il y a toujours déjà, par essence, un geste créatif dans la parodie, dans la mesure où elle est une répétition non seulement irrévérente mais aussi novatrice de formes littéraires déjà connues, on peut se demander si cela vaut aussi pour le cas d'une parodie de l'épopée. L'œuvre de Rabelais soulève clairement cette question. D. Madelénat¹⁰³, en s'appuyant sur des critères formels, distingue entre parodie extra- et intragénérique¹⁰⁴ et range clairement Rabelais dans la catégorie de la parodie extragénérique. Dans son article sur les paradigmes épiques chez Rabelais, G. Demerson avait abouti à la conclusion inverse et avait conclu à la compatibilité entre épopée et parodie dans l'œuvre rabelaisienne : « *Le Pantagruel* n'est pas un roman qui singe l'épopée, mais un projet d'esprit épique ; selon Peletier (*Art Poét.*, p. 194), l'épopée est ouverte à tous les genres comme l'océan reçoit tous les fleuves ». La parodie de l'épopée chez Rabelais n'aurait pas pour vocation de détruire l'épique en tant que

¹⁰¹ M. ROSE., *Parody/Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, chap. 4 : « *The Parodistic Episteme : Questioning Reflection and Reflexion* », p. 107-185. Ici, p. 158.

¹⁰² L. HUTCHEON, *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres, Mithuen, 1985, « *Defining parody* », p. 30-50. Ici p. 36.

¹⁰³ D. MADELÉNAT, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.

¹⁰⁴ Id., p. 88-89. Cette définition distingue les parodies qui participent du genre parodié et des parodies qui n'en font plus partie. À la parodie extragénérique de l'épopée appartiendraient, selon lui : la satire ménippée, les dialogues des morts qui abolissent toute distance entre le monde naturel et surnaturel, l'épopée animalière du Moyen Âge, type *Roman de Renart*, et finalement le roman (Pétrone pour l'*Odyssée* avec son *Satyricon*). La parodie intragénérique consisterait en deux formes principales caractérisées par la disjonction entre les traits structurels du genre et le contenu que sa modernité ou sa vulgarité exclurait de l'épique : l'héroï-comique où le style héroïque contraste avec un sujet bas (la *Batrachomyomachie*, *Le lutrin* de Boileau) et le burlesque où un style bas s'associe à un sujet noble (le *Virgile travesti* de Scarron).

tel, mais ce qui, dans l'épique, relève de schémas réifiés et de formules toutes faites, laissant toutefois intact le noyau que forment la magnanimité et le courage du héros épique¹⁰⁵.

Une question similaire se pose dans le cas de Cervantès : faut-il uniquement le considérer comme destructeur ou aussi comme *héritier* partiel, voire comme rénovateur de la littérature chevaleresque ? Marthe Robert, à l'instar d'un certain nombre d'autres critiques, avait déjà indiqué la possibilité que le *Don Quichote*, loin d'avoir détruit le genre chevaleresque en aurait plutôt développé les pleines potentialités : « Certains critiques ont bien vu les conclusions qu'on peut tirer de cet artifice, par quoi Cervantès redonne subrepticement vie à ce qu'il prétend détruire »¹⁰⁶. Plusieurs critiques ont en effet souligné le respect dont s'accompagnait sa parodie du genre chevaleresque¹⁰⁷. Il existe deux grandes tendances dans la critique : il y a ceux qui pensent que la parodie est bel et bien dirigée contre les romans de chevalerie et ceux qui, au contraire, estiment qu'elle ne constitue qu'un prétexte pour une attaque voilée, que ce soit contre les comédies de Lope de Vega, contre la confusion entre histoire et fiction¹⁰⁸, contre les dysfonctionnements de la société, contre l'Inquisition, contre le fanatisme religieux, contre l'impérialisme de la couronne espagnole. Les critiques de la première catégorie ont pour

¹⁰⁵Id. : « Le nerf de la parodie réside dans le contraste entre les aventures ridicules et les schémas d'héroïsation et de véridiction qui leur sont sous-jacents. La satire n'atteint pas le paradigme épique mais une humanité soumise à la bêtise de l'animalité ou trahie par ses langages présomptueux. » (p. 227).

¹⁰⁶M. ROBERT, *L'ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka.*, Paris, Bernard Grass, 1963, p. 61.

¹⁰⁷Dans l'introduction à son ouvrage consacré à la parodie dans le *Quijote*, H.-J. Neuschäfer touche à ce problème sans l'approfondir par la suite. H.-J. NEUSCHÄFER, *Der Sinn der Parodie in Cervantes Don Quichotte*, Heidelberg, Winter Verlag, 2009, p. 10 : « Diese Formulierung [il se réfère à une formulation d'Ortega] läßt bereits erkennen, daß die Parodie des Quichotte – wie überhaupt jede echte Parodie – nicht als eine bloße Zerstörung des Parodierten verstanden werden darf, sondern vielmehr als eine Auflösung, in der die epische Welt als ein Aspekt der romanhaften (d. h. hier als Phantasie des Landjunkers) noch immer erhalten bleibt, so daß der Quichotte nicht nur als Antithese gegen den Ritterroman, sondern auch als Synthese gesehen werden kann, durch die der Widerspruch zwischen den beiden Gattungen sogleich auch wieder aufgehoben ist. » ; « Cette formulation révèle déjà que le Quichotte – comme d'ailleurs toute parodie authentique – ne saurait être compris comme une simple destruction de l'objet parodié, mais plutôt comme une dissolution dans laquelle le monde épique continue de survivre comme un aspect du monde romanesque (c'est-à-dire ici la fantaisie de l'hidalgo) de sorte que le Quichotte ne peut pas seulement être vu comme l'antithèse du roman de chevalerie, mais aussi comme une synthèse grâce à laquelle l'opposition entre les deux genres est à nouveau dissoute. » (p. 10).

¹⁰⁸B. WARDROPPER, « *Don Quixote: Story or history* » in *Modern Philology*, vol. 73, n°1, 1965, p. 1-11. « *If the overt target of his satire is the romances of chivalry it can hardly be the principal one. His brief butt was man's gullibility – gullibility about alleged historical facts. But as we have seen, he chose to satirize human credulity in a dangerous way – by encouraging, by seeking to some extent to cultivate, in his reader, the very effect he was ridiculing.* » ; « si les romans de chevalerie forment clairement la cible de sa satire, il ne forment pas la seule cible. Il a lancé une brève pique contre la crédulité de l'homme -crédulité à l'égard de faits historiques allégués. Mais comme on l'a vu, il a choisi de satiriser la crédulité humaine d'une manière dangereuse -en encourageant, en cherchant, dans une certaine mesure à cultiver chez son lecteur le comportement que précisément il ridiculisait ».

dénominateur commun d'identifier le roman de chevalerie comme la cible principale visée par Cervantès, même s'ils admettent en général que tous les autres genres littéraires – roman pastoral, byzantin, courtois, picaresque – tombent également sous le coup de l'ironie cervantine. Mais ils se laissent à nouveau subdiviser en divers sous-groupes. Soit l'objet de la parodie est identifié comme étant le roman de chevalerie dans son ensemble. Soit ce n'est pas l'ensemble des romans de chevalerie qui est visé, mais uniquement une sous-classe, celle des productions secondaires, dépourvues de toute finalité sérieuse et visant simplement à divertir. Chacun de ces sous-groupes se laisse subdiviser en deux nouveaux sous-groupes. Pour les uns, l'attaque est dirigée contre les romans de chevalerie, mais non pas contre l'esprit chevaleresque¹⁰⁹. Pour les autres, la parodie littéraire des romans de chevalerie a pour corrélat une satire des avatars modernes de l'esprit chevaleresque.

Il est évidemment possible d'objecter que les difficultés soulevées proviennent uniquement de l'introduction de la notion d'intention dans la définition de la parodie. Certains seraient tentés, dans une approche antimentaliste, de rayer le concept d'intention de la définition de la parodie, dans l'espoir que cela ferait s'évanouir le problème de savoir si la parodie a un effet destructeur ou non. De fait, les théories structuralistes de la parodie ne font en général pas intervenir la notion d'intentionnalité et se contentent d'analyser le fonctionnement textuel de la parodie, d'autant plus que l'intention est un concept mal défini qui pose de sérieux problèmes de théorisation¹¹⁰. En réalité, même si on élimine l'intention, la question de l'effet destructeur ou non de la parodie continue de se poser. Simplement, on ne se préoccupe plus de savoir si l'effet répond à l'intention¹¹¹. À cela s'ajoute que la parodie exprime implicitement un jugement de valeur, de sorte que la vraie compréhension de la parodie impliquera la plupart du temps qu'on s'interroge sur le jugement de valeur exprimé par l'auteur et, partant, sur son intention¹¹².

¹⁰⁹ L. LAGARTHEMPE, *Don Quichotte à l'assaut du conformisme.*, Paris, Editions de Paris, 2013, p. 39 : « On ne voit pas comment le chevalier Miguel de Cervantes Saavedra, héros patriote s'il en est, pourrait avoir produit à la fin de sa vie une œuvre qui soit dérision de l'esprit chevaleresque. Tout au contraire il s'emploie à célébrer cet esprit en fustigeant la prolifération de pastiches, parodies et caricatures de l'époque ».

¹¹⁰ Premièrement, la volonté de rechercher l'intention derrière la parodie soulève le problème classique de l'assignation d'une intention à un sujet aux pensées duquel nous n'avons qu'un accès très indirect. Ensuite, la question de savoir si la parodie de l'épopée chez Rabelais et Cervantès a un but plutôt destructeur ou au contraire permet de revitaliser la tradition épique peut, aux yeux de certains, paraître arbitraire, car quel critère existe-t-il pour choisir entre les deux alternatives, sinon la préférence subjective du critique ou bien la reconstruction a posteriori qu'il opère de la psychologie de l'auteur, mais qui risque d'être tout autant empreinte de subjectivité.

¹¹¹ Il sera par exemple toujours possible d'argumenter que, indépendamment même de la volonté de Cervantès, le *Quijote* partage assez de traits avec le roman de chevalerie pour qu'il puisse lui-même être rangé dans la catégorie des romans de chevalerie.

¹¹² C'est pourquoi, dans la pratique, l'élimination de ce concept n'est pas vraiment adoptée par la plupart des chercheurs. Quelque problématique qu'elle soit sur le plan théorique, la notion d'intention a néanmoins le

Aussi la question de savoir si la parodie des textes épiques chez Rabelais et Cervantès a un caractère purement destructeur ou bien si les auteurs réunissent de façon habile genre et anti-genre, ne pourra-t-elle pas être éludée. La réponse à cette question ne sera évidemment pas simple. Dans tous les cas, l'analyse du rapport entre l'épopée et le roman dans le cas de Rabelais, de Cervantès et de Grimmelshausen nécessite une bonne connaissance des œuvres qui les ont inspirés ou qui ont des affinités esthétiques et idéologiques avec leurs romans.

Présentation du corpus secondaire

Parmi la masse de romans de chevalerie que Cervantès a connus et qui ont servi de matériau à l'élaboration du *Quijote*, seulement deux ont été retenus pour ce travail. D'un côté, il s'agit des cinq premiers tomes de l'*Amadís*¹¹³ (1508-1510) de R. de Montalvo qui concentrent en eux-mêmes la plupart des traits caractéristiques des avatars ultérieurs du genre¹¹⁴. L'univers de l'*Amadís* forme la matrice de base à partir de laquelle Cervantès a élaboré sa parodie et occupe une position particulière dans la mesure où Amadis est le seul chevalier dont l'hidalgo se dit l'imitateur direct. Rappelons que le nom du plus fameux chevalier du monde n'est pas un hasard, mais dérive du désir d'émuler son modèle¹¹⁵. De l'autre, il s'agit de *Tirante el Blanco*

mérite indéniable de posséder une inestimable valeur pratique. Pour donner une analogie, en philosophie de l'esprit, les concepts psychologiques traditionnels comme la croyance, le souhait, le désir, sont décriés par les matérialistes éliminativistes comme P. Churchland parce qu'ils reposeraient sur une vision faussée de la nature du mental, mais s'avèrent en même temps irremplaçables lorsqu'il s'agit de faire une prédiction sur le comportement humain. De même, dans le champ des recherches littéraires, le concept d'intention est difficile à clarifier, voire est peut-être un concept incohérent, mais, jusque-là, il est l'instrument conceptuel le plus performant pour opérer une analyse des textes.

¹¹³ Pour les quatre premiers livres, j'ai choisi l'édition de J. R. Velasco, G. R. de MONTALVO, *Amadís de Gaula*, J. R. VELASCO. (éd.), Madrid, Biblioteca Castro, 1997. Pour le cinquième, j'ai choisi l'édition de C. S. de la Maza, G. R. DE MONTALVO, *Sergas de Esplandian*, édition, introduction et notes de C. S. DE LA MAZA, Madrid, Editorial Castalia, 2002. J'aurai recours aux traductions de N. Herberay des Essarts : *Amadís de Gaule. Livre I-IV*, édition critique de N. BIDEAUX, Paris, H. Champion, 2006 et *Le Cinquième Livre d'Amadís de Gaule*, V. DUCHET, Paris, Classiques Garnier, 2009.

¹¹⁴ Nul doute que le terme de « genre » appliqué à la littérature chevaleresque paraîtra critiquable aux yeux du spécialiste en la matière sachant que, à la Renaissance, le système générique était seulement en train de se constituer et que le roman de chevalerie échappa presque totalement aux efforts de théorisation des grands poètes. Même à partir d'une perspective moderne où on peut rétrospectivement assigner le terme de « genre » aux *libros de caballerías*, ces derniers se présentent comme une production si diversifiée et ouverte à d'autres genres que ce mot doit être utilisé avec précaution. Je justifie l'emploi épisodique de ce terme par des considérations platement stylistiques – éviter la répétition des termes « littérature chevaleresque », « production chevaleresque », « romans de chevalerie » – et prie le lecteur de se montrer indulgent.

¹¹⁵ *Don Quijote*, partie I, chap. I, p. 32.

(1490) de Martorell¹¹⁶, œuvre d'une facture toute différente parce qu'on y décèle des traits anti-chevaleresques qui permettent de le rapprocher du *Quijote*. La résurrection de la chevalerie, un idéal partagé par don Quichotte et Tirant, est au fond montrée comme une entreprise irréalisable dans les deux œuvres. L'un et l'autre sont engagés dans une entreprise de résurrection de la chevalerie, à une époque où cette dernière soit commençait à décliner soit était déjà morte et enterrée. Le *Tirante*, à l'instar du *Quijote*, peut à certains égards être considéré comme un adieu à un monde chevaleresque qui ne saurait survivre à l'effondrement de l'idéologie médiévale.

Parmi les épopées italiennes, l'*Orlando Furioso*¹¹⁷ (1516, 1521, 1532) a été sélectionné parce qu'il a plusieurs traits en commun avec les romans de Rabelais et de Cervantès. La question de l'influence de la grande épopée de l'Arioste sur le *Quijote* a été posée depuis longtemps, même si son impact véritable sur l'œuvre est difficile à cerner de façon précise¹¹⁸. Les deux œuvres tournent autour de la dichotomie entre apparence et réalité et dépeignent une réalité fluide et en perpétuelle mutation¹¹⁹. Il est également clair que Cervantès s'intéressait vivement à la querelle des *romanzi*, déclenchée par les attaques contre le *Furioso*, et que les discours théoriques sur la légitimité des romans de chevalerie dans le *Quijote* portent la marque des réflexions du Tasse sur les mérites du poème de l'Arioste¹²⁰. L'autre œuvre choisie est l'épopée satirique de Folengo, le *Baldus*¹²¹ (1517). Le développement de Baldus a certaines

¹¹⁶ J. MARTORELL et M. J. de GALBA, *Tirante el Blanco*, M. de RIQUER (éd.), Barcelone, Labutxaca, 2016.

¹¹⁷ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, édition bilingue, M. ORCEL (trad.), Paris, Edition du Seuil, 2000 [1532].

¹¹⁸ M. A. GARRONE, « *El Orlando Furioso considerado como fuente del Quijote* » in *La España Moderna*, 23, 1911, p. 111-144 ; A. PORTNOY, *Ariosto y su influencia en la literatura española*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1932, p. 234-238 ; R. BACHELI, « *Orlando fatato e l'elmo di Mambrino, saggio di idee nel meraviglioso in Ariosto e per Cervantes* » in *Rassegna d'Italia*, 1, 1946, p. 37-51 ; C. CONSIGLIO, « *Sobre Cervantes y Ariosto* » in *Revista de Filología Española*, 33, 1949, p. 149-152 ; O. MACRI, « *L'Ariosto e la letteratura spagnola* » in *Litterature Moderne*, 3, 1953, p. 515-543 ; M. KRUSE, « *Ariost und Cervantes* » in *Romanistisches Jahrbuch*, 12, 1961, p. 248-264, M. CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650), recherche sur l'influence du « Roland Furieux »*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1966, p. 439-491 ; M. DURÁN, « *Cervantes and Ariosto: Once More, With Feeling* », in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, J. SOLÀ-SOLÉ, (éd.), Barcelone, Ediciones Hispam, 1974, p. 87-101.

¹¹⁹ N. A. DOYLE, *Ariosto's « Orlando Furioso » and Cervantes' « Don Quijote »*, Indiana, Indiana University, 1979, chap. I : « *Narrative Points of View* », p. 12-53. N. A. Doyle met en rapport l'épisode du jardin d'Alcine et celui du heaume de Mambrin, qui tous les deux tournent autour de la dichotomie entre apparence et réalité. Pour la comparaison entre les deux épisodes, voir p. 19 et suivantes.

¹²⁰ Sur ce point, voir notamment J. FARMER, « *Disenchanted Castles: Cervantes' Representation of the Ariostan Epic-Romance Split* » in *Cervantes' Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2, 2009, p. 159-197.

¹²¹ T. FOLENGO, *Baldus*, texte et notes critiques de CHIESA, M. ; traduction de GENOT, G. et LARIVAILLE, P., Paris, Les Belles Lettres, 2007.

analogies avec celui des géants rabelaisiens¹²². Márquez Villanueva, discutant l’assertion de certains philologues italiens du début du XX^e siècle selon laquelle le traitement de la tradition chevaleresque dans le *Baldus* aurait pu avoir une influence sur Cervantès¹²³, voit une ressemblance entre les deux parties du *Quijote* et les deux moitiés du *Baldus*¹²⁴.

En dernier lieu, le corpus secondaire comprend le *Persiles*¹²⁵ de Cervantès et les trois romans historiques¹²⁶ de Grimmelshausen : *Keuscher Joseph, Dietwald und Amelinde, Proximus und Lympida*¹²⁷. Il s’agit d’œuvres qui peuvent en partie être rangées dans la catégorie du roman héroïque, mais tandis que le *Persiles* formait le point culminant du roman byzantin et un dépassement des modèles les plus illustres¹²⁸ – *Théagène et Chariclée* d’Héliodore, *Leucippe et Clitophon* d’A. Tatius, *Clareo y Florisea* d’A. Núñez Reinoso – les deux derniers romans idéalistes de Grimmelshausen brillent précisément par leur non-respect des conventions

¹²² M. TETEL, « *Rabelais et Folengo. De patria diabolorum* » in *Études rabelaisiennes*, XXI, *Rabelais et son demi-millénaire*, 1988, p. 203-211. M. Tetel a essayé de cerner les liens exacts qui relie l’œuvre rabelaisienne à l’univers macaronique de Folengo. Chez Folengo s’observe ainsi une revalorisation du *vilain*, c’est-à-dire du géant grossier et ignorant qui aspire au métier des armes et parvient, par son contact avec les chevaliers traditionnels, à s’approprier l’essentiel des valeurs chevaleresques, un rôle joué par le protagoniste du poème auquel a été adjoint la figure de Cingar dont la couardise n’est égalée que par son habileté à tromper.

¹²³ F. M. VILLANUEVA, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1976, « *Téofilo Folengo y Cervantes* », p. 258-358. Voir p. 334-347. Le héros du poème de Folengo s’éveille à la connaissance de son destin héroïque par la lecture des vieux romans de chevalerie, ce qui annonce la folie de l’hidalgo occasionnée par une lecture trop assidue de cette littérature.

¹²⁴ Id., p. 351 : « *Incluso las dos partes del Quijote tienen cierto parecido de conjunto con las dos mitades del Baldo, con una primera sección en que se juega el tema del conflicto material entre caballería y sociedad, y una segunda en que el héroe parece perdido en un mundo misterioso y abundante en sorpresas, donde halla caballeros andantes y palacios encantados “reales”.* » ; « *Même les deux parties du Quijote ont une certaine ressemblance avec les deux moitiés du Baldus, avec une première section qui thématise le conflit réel entre la chevalerie et la société et une seconde où le héros paraît perdu dans un monde mystérieux et abondant en surprises, où se trouvent des chevaliers errants et des palais enchantés “réels”.* ».

¹²⁵ Pour le texte espagnol du *Persiles*, j’utiliserai l’édition de F. Rico. *Obras completas*, SÉVILLA, F. (éd.), Guanajuato, Museo Iconografico del Quijote, 2012. Concernant la traduction, j’ai choisi celle de M. Molho. *Les travaux de Persille et Sigismonde : Histoire septentrionale*, traduction et présentation par MOLHO, M. Paris, José Corti, 1994.

¹²⁶ Il s’avère difficile de trouver une dénomination exacte pour les romans de Grimmelshausen qui tombent en dehors du cycle simplicien. Ils sont inspirés de légendes de saints, mais s’inscrivent également en partie dans la veine des romans héroïques dont ils se distinguaient pourtant sur plusieurs points, notamment par leur grande brièveté. La critique allemande employait longtemps le terme « romans idéalistes » (*idealistische Romane*) auquel on préfère aujourd’hui le terme « romans historiques ». A. Solbach utilise le terme « *non-simplician novels* ».

¹²⁷ Pour ces textes aussi, je me référerai également à l’édition de D. Breuer. *Werke*, D. BREUER (éd.), Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1989. Etant donné qu’aucun de ces trois textes n’a jamais été traduit en français, je procéderai à une traduction personnelle des traductions.

¹²⁸ Certains soulignent davantage les écarts de Cervantès par rapport au modèle du roman byzantin, S. ZIMIC, « *El Persiles como crítica de la novela byzantina* » in *Acta Neophilologica*, 3, 1970, p. 49-64. D’autres à l’inverse voient en lui l’accomplissement ultime du genre. F. AHNERT, *Die Entstehung und Vollendung des byzantinischen Romans im Persiles und Sigismunda von Miguel de Cervantes*, Hamburg, Dr Kovac Verlag, 2018.

génériques du roman d'inspiration héroïque et courtoise. L'ajout du *Persiles* et des romans historiques de Grimmelshausen au corpus secondaire s'explique parce que leur rapport à l'univers épique est également problématique. En ce qui concerne le rapport entre le *Persiles* et l'univers épique, des problèmes similaires à celui du *Quijote* apparaissent. La plupart des critiques reconnaissent la qualité épique du *Persiles* et estiment même qu'avec lui Cervantès a créé l'œuvre culminante du genre byzantin, mais certains y voient aussi une œuvre fortement critique à l'égard de l'*Énéide*, procédant à une subversion de l'idéologie impérialiste et des valeurs épiques traditionnelles. Cette interprétation est notamment développée à plusieurs reprises par M. Armstrong-Roche¹²⁹ dans son étude sur l'ultime roman de Cervantès. Il n'est cependant pas certain que le *Persiles* soit vraiment une œuvre antivirgilienne comme le prétend Armstrong-Roche.

Les romans historiques de Grimmelshausen, qui fonctionnent comme un mélange complexe entre légendes de saints et romans héroïques¹³⁰, sont intéressants dans la mesure où il faut se demander si Grimmelshausen ne cherche pas à élaborer un nouveau type d'héroïsme. À l'époque de Grimmelshausen, le projet des premiers auteurs de romans héroïques était de créer une œuvre qui permette d'endiguer la mode des *Amadis* et de créer des héros véritablement chrétiens. Le but de Grimmelshausen est similaire, bien que son désir premier ne soit pas d'écrire des œuvres dans la veine des romans héroïques. Dans ses romans historiques, on observe un passage de l'héroïsme épique traditionnel vers un héroïsme de type spirituel. Ce dernier semble être à la fois l'indice d'une volonté de critiquer l'héroïsme militaire et de créer un nouveau type de récit héroïque, où la force d'âme remplace les exploits héroïques.

Plan de l'ouvrage

Le travail est subdivisé en deux parties comportant chacune trois chapitres. La première est dédiée à une analyse des différents procédés de déconstruction de l'épopée observables dans nos textes, mais aussi à l'ambiguïté inhérente à ce traitement en apparence irrévérencieux de la tradition épique. Ces ambiguïtés nous amèneront, dans la seconde partie, à formuler l'hypothèse

¹²⁹ M. ARMSTRONG-ROCHE, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

¹³⁰ W. Schäfer a ainsi montré que les romans historiques de Grimmelshausen combinent une reprise des motifs du roman héroïque avec une remise en cause de ces mêmes principes et qu'ils contiennent des traits stylistiques proches de ceux qui abondent dans les romans satiriques du même auteur. W. E. SCHÄFER, *Die sogenannten « heroisch-galanten Romane Grimmelshausens »*, Bonn, Diss. Phil., 1957 (masch.).

selon laquelle la modernité de ces œuvres n'est pas seulement en opposition, mais aussi en partie en continuité avec l'univers épique.

Le premier chapitre montrera que le rejet des paradigmes épiques est profondément lié aux évolutions récentes de l'art de la guerre. Il débutera par une étude des limites de l'héroïsme militaire dans les *romanzi* italiens où le pressentiment de la perte de l'ancien monde chevaleresque produit un sentiment de malaise, ainsi que dans les *libros de caballerías* espagnols dont le monde stylisé et esthétisé commence à être lentement envahi par la nouvelle réalité militaire. Une seconde section révélera une certaine ambivalence dans la position de nos auteurs principaux par rapport à la guerre. D'un côté, il est indéniable que malgré leur rejet de l'univers épique et martial, les progrès techniques réalisés dans l'art de la guerre constituent pour eux un objet de fascination et que, dans le cas de Rabelais et de Cervantès, le terme « humanisme militaire » est plus approprié que celui de pacifisme érasmien qui leur est parfois appliqué. Malgré cela, les conditions socio-politiques défavorables en Espagne et en Allemagne ainsi que la prise en compte de la réalité des guerres de religion chez Rabelais conduisent à un rejet de l'esthétique et de l'idéologie épiques.

Bâti en continuité avec le premier, le second chapitre se proposera d'explorer plus en profondeur la subversion des codes épiques. L'hybridation générique et le parasitage intertextuel sont parmi les principaux moyens par lesquels les auteurs déconstruisent l'univers épique. L'hybridation et le parasitage consistent dans un brouillage des univers littéraires qui a pour effet de créer un effet d'incongruité et de subvertir le mécanisme de l'allusion épique. Il existe également des ressemblances notables dans le traitement parodique des mondes homérique et virgilien par les trois auteurs. Rabelais et Cervantès créent des *Énéas* comiques dont la quête se termine dans le labyrinthe des signes. Ils imitent également la complexité narrative de l'*Odyssée* homérique pour créer des digressions narratives qui déconstruisent l'idée de la quête épique. Enfin, les textes des trois auteurs reflètent une crise de l'aventure. Le travail de M. Nerlich¹³¹ sur l'évolution du concept d'aventure montre que le développement du commerce maritime et de l'économie marchande ainsi que le remplacement progressif de l'éthique aristocratique par une éthique bourgeoise ont créé une rupture progressive mais radicale entre l'*avanture* au sens médiéval et l'aventure moderne.

Le troisième chapitre fera office de transition et expliquera pourquoi l'idée du rejet de la tradition épique dans nos textes s'avère problématique. Ainsi, l'affirmation réitérée de

¹³¹ M. NERLICH, *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100-1750*, Berlin, Akademie-Verlag, 1977.

Cervantès selon laquelle son roman constituerait une croisade contre le genre chevaleresque revêt un caractère problématique dès qu'on la confronte aux faits. De nombreuses ambiguïtés apparaissent dans les discussions poétologiques où la littérature chevaleresque est jugée à l'aune des préceptes néoaristotéliens et elles laissent planer le doute sur le rejet unilatéral par Cervantès des romans de chevalerie. À cela s'ajoute que les relations avec les textes parodiés prennent, dans nos œuvres, la forme d'une dialectique complexe dans laquelle l'ironie peut paradoxalement avoir pour effet de revitaliser son modèle. À la lumière de ces constats, il s'agira de réévaluer la distance entre nos textes et l'univers épique qu'ils paraissent rejeter. Les ambiguïtés décelées dans ce chapitre conduiront à élaborer l'hypothèse de la seconde partie, celle d'une survivance partielle des structures épiques en dépit du comique.

Le quatrième chapitre jettera un regard critique sur les théories qui font naître le roman moderne d'une rupture avec l'épopée. À plusieurs reprises, les romans de Rabelais et de Cervantès ont été utilisés comme exemples pour illustrer la thèse selon laquelle le roman serait né des cendres de l'épopée. Toutefois, en prenant le contre-pied de Bakhtine, il est possible de repenser le lien entre carnavalesque et épique sur un mode non-agonistique et de montrer que le roman rabelaisien permet d'articuler et de combiner les deux traditions. Également problématique apparaît, au regard des théories modernes de l'épopée, l'opposition entre polyphonie romanesque et univocité épique et les textes de Rabelais et de Cervantès permettent d'illustrer les difficultés inhérentes à cette idée. En outre, la thèse de Lukács est que l'hidalgo est caractérisé par la non-coïncidence entre le moi et le monde qui le distingue de la simplicité du héros antique et en fait un des premiers avatars du héros romanesque. Mais une analyse précise du cas de l'hidalgo révèle qu'il est au croisement des deux types de héros, ce qui fait de lui un caractère complexe et difficile à classer.

Le cinquième chapitre sera consacré à l'analyse de l'héritage virgilien dans les romans de Rabelais et de Cervantès. Leurs œuvres ont pu être lues par certains critiques comme des anti-*Énéides* procédant à une déconstruction de l'idéologie impérialiste du poème virgilien. Le projet poursuivi par leurs héros – la fondation d'un régime politique basé sur les principes de l'humanisme évangélique dans le cas de Rabelais et la résurrection de l'utopie égalitaire de l'Âge d'Or dans celui de Cervantès – a des accents messianiques et utopiques et se situe aux antipodes de l'entreprise impérialiste célébrée dans l'*Énéide*. Il s'avère toutefois que l'usage de l'héritage virgilien est beaucoup plus ambigu qu'il n'y paraît et que tout en parodiant l'*Énéide*, les auteurs en emploient certains motifs pour dépeindre la mission de leurs héros. L'analyse du rapport avec l'*Énéide* s'avère aussi intéressante dans le cas du *Persiles*, l'ultime roman de

Cervantès. Cette œuvre polymorphe et complexe délivre un message de tolérance et procède à une critique de l'impérialisme qui semble en faire une œuvre anti-virgilienne. Il reste que, sur ce point aussi, le rapport avec l'intertexte virgilien s'avère plus nuancé.

Le sixième et dernier chapitre montrera qu'on peut comparer les textes de nos auteurs aux épopées de la Renaissance qui ont abandonné la thématique militaire pour mettre en scène un héroïsme de type différent. Ainsi, les textes de Rabelais et de Cervantès fonctionnent à certains égards comme des *Odyssees* spirituelles. Les allusions à l'*Odyssée* homérique permettent dans les deux cas de mettre en scène un voyage de type mental et reflètent le développement moral du protagoniste. En outre, on observe une forme de dépassement de l'héroïsme militaire dans les textes de nos auteurs dans la mesure où l'on passe des valeurs guerrières aux valeurs morales. L'héritage d'Érasme dans le cas de Rabelais et celui de Lucain dans le cas de Cervantès conduisent à un changement de la vision de l'héroïsme qui ne passe plus principalement pas les armes. Enfin, les références à l'univers dantesque dans le *Quijote* comme dans le *Persiles* soulèvent la question s'il n'existe pas un lien profond entre ces deux romans que tout semble opposer.

Chapitre I - Adieu à Calliope. Le rejet de l'héroïsme militaire

Dans son étude sur l'histoire et la guerre dans les épopées de la Renaissance, M. Murrin constate qu'à la fin du XVI^e siècle, la plupart des poèmes épiques commençaient à abandonner la guerre comme sujet principal, un paradoxe selon lui si on songe que les conflits armés déterminaient en large partie la vie des hommes de l'époque¹³². Cette évolution, dit-il, allait avoir des répercussions importantes sur le genre qui commençait à remplacer l'épopée, à savoir le roman. Malgré les œuvres de grands romanciers comme Tolstoï et Hemingway, la guerre comme sujet principal d'un roman allait rester un phénomène rare. Conséquence d'un choix pris il y a 500 ans. La raison de ce choix était une prise de conscience par les poètes du décalage grandissant entre les valeurs défendues dans leurs fictions et la réalité effective de la guerre moderne. Des observations qui à la fois s'appliquent et ne s'appliquent pas à nos auteurs pour qui la guerre joue un rôle important mais qui, en même temps, ne laissent pas de jeter une lumière plutôt critique sur les valeurs héroïques.

Une attitude ambiguë face à l'héroïsme militaire existait déjà en germe dans certaines des œuvres (*romanzi* et *libros de caballerías*) qui ont inspiré nos auteurs. Le *Morgante Maggiore* de Pulci, exaltation de la force et de la toute-puissance guerrière, est pourtant traversé par un pessimisme discret qui est lié au choc entre l'idéal épique de la surhumanité du guerrier et une prise en compte de la vanité de l'existence humaine. Dans l'*Orlando Furioso*, le caractère ludique et comiquement exagéré des scènes de guerre cache en fait une nostalgie profonde d'un monde mythico-historique à jamais perdu. En effet, la dimension tragique naît du sentiment d'un morcellement grandissant entre États chrétiens mettant fin au rêve d'unité européenne entrevu sous Charlemagne et d'un regard nostalgique tourné vers le passé. Le *Tirante el Blanco*, œuvre qui a eu un certain impact sur le *Quijote*, rompt avec la conception traditionnelle de l'héroïsme militaire en mettant la ruse au-dessus de la force. L'*Amadís de Gaulla* de Montalvo est marqué par une certaine incompatibilité entre la guerre et l'héroïsme chevaleresque.

L'incompatibilité entre les vertus épiques traditionnelles et les mutations récentes de la guerre est un phénomène qui est thématiquement également dans les romans de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen. Mais là aussi, une certaine ambivalence s'observe. D'un côté, leurs textes

¹³² M. MURRIN, *History and Warfare in Renaissance Epic*, University of Chicago Press, 1994, Introduction, p. 1.

laissent transparaître une certaine fascination pour les évolutions de l'art de la guerre. L'intérêt pour les innovations introduites par les guerres récentes s'y traduit par une interpénétration entre magie et technologie. De plus, il n'y a pas un rejet unilatéral de l'héroïsme militaire chez Rabelais et Cervantès, chez qui il faudrait plutôt parler d'humanisme militaire. À cela s'ajoute que Rabelais éprouve, à l'instar de ses contemporains More et Machiavel, une fascination pour le mécanisme implacable de la victoire.

Tout cela n'empêche pas que les évolutions de la guerre provoquent un clair rejet de l'héroïsme militaire. Cela s'observe dans le thème de la guerre turco-chrétienne chez Rabelais et Cervantès. Tout en peignant le conflit entre les chrétiens et les musulmans, les deux auteurs procèdent à un brouillage des altérités, subvertissant ainsi les dichotomies entre les deux religions et rendant l'image de l'ennemi instable. L'abandon de l'héroïsme militaire s'exprime aussi dans les textes de Cervantès et de Grimmelshausen à travers des micro-vies de soldats. Enfin, les distorsions imaginatives de la guerre observables chez Grimmelshausen fonctionnent comme un voile ambigu de la violence qui à la fois cache et amplifie la terreur. Il est intéressant à cet égard de mettre ces distorsions imaginatives en relation avec celles qu'on peut trouver dans l'autobiographie d'Estebanillo Gonzales et dans le roman héroïque de von Ziegler.

Pour analyser l'influence des évolutions militaires sur la subversion des codes épiques dans nos œuvres, il faut commencer par mettre en lumière les limites de l'héroïsme militaire dans les *romanzi* italiens où le pressentiment de la perte de l'ancien monde chevaleresque produit un sentiment de malaise, ainsi que dans les *libros de caballerías* espagnols dont le monde stylisé et esthétisé commence à être lentement envahi par la nouvelle réalité militaire. Je montrerai ensuite qu'il existe une certaine ambivalence dans la position des trois auteurs principaux par rapport à la guerre qui fera l'objet des deux sections suivantes. D'un côté, il est indéniable que malgré leur rejet de l'univers épique et martial, la guerre forme pour nos auteurs un objet de fascination humaniste et que, dans le cas de Cervantès et de Rabelais plus particulièrement, le terme « humanisme militaire » est plus approprié que celui de pacifisme érasmien. Malgré cela, les conditions socio-politiques défavorables en Espagne et en Allemagne ainsi que la prise en compte de la réalité des guerres de religion chez Rabelais conduisent à un rejet de l'esthétique et de l'idéologie épiques.

I. Limites de l'héroïsme militaire dans les romans de chevalerie et les romans héroïques

I.1. La guerre dans les *romanzi cavallereschi*

Au XVI^e siècle, les changements introduits dans l'art de la guerre étaient trop massifs pour rester sans effet sur la fiction épique. Le *romanzo*, sans nécessairement intégrer des références précises aux nouvelles tactiques militaires, reflète néanmoins indirectement l'évolution des techniques militaires. Chez Pulci, la conscience d'une distance entre la fiction épique et les modes de combat contemporains se manifeste sous la forme d'un pessimisme latent qui sous-tend l'apparente gaieté de son poème burlesque. L'Arioste, de même, n'est pas resté indifférent face aux évolutions récentes de la guerre et sa conscience des changements apportés par ces dernières s'exprime au moyen d'une attitude ironique face à sa propre fiction. Les exagérations épiques dans le *Furioso* remplissent en effet une fonction ambiguë. D'un côté, elles clôturent l'univers poétique de l'Arioste sur lui-même et le rendent imperméable à toute incursion du réel. De l'autre, en déconstruisant la fiction épique de l'intérieur, elles montrent que cette dernière ne peut plus être prise au sérieux à la lumière des changements récents.

A. Le *Morgante Maggiore* entre hyperboles et horreur du vide

L'inscription du texte de Pulci dans la tradition du poème chevaleresque – il s'inspire de la *Chanson de Roland* et de la *Spagna in Rima* et il est notoirement éloigné du monde de la guerre – pourrait laisser croire que l'évolution des stratégies militaires n'a eu aucune répercussion sur lui. M. Murrin¹³³ a pourtant mis en évidence trois éléments démontrant que la réalité de la guerre contemporaine a fait son entrée dans l'univers fictionnel du *romanzo*. La comparaison avec quatre traités italiens de la seconde moitié du XV^e siècle lui permet de conclure que le combat des paladins dans le *Morgante* illustre en partie la tactique des *condottieri*. Ainsi, une des convictions les plus largement partagées par ces derniers est que celui qui mène l'attaque est désavantagé par rapport à celui qui la soutient¹³⁴, une idée

¹³³ M. MURRIN, op. cit., partie I, chap. I : « *The Tactics of Roncesvalles : Luigi Pulci* », p. 21-40.

¹³⁴ Id., op. cit., p. 29.

implicitement présente dans le chant XXVII. Les Sarrasins qui attaquent l'armée française à Roncevaux, quoiqu'en surnombre, se trouvent pourtant dans une position plus faible, du fait que leurs soldats sont en train de mener l'assaut, ce qui dissout momentanément l'ordonnement des troupes, tandis que les Français, se préparant à soutenir le choc, tiennent les rangs fermement serrés. C'est pourquoi, en sonnant du cor (XXVII, v. 69-71), Roland cause un mouvement de panique chez l'ennemi, ce qui permet à ses hommes de les poursuivre et de les massacrer. En outre, rappelle Murrin, la poudre noire était responsable d'un accroissement considérable des victimes durant les guerres du tournant du XVI^e siècle, ce qui se reflète dans le *Morgante* où Charlemagne demeure stupéfait du nombre de morts causées par l'affrontement avec les Sarrasins (XXVII, v. 198-200)¹³⁵, étonnement qui ordinairement n'aurait pas lieu d'être puisque les massacres à grande échelle étaient monnaie courante dans les *romanzi*, ce qui témoigne d'une conscience plus aigüe du caractère destructeur des guerres modernes. Enfin, on retrouve dans le *Morgante* la réflexion des *condottieri* qui théorisent les risques politiques de la guerre¹³⁶. Ces derniers déconseillaient aux princes de s'engager dans une guerre à grande échelle parce qu'une défaite militaire majeure risquait de causer le mécontentement et donc une révolution dans la population. Sur ce point également, Pulci démontre sa connaissance des préceptes contemporains. Marsile a certes réussi à détruire une partie des troupes de Charlemagne par sa trahison, mais une fois sa propre armée perdue, la cité de Saragosse qu'il doit défendre est vide de troupes et, à cause de son comportement déloyal, aucun autre prince de la Péninsule n'est prêt à lui envoyer des secours. Il semble bien que les jeux de la politique internationale ne puissent plus être entièrement évacués d'un monde qui demeure en large partie fictionnel et retranché de la réalité.

Même les écarts de Pulci par rapport à la réalité militaire de son temps peuvent fonctionner comme indices d'une discrète prise en compte de cette dernière. Certes, les invraisemblances ou incongruités, qui sont légion, sont en large partie motivées par l'esthétique hyperbolique du *romanzo* : le nombre outrageusement élevé des soldats composant les deux camps, la plupart du temps sans commune mesure avec la taille véritable d'une armée de l'époque, la durée invraisemblable des combats qui s'étirent parfois sur toute une journée alors que la durée maximale d'un affrontement se limitait ordinairement à trois heures ou encore le fait que, conformément à l'éthique aristocratique du poème chevaleresque, les seuls guerriers engagés dans la mêlée sont des chevaliers, sans que ne soient mentionnés les archers, piquiers,

¹³⁵ Id., op. cit., p. 30.

¹³⁶ Ibid...

membres de l'infanterie qui pourtant déjà bien avant la Renaissance jouaient un rôle important dans l'armée¹³⁷. D'autres écarts au contraire seraient volontaires selon Murrin qui en cite notamment deux. Tout d'abord, le *Morgante* ne contient pratiquement aucune mention de la fortification des camps – Olivier et Guotiboffi sont les seuls à demander que le leur soit protégé par un retranchement (XXV, v. 5-22)¹³⁸ – alors qu'il s'agissait là d'une pratique universellement répandue au XV^e siècle. De surcroît, dans ses tableaux de bataille, Pulci reste fidèle à l'esthétique du duel qui met en avant certains capitaines privilégiés et néglige la peinture des actions collectives qui faisaient partie de la stratégie des *condottieri* modernes. Il faudrait y voir une stratégie fréquemment adoptée par les auteurs de *romanzi* afin de minimiser l'écart entre les représentations littéraires traditionnelles de la guerre et les pratiques contemporaines, trahissant un sentiment de malaise à l'égard des évolutions récentes. Pourtant, selon Murrin, il ne faudrait pas surestimer ce sentiment de « malaise » : à l'époque de Pulci, aucun auteur de *romanzi* ne semblait excessivement troublé par la distance grandissante entre fiction et réalité, d'une part parce que les armements modernes n'avaient pas encore développé leur plein potentiel destructeur et, d'autre part, parce que la survivance de tactiques médiévales à l'aune de la modernité faisait que les pratiques militaires réelles pouvaient garder une certaine analogie avec celles de leurs modèles littéraires¹³⁹. Il faudra attendre l'Arioste pour voir se développer une claire conscience de la crise qui affectait l'univers chevaleresque et héroïque.

Toutefois, cette affirmation mérite d'être discutée. Est-il vrai que Pulci est aussi « serein » que le prétend Murrin ? À maints endroits en effet, on peut difficilement se garder de l'impression que derrière « l'exaltation des forces primitives »¹⁴⁰ et la célébration de la démesure se cache une face plus sombre du poème. Dans plusieurs passages qui ont trait à la guerre, on perçoit très nettement une appréhension des destructions futures, une angoisse devant la mort et l'anéantissement, un sentiment de vide et de vanité que n'arrive pas à cacher entièrement la force hyperbolique des paladins et de leurs acolytes gigantesques. À cet égard, la fin de Morgant, géant invincible dont le trépas est causé par une simple morsure de crabe au talon (XX), prend valeur emblématique. Qu'il s'agisse ou non d'une résonance biblique censée évoquer la vision du « géant aux pieds d'argile » par Nabuchodonosor dans le livre de Daniel (2, 31; 2, 45), le passage exemplifie une des thèses majeures de Pulci qui est la vanité de la force humaine face au pouvoir détériorant de la mort. Dans cette perspective, le vieux thème de

¹³⁷ Id., op. cit., p. 35.

¹³⁸ Ibid..

¹³⁹ Id., op. cit., p. 39.

¹⁴⁰ L'expression est de Pierre Sarrasin. Voir p. 38 de son introduction.

la mort des héros – pensons par exemple à la *Chanson de Roland* – revêt une signification très différente. On a souvent noté que le poème de Pulci est parcouru par le filon thématique de « la mort des amis ». Au chant XIX, strophe 148 meurt Margoutte, l'éternel compagnon du géant, peu de temps avant que ne vienne le tour de Morgant qui avait jusque-là fidèlement accompagné les paladins (XX, 52), lui-même rejoint quelques strophes plus loin par l'ami de Renaud, appelé « le Vieux » (XX, 96), qui était devenu son compagnon depuis qu'il s'était battu en duel avec lui au chant XVII. Mais la mort des héros prend ici une orientation résolument antiépique. D'abord, il existe une profonde différence entre la mort collective sur le champ de bataille, où tous les paladins meurent en compagnons d'armes fidèles, et un type de trépas qui a lieu dans un cadre presque privé. En outre, chez Pulci, la mort des amis ne produit pas un sentiment d'exaltation héroïque, mais au contraire laisse derrière elle une impression de vide et de creux : « *No poté far que non piangessi allotta, / e parvegli si sol di lui restare / ch'ogni sua impresa gli par guasta e rotta* »¹⁴¹.

Une autre différence par rapport aux poètes épiques traditionnels est que dans le *Morgante*, l'amour de la vie triomphe en fin de compte sur le mépris de la mort. Le passage le plus marquant à cet égard est certainement celui de la préparation d'Astolphe à son exécution future au chant XI qui vaut comme une remise en cause du mythe du mépris de la mort et de l'invincibilité morale du héros. Capturé par Gan et condamné à mort par Charlemagne, le paladin doit marcher le long chemin vers l'échafaud, décrit comme un véritable calvaire. Toute stylisation est évitée par l'image saisissante de sa peur viscérale devant la perspective de son anéantissement imminent. Quoique sa situation soit mise en rapport avec le sacrifice du Christ – « *I Manganzesi gli sputan nel viso / como facieno a Cristo i farisei / (...) / Altri dicea come ferno i Giudei, / mentre ch'ognun quanto puo lo percuote: / -Dimmi, s'tu sai, chi ti batte le gote !* »¹⁴² – et les épreuves de Job (strophe 93), la dimension potentiellement héroïque de ce parallélisme est détruite parce que, contrairement à ses modèles bibliques, Astolphe n'entend nullement assumer son destin tragique. Chaque pas, chaque mouvement qui l'approche de l'échafaud est accompli avec réticence et le chevalier s'accroche désespérément à tout ce qui peut retarder l'issue tragique : « *e pure Astolfo meschin si rannichia, / e tuttavolta co' pie'*

¹⁴¹ Id., chant XIX, strophe 150 : « Il ne put s'empêcher de fondre alors en larmes, / et il pensa qu'il le laissait si seul / que tout nouveau projet lui paraît vide et creux ».

¹⁴² Id., chant XI, strophe 85 : « Les Mayençais aussi lui crachaient au visage, / comme l'ont fait les pharisiens au Christ ; / (...) / Un autre dit, comme firent les Juifs, / quand de son mieux chacun lui assenait des coups : / "Dis-moi, si tu le sais, qui te frappe la joue !" ».

s'apparecchia/ di rassicarsi a scaglione o cavicchia. »¹⁴³. Pulci a délibérément choisi de ne pas mettre en scène un héros stoïcien pour qui la mort n'est qu'une ultime occasion de faire preuve de bravoure et de mépris envers les contingences extérieures, mais un chevalier qui aime la vie et désespère de devoir la quitter. Si ces passages, loin d'être majoritaires dans le poème, ne sauraient en diminuer l'atmosphère enjouée et ludique, ils montrent néanmoins qu'une évolution est en train de s'accomplir. Une évolution qui va dans le sens d'un effritement de l'héroïsme traditionnel à cause d'une nouvelle reconnaissance de la finitude humaine.

Dans le même ordre d'idées, la guerre elle-même n'est pas toujours décrite comme un exercice glorieux. Les deux prophéties de la future bataille de Roncevaux qu'on trouve dans le *Morgante* – l'une donnée par le poète lui-même (chant XXIII), l'autre par le démon Astaroth (chant XXV) – tranchent grandement avec la désinvolture générale du *Morgante*. Au chant XXIII le narrateur annonce une suite à son poème mais la scène, sinistre et comme enveloppée de ténèbres, est fortement empreinte de connotations apocalyptiques. Il recourt au bestiaire de l'Apocalypse avec la mention du dragon aux sept gueules – « *Un serpente esce della terra fora/ con sette bocche, e fuoco avrà gettato* »¹⁴⁴ – et, tel un prophète, semble hanté de visions terrifiantes qui annoncent la destruction totale du monde : les bâtiments s'effondreront (strophe 51), le gouffre des âmes damnées s'ouvrira (strophe 52), la Seine se transformera en fleuve de sang (strophe 54). Dans l'avant-dernière strophe du passage, qui est d'une violence outrée, le poète annonce que l'horreur de la bataille sera telle qu'on croira que l'humanité veut à nouveau crucifier son seigneur : « *O Iddio, la terra già trema e l'abisso/ credo Tu sia di nuovo crucifisso* »¹⁴⁵. La même atmosphère sombre parcourt la prophétie d'Astaroth au chant XXV avec la présence d'esprits infernaux (strophe 137), des signes astrologiques menaçants et annonciateurs de mort (strophe 138) et le thème de la mutation de l'ordre établi et de la chute future de l'Empire chrétien (strophe 138). Nulle part la guerre n'apparaît ici sous son angle glorieux et exaltant. Même si le pessimisme latent de Pulci ne tient pas majoritairement à la prise en compte des évolutions technologiques, la tension entre finitude humaine et (pseudo-)invincibilité des chevaliers qui parcourt l'ensemble du poème et la fine ironie de l'auteur font de son poème une œuvre annonciatrice de celle de l'Arioste.

¹⁴³ Id., chant XI, strophe 92 : « le pauvre Astolphe, il se recroqueville/ et malgré tout avec le pied il se débrouille / pour s'accrocher à marche ou à cheville. ».

¹⁴⁴ Id., chant. XXIII, strophe 49 : « un serpent sort hors le sein de la terre / qui crachera le feu à travers sept gueules ».

¹⁴⁵ Id., chant XXIII, strophe 53 : « O Dieu, la terre tremble ainsi que les abysses : / Je crois que de nouveau les gens te crucifient ».

B. *Orlando Furioso*, la guerre moderne et le rejet de l'exemplarité

Parmi les nouveaux auteurs épiques italiens, l'Arioste est probablement celui sur lequel les évolutions récentes de la guerre ont laissé les traces les plus visibles et les plus douloureuses. La guerre du *Furioso* oscille entre deux pôles, à savoir d'un côté la prise en compte des faits historiques et de l'autre la fidélité aux modèles littéraires que sont les *romanzi* et l'épopée classique. Malgré des allusions sporadiques à des événements d'actualité et un certain réalisme dans la description des opérations de siège¹⁴⁶, les éléments décisifs dans la nouvelle manière de conduire la guerre, à savoir le calcul stratégique et le nouvel accent mis sur la discipline et la nécessité pour les chevaliers de renoncer à leur gloire individuelle, semblent en grande partie absents du poème. Les effets de la guerre moderne sur son poème se font plutôt sentir indirectement. Le poème de l'Arioste fonctionne en effet comme une réflexion sur sa propre disparition en tant que genre¹⁴⁷. Comme le dit Murrin, la distance entre la fiction du poète et les modes de combat contemporains était devenue trop grande. Pour survivre en tant que genre, le *romanzo* devait ou bien se réfugier dans un monde illusoire ou chimérique comme ce sera en large mesure le cas pour les *libros de caballerías* espagnols, ou bien s'ouvrir à la réalité de son époque et intégrer les changements récents dans son univers fictionnel.

La particularité de l'Arioste est que, dans son poème, on retrouve les deux attitudes en même temps et que son usage du comique a pour effet à la fois de mystifier et de désenchanter, de protéger le lecteur contre le pessimisme ambiant et de détruire toutes ses illusions quant au rôle effectif que l'aristocratie jouera dans l'armée à l'avenir. L'ironie devient au fond l'indice d'une contradiction fondamentale dans son propre traitement de la guerre. Comme le rappelle L. Pampaloni, durant les années d'écriture du poème, la guerre était devenue la plus grande menace pour la classe privilégiée des courtisans, mais en même temps elle représentait pour ces derniers une nécessité quasi vitale et une activité définitoire de leur propre identité¹⁴⁸. Historiquement, la caste des *bellatores* se distinguait par sa participation à la guerre et donc l'exercice militaire représentait une justification de sa raison d'être. D'un autre côté, avec la naissance des armées modernes, qui étaient fondées sur la discipline collective et sur la

¹⁴⁶ M. MURRIN, op. cit., partie II, « *The Movement into Realism and History* », chap. IV, « *The Siege of Paris. Ludovico Ariosto, Torquato, and Alonso de Ercilla y Zuñiga* », p. 79-103.

¹⁴⁷ A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987. Le critique montre que l'ironie de l'Arioste peut être interprétée comme un moyen de prendre distance par rapport à un sentiment grandissant de crise qui traversait l'Italie au début du XVI^e siècle.

¹⁴⁸ L. PAMPALONI, « *La guerra nel "Furioso"* » in *Belfagore*, vol. 36, 1971, p. 627-652. Ici, p. 651-652.

mobilisation accrue des non-nobles, la vieille position de l'aristocrate comme guerrier indépendant était en péril. Cette contradiction, latente chez certains auteurs antérieurs au *Cinquecento*, devient pleinement visible dans le *magnum opus* de l'Arioste.

Tout d'abord, on observe que les descriptions de massacres, volontairement éloignées du réel, rappellent pourtant par certains côtés les ravages produits par l'artillerie contemporaine. À diverses reprises, les comparaisons destinées à exalter la force des chevaliers font intervenir des termes appartenant au domaine des armes à feu et des canons. Les coups qu'ils s'assènent sur les boucliers et les hauberts produisent de véritables explosions et le choc de deux chevaliers se rencontrant en pleine course fait trembler les fleuves dix lieues à la ronde. Ainsi, en chargeant l'ennemi, Marphise et Roger ne font pas moins de ravage que les bombes qu'on utilise pour causer l'effondrement d'un rempart : « *Como quando si dà fuoco alla mina / Del lungo solco de la negra polve / Licenziosa fiamma arde e camina / (...) / E cual vi sente poi l'alta ruina / Che il duro sasso o il grosso muro solve / Così Ruggiero e Marfisa veniro* »¹⁴⁹. Au chant XIX, 85, la même Marphise heurte deux chevaliers avec une telle fougue qu'ils paraissent avoir été frappés par un boulet de canon : « *Ho veduto bombarde a quella guisa / Le squadre aprir, che fe' lo stuol Marfisa* »¹⁵⁰. Quand Roland veut se venger de Cimosco qui a essayé de l'éliminer traîtreusement par un coup de fusil, il est comparé à la foudre tombant dans une mine où on conserve charbon, soufre et salpêtre, c'est-à-dire les ingrédients nécessaires à la fabrication de la poudre noire : « *Chi vide mai dal ciel cadere il foco / Che con sì orrendo suon Giove disserra / E penetrare ove un richiuso loco / Carbon con zolfo e con salnitro serra* »¹⁵¹. Selon l'interprétation de R. Baillet, dans ces scènes il s'agirait pour l'Arioste d'un moyen de « concilier son refus passéiste des armes à feu, et son admiration pour l'artillerie ferraraise »¹⁵².

Il est en effet vraisemblable que le poète du *Furioso* se trouvait confronté à un dilemme. D'un côté, il devait éprouver une forme de fascination pour la technologie moderne, ce qui n'est guère surprenant si on garde à l'esprit que son patron Alfonso d'Este possédait l'artillerie la plus moderne d'Europe, de l'autre il était forcé de constater qu'elle rendait caduque l'héroïsme à l'ancienne. Sa manière de résoudre le conflit est d'associer le pouvoir destructeur des armes

¹⁴⁹ *Orlando Furioso*, chant XXVII, strophe 24 : « Ainsi qu'on met le feu à une bombe / Et que, par un sillon de noire poudre / La flamme impétueuse brûle et file / (...) / Et puis que retentit le haut fracas / Qui détruit les rochers et les remparts / Ainsi Marphise et Roger galopèrent ».

¹⁵⁰ Id., chant XIX, strophe 83 : « J'ai déjà vu bombarde, en cette guise, / Rompre les escadrons, comme Marphise ».

¹⁵¹ Id., chant IX, strophe 77 : « Qui jamais vit du ciel tomber le feu / Que Jupin lance en un bruit de tempête, / Et pénètre dans un endroit bien clos / Où l'on serre charbon, soufre et salpêtre ».

¹⁵² R. BAILLET, *Le monde poétique de l'Arioste. Essais d'interprétation du Roland Furieux*, L'Hermès, 1977, « Troisième partie : Le message du Roland Furieux », chap. III, « L'élitisme », p. 333-357. Ici, p. 356.

à feu aux modes de combat traditionnels des chevaliers médiévaux. Les effets néfastes de la poudre noire cessent de s'opposer à l'héroïsme chevaleresque dans la mesure où ils deviennent partie intégrante de la force des paladins. On pressent pourtant que la synthèse sera fragile et les exemples qui suivront permettront de faire ressortir cette fragilité.

Observons également le rôle joué par les armes enchantées. La supériorité conférée par les épées ou les armes magiques est un élément appartenant à l'univers de la légende et des contes de fées et qui permet donc de détourner l'attention des conditions régnant sur les champs de bataille réels, mais en même temps elle devient le symbole de cette autre forme de supériorité que confère la technologie moderne, le lien entre les deux types d'armes étant encore renforcé par le fait que toutes les deux ont pour effet d'amoindrir considérablement le mérite du héros qui en fait usage. Non seulement, les héros principaux sont pratiquement invulnérables, mais en outre ils disposent de tout un arsenal d'outils magiques parmi lequel figurent casques et épées enchantés, armures impénétrables et destriers d'une rapidité inconcevable. Les exemples sont légion. À la longue, un effet comique se dégage de cette constante utilisation d'accessoires magiques car le lecteur a l'impression que les paladins accomplissent leurs exploits davantage à l'aide d'enchantements que grâce à leur propre vigueur. Le recours à la magie rend problématique la conception traditionnelle de l'héroïsme mais crée aussi une analogie avec l'évolution de la technologie militaire au XVI^e siècle. La supériorité que procurent aux paladins leurs ustensiles magiques est similaire à celle conférée aux soldats du XVI^e siècle par les innovations technologiques comme les mousquets et les armures plus robustes.

L'analogie devient encore plus claire lorsqu'on met en rapport les armes enchantées des paladins et l'arme magique d'un genre nouveau qui fait son apparition à la strophe 91 du chant IX. Roland, après avoir vaincu Cimosco, jette à la mer en la maudissant, son arme à feu qui, par un curieux anachronisme, est transplantée en plein Moyen Âge : « *O maledetto, o abominoso ordigno/ che fabricato nel tartareo fondo fosti per man di Belzebu maligno / (...) / all'inferno onde uscisti ti rassegno* »¹⁵³. L'Arioste semble indiquer un lien discret entre l'invention diabolique de Cimosco et les armes magiques des autres chevaliers. En effet, la distance entre les deux n'est point si grande. Ne faut-il pas comprendre que la quasi-invulnérabilité des chevaliers de l'Arioste est en partie une image de la supériorité nouvelle que donnaient à certains soldats de la Renaissance les innovations technologiques comme les fusils à longue portée et les arquebuses ? Le statut comique de leurs exploits hyperboliques ne se

¹⁵³ Id., chant IX, strophe 91 : « Ô engin maudit et abominable / qui fus fabriqué dans le fond du tartare / par la main de Belzébuth, le malin / (...) / je te renvoie à l'enfer dont tu es issu ».

limite pas à une vague démythification de l'héroïsme en général, mais permet de poser une question bien précise : les armements modernes sont-ils une forme de « magie » illicite qui rend problématique l'héroïsme ancien ? On retrouvera la question sous une autre forme chez Grimmelshausen et Rabelais.

Cette tension entre prise en compte de la réalité moderne et volonté de s'isoler dans un univers poétique rempli de fantasmagories épico-burlesques s'observe également à travers l'usage d'hyperboles ironiques. Ces dernières sont d'un côté le signe de la faiblesse réelle de l'aristocratie moderne et l'expression d'un fantasme de puissance qui lui permet d'oublier la réalité des événements contemporains. Parfois, l'exaltation guerrière paraît élever les chevaliers au-dessus des limites de la condition terrestre, comme au chant XX, strophe 49, qui raconte le duel mortel entre Roger et Mandricard. Ce passage contient sans conteste la plus belle exagération épique de tout le poème, car lors du choc de leurs lances, trois éclats atteignent une telle hauteur qu'ils pénètrent jusque dans le globe du soleil et de là reviennent, en tant que météorites enflammées, frapper la surface de la terre : « *I tronchi fin al ciel ne sono accesi : / (...) / che due o tre giù ne tornaro accesi, / ch'eran saliti alla sfera del fuoco* »¹⁵⁴. L'irréalisme de pareilles scènes remplit une double fonction. Déployer devant les yeux du lecteur – qu'on peut supposer aristocrate – une image de sa propre puissance rêvée mais en même temps lui faire sentir la distance qui sépare ce rêve de la réalité effective afin de lui rappeler son impuissance véritable. Le déchaînement brutal de l'agressivité provoque un sentiment de libération par rapport à toutes les entraves de la vie ordinaire mais par là même rappelle l'existence de ces mêmes entraves. L'exagération génère ainsi le rire d'un lecteur à la fois sceptique et complice dans la rêverie d'une aristocratie toute-puissante.

La même ambivalence s'observe au niveau de la transformation des combats en simple événement sportif. Clairement, la guerre que mènent les paladins n'est pas une guerre de religion, mais un tournoi à grande échelle, une longue succession de joutes équestres dans laquelle s'illustrent tour à tour les principaux barons des deux camps. Il n'est quasiment pas d'affrontement entre ennemis où le poète ne fasse pas ressortir la nature sportive de l'événement, comme au chant XXVI, strophe 24, où la chair, les os et les nerfs de l'adversaire sont utilisés pour voir qui d'entre eux possède le plus de valeur : « *E forse emulazion tra lor nascea, / per quella gente misera, non buona, / ne la cui carne e sangue e nervi ed ossa / fan prova chi di loro abbia più possa* »¹⁵⁵. D'un côté, l'orchestration des traditions chevaleresques

¹⁵⁴ *Orlando Furioso*, chant XX, strophe 49 : « Les éclats étaient montés jusqu'au ciel / (...) / et deux ou trois retombèrent enflammés / après être montés jusque dans la sphère du soleil ».

¹⁵⁵ *Orlando Furioso*, chant XXVI, strophe 24 : « Et peut-être qu'entre eux naquit l'émulation / au détriment

à une époque où ces dernières n'ont plus aucune importance dans les batailles à grande échelle représente bien, pour reprendre une analyse de L. Pampaloni¹⁵⁶, une mystification de la réalité et un moyen de protéger psychologiquement le lecteur. De l'autre, c'est justement une manière indirecte d'indiquer la mutation du rôle qu'occupe l'aristocratie dans la vie militaire. Sa fonction va lentement se déplacer des guerres destinées à défendre son pays vers les joutes de cour ou les mises en scène de batailles lors des grandes festivités.

La guerre moderne faisait aussi apparaître comme vaines certaines exigences du code héroïque. Tandis que dans la pensée médiévale le respect d'un code héroïque immuable était la garantie de la victoire, les stratèges de la Renaissance insistaient sur la capacité du *condottiere* à s'adapter à des situations imprévues. Le *Furioso* lui aussi est marqué par le rejet d'un code héroïque dictant la conduite à tenir dans toutes les situations possibles¹⁵⁷. L'univers protéiforme de la guerre est caractérisé par un surgissement continu de nouvelles situations et d'événements imprévus rendant l'application de tout principe d'action unilatéral impossible et imposant la réadaptation constante à un monde engagé dans un flux perpétuel. Dès lors les règles de conduite ne valent plus en elles-mêmes et perdent leur caractère d'universalité pour ne valoir que dans des circonstances singulières. Il ne faut pas hésiter à y percevoir une convergence avec les idées de Machiavel¹⁵⁸ – le *Furioso* et le *Principe* seront publiés à la même

de cette tourbe misérable et peu noble / dont ils utilisaient la chaire, le sang, les nerfs et les os / pour éprouver lequel d'entre eux avait la plus grande puissance ».

¹⁵⁶ L. PAMPALONI, art. cit.. Voir notamment les pages 648-652.

¹⁵⁷ S. P. VAN DER LAAN, « *Fractures and Failures: The Odyssey of Orlando Furioso* » dans « *What virtue and wisdom can do* »: *Homer's Odyssey in the Renaissance Imagination*, thèse de doctorat, Yale, Yale University, 2009, p. 35-82. Voir p. 35. S. van der Laan avance l'hypothèse que le *Furioso* serait une critique de la notion humaniste d'exemplarité. Le concept d'exemplarité reposait sur l'idée que le texte devait être vu comme base pour l'action dans le monde. Selon van der Laan, l'Arioste imiterait cette pratique dans son poème en conférant à ses personnages des attributs propres à Ulysse et en les plaçant dans des situations proches de celles de l'*Odyssée* (p. 38). L'épisode de Médoro et de l'orque rappelle celui d'Ulysse et du cyclope, l'incursion nocturne de Médoro et de Cloridano dans le camp ennemi est modelée sur celle d'Ulysse et de Diomède, Médoro obtient la main d'Angélique à la place de Roland Médoro comme avant lui Ulysse avait obtenu le bouclier d'Achille à la place d'Ajax, le voyage de Renaud le long du Pô rappelle le retour d'Ulysse à Ithaque. Toutefois, dans chacun de ces cas, le poète fait en sorte que ses personnages fonctionnent comme une copie imparfaite d'Ulysse. La raison en est, selon elle, que l'Arioste se moque de la confiance des humanistes de l'exemplarité et qu'il suggère que la vie dans le monde réel est incompatible avec la simple imitation de héros livresques. Face au caractère fluide et éminemment imprévisible de la vie, la prudence et l'acceptation de ses propres limites devront remplacer l'exemplarité.

¹⁵⁸ On constate un point de convergence intéressant avec Machiavel, non seulement en ce qui concerne le thème de la Fortune, mais également en ce qui concerne son usage de l'ironie. Comme ce philosophe, l'Arioste semble croire que la maîtrise extérieure de la Fortune sur le destin de l'homme est proportionnelle à la maîtrise interne qu'a l'homme sur lui-même : plus l'homme a une forte emprise sur lui-même, moins il semble sujet aux aléas du sort et inversement. Et de même que l'ironie de Machiavel à l'égard des grands personnages historiques qui se sont laissés dominer par le sort recouvre en fait une ironie à l'égard des dirigeants actuels de l'Italie, de même

date, en 1532 – qui substitue l’expérience concrète du monde au formalisme abstrait du Moyen Âge. Or, le fait qu’une même action puisse, selon des situations différentes, conduire à deux résultats contradictoires est un phénomène qu’on observe à plusieurs reprises dans le poème de l’Arioste. Partant, le *Furioso* illustre un phénomène qui, chez Rabelais et Cervantès, va gagner considérablement en importance. En effet, Rabelais partage avec l’Arioste le rejet de l’exemplarité héroïque, même si l’idée que les récits épiques peuvent servir de guide à l’action dans le monde contemporain est d’abord critiquée pour des raisons morales¹⁵⁹. Le rejet d’un code héroïque s’observe également dans le *Quijote*. L’histoire et la politique, telles qu’elles étaient comprises par les hommes du XVII^e siècle espagnol, étaient une recherche de normes générales qui devaient présider à l’action et dont la validité était justifiée par le recours à des exemples illustratifs, mais comme le signalent J.-M. Lasperas et R. Malavialle, à l’époque de Cervantès, on constate un recul de l’exemplarité au profit d’une attention plus aiguë portée à la différence qui gît au cœur des événements¹⁶⁰.

Un exemple de cette imprévisibilité qui règne dans le domaine de la guerre est que la fuite est tantôt considérée comme une réaction sensée qui permet d’avoir la vie sauve, comme au chant XXIV où les seuls paysans qui survivent sont ceux qui, au lieu d’attaquer Roland, ont l’intelligence de prendre les jambes à leur cou, et tantôt condamnée comme une action vile qui ne permet pas d’échapper à la mort, comme l’illustre le chant XXVII, strophe 26, où les soldats fuyant devant Rodomont tombent immédiatement après sur Marphise et Roger qui les charcutent : « *Dio ringraziavan ch’avea lor si pronte/ gambe concesse, e piedi si spediti ; / e poi, dando del petto e de la fronte/ in Marfisa e in Ruggier (...) / come l’uom né par star né par fuggire, / al suo destino puo contradire* »¹⁶¹. L’impression qui naît inmanquablement du fait qu’une même action donne des résultats contradictoires est qu’aucun impératif ni aucun a priori moral ne tient et que seule une adaptation judicieuse aux circonstances et à la fluidité même du réel s’avère efficace. Derrière ces scènes, on décèle le sourire ironique de l’Arioste

l’ironie de l’Arioste à l’égard des chevaliers fictifs accablés par l’arbitraire de la fortune se dirige aussi contre les dirigeants actuels, jugés responsables de la perte de la grandeur ancienne de l’Italie.

¹⁵⁹ *Gargantua*, chap. XLVI, p. 124.

¹⁶⁰ J.-M. LASPÉRAS et R. MALAVIALLE, « *Un mot pour l’autre* » in *La représentation de l’autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, P. MEUNIER, (dir.), Saint-Etienne, Publications de l’Université Saint-Etienne, 2007, p. 41-59 : « *L’écriture du roman cervantin se situe donc à une croisée de la pensée espagnole, à un moment où la conscience historique longtemps dominée par le dogme de l’exemplarité et de l’universalité se fissure pour faire émerger la différence, le cas, la singularité.* », p. 58.

¹⁶¹ *Orlando Furioso*, chant XXVII, strophe 26 : « *Ils remerciaient Dieu qui leur avait donné/ de si promptes jambes et des pieds si rapides/ mais ensuite, se heurtant du front et de la poitrine/ à Marphise et à Roger (...) / (s.e : « ils voient ») que l’homme ne peut, ni en restant, ni en fuyant, / échapper à son destin* ».

qui se montre sceptique face à toute pensée de l'a priori. Le code héroïque comme système abstrait et formel, constitué de règles qui ont une valeur absolue, est désormais considéré comme incapable de fournir au combattant des règles de conduite appropriées pour se repérer dans le monde concret, dominé par le hasard, les changements d'alliances et les retournements de situation constants. Le rejet d'un code héroïque applicable à toutes les situations fait partie d'un projet plus large, à savoir d'une réflexion poétique sur l'essentielle mutabilité du réel. Mais il s'agit sans doute aussi en partie d'une prise en compte des mutations dans la pensée stratégique à la Renaissance.

La pensée de l'Arioste est sur certains points très proche de celle de Cervantès. L'auteur espagnol, plus encore que le poète italien, avait éprouvé de très près la réalité de la guerre moderne et son roman, comme le *Furioso*, montre le danger consistant à appliquer des préceptes universels et rigides à une réalité essentiellement imprévisible. Le choc entre universalité et singularité est souligné maintes fois dans le roman. L'hidalgo échoue à effectuer une synthèse entre action et principes d'action ou, si on préfère, entre l'universalité des normes auxquelles il se réfère et la singularité irréductible des situations auxquelles elles sont censées s'appliquer. L'hidalgo, refusant d'accepter l'unicité des situations qui se présentent à lui, se montre incapable d'assouplir son système de règles en fonction des multiples imprévus qui sillonnent ordinairement la route des hommes. Ses préceptes sont hautement normatifs et opposés à la fluidité du monde réel parce qu'il élève au rang de véritable religion les livres de chevalerie qui lui semblent être les dépositaires d'une vérité unique et indubitable. Ainsi, sa confiance en des maximes absolues et indubitables est poussée jusqu'au paradoxe dans les situations où il témoigne d'une vision purement formaliste et abstraite de la réalité. Face aux instantes prières de l'hôtesse et de sa fille de venir aider l'aubergiste, roué de coups par deux voyageurs qui ont décidé de partir sans payer, l'hidalgo réplique qu'il souhaiterait le faire mais que, lié par sa promesse de ne point engager d'autre aventure avant que celle de la princesse Micomicona ne soit achevée, il doit d'abord négocier avec cette dernière avant de pouvoir lui porter secours¹⁶². L'hidalgo trébuche sur son propre formalisme.

La modernisation de la guerre a par conséquent laissé des traces indéniables dans le *Furioso* même si elles ne se manifestent que de façon indirecte. Comme l'a montré

¹⁶² Id., partie II, chap. XLIV, p. 461 : « corred y decid a vuestro padre que se erntrenga en esa batalla lo mejor que pudiere y que no se deje vencer en ningún modo, en tanto que yo pido licencia a la princessa Micomicona para poder socorrerle en su cuita » ; « courez dire à votre père de soutenir ce combat du mieux qu'il pourra, et de ne point se laisser vaincre en aucune façon, pendant que je demanderai à la princesse Micomicona la permission de le secourir dans son malheur ».

A. Borlenghi dans l'anthologie critique de son *Ariosto*¹⁶³, le comique a souvent été interprété comme un signe de la perte de confiance dans la vision du monde traditionnelle de l'épique et donc comme une crise du genre en lui-même. Cette perte de confiance était sans doute due à la conscience qu'il avait de la dichotomie grandissante entre la représentation poétique de la guerre et les nouveaux modes de combattre. La déconstruction ironique du code héroïque ainsi que la critique de la notion d'exemplarité le rapprochent aussi de Rabelais et de Cervantès. Bien que ce soit pour d'autres raisons, Rabelais soumet à une vive critique l'idée de l'exemplarité héroïque. De même, tout comme le *Furioso* ironise de multiples manières l'idée que la littérature pourrait fournir un code de conduite valable face au caractère imprévisible du réel, le *Quijote* souligne l'incompatibilité entre le code chevaleresque, caractérisé par une certaine rigidité, et le caractère unique et imprévisible des situations avec lesquelles l'homme est confronté dans sa vie. Le geste de Renaud, refusant d'imiter le comportement des chevaliers arthuriens au chant XLII¹⁶⁴, est à cet égard semblable à celui d'Alonso Quijano décidant finalement de brûler ses romans de chevalerie.

I.2. Les libros de caballerías espagnols

Le roman de chevalerie espagnol ne constituant pas un genre homogène, il est difficile de parler en toute généralité de son attitude face aux récentes inventions militaires. Quoique par sa nature il tende à ne pas incorporer les éléments de la réalité concrète, des exceptions ponctuelles sont parfaitement possibles. Ici, on se concentrera sur deux romans de nature très différente qui ont tous les deux, à des degrés divers, influé sur la création du *Quijote*, à savoir *Tirante el Blanco* et *Amadís de Gaulla*. Alors que Cervantès partage avec Martorell une partie de sa fine ironie à l'égard de l'univers héroïque, il n'adopte pas son attitude « moderniste » consistant à transplanter l'univers de la chevalerie médiévale dans celui de la guerre contemporaine. Conformément à l'orientation anachronique des *Amadís*, Cervantès refuse de faire porter une arme à feu à son héros, probablement afin de mieux faire ressortir les

¹⁶³ A. BORLENGHI, *Ariosto*, Palombe, Palerme, 1974, « *Antologia della critica* », p. 153-261.

¹⁶⁴ M. SANTORO, « *La proba del nappo e la cognizione ariostesca del reale* » dans *Ariosto e il Rinascimento*, Naples, Liguori editore, 1989, p. 167-185. M. Santoro s'est livré à une analyse de détail de ce passage. Au-delà d'un simple renoncement à la vérité, il y aurait avertissement contre les limites de la connaissance humaine laquelle est confrontée à une réalité mobile, fuyante et imprévisible (p. 176).

connotations symboliques attachées à l'armure du chevalier¹⁶⁵. Il faut néanmoins se demander si l'opposition entre les *Amadís* et le *Tirante* est vraiment aussi grande qu'on pourrait le croire ou si on ne rencontre pas également chez Montalvo une tendance à jeter un regard critique sur l'irréalisme de sa propre fiction héroïque.

A. Tirant et don Quichotte ou l'impossible modernisation de la chevalerie errante

Réputé pour être l'un des plus grands romans de chevalerie de tous les temps et loué par le curé du *Quijote*, *Tirante el Blanco*¹⁶⁶ de J. Martorell se caractérise par la quasi-absence du merveilleux chrétien, la profondeur de ses descriptions psychologiques et un grand souci de la vraisemblance dans le déroulement des combats qui, par leur précision, ont presque valeur de document littéraire. Tel est le cas des chapitres XCVIII-CLVI qui relatent la défense de l'île de Rhodes organisée par les sanjuanistes contre un escadron turc, un événement historique réel qui s'est déroulé du 10 août au 18 septembre 1444. Il s'agit également d'un des premiers romans de chevalerie espagnols que l'évolution de la guerre réelle a considérablement marqués, et ce d'une double manière. D'abord, la fiction de Martorell ne se comprend que lorsqu'elle est mise en rapport avec le déclin de la chevalerie qui commençait à s'opérer au moment de la rédaction du roman. Au XV^e, la fin de la *Reconquista* en Aragon-Castille a enlevé à l'*hidalguía* sa raison d'être et a engendré le phénomène des « chevaliers errants », nobles désœuvrés qui, faute de

¹⁶⁵ Pour une reconstitution de l'armure de don Quichotte, voir E. DELEGUINA, *Las armas de Don Quijote*, Madrid, José Blass y Cia, 1908. E. Deleguina indique qu'une longue tradition d'illustrations nous a accoutumés à nous représenter don Quichotte avec des pièces de harnais du XVII^e siècle alors que le premier chapitre du roman précise que ces dernières remontent jusqu'à ses « *bisabuelos* », donc à l'époque des rois catholiques. À quoi ressemblait son harnais ? L'auteur explique qu'il y avait à la fois des « *arneses de justa* », légers et ne consistant que dans le strict nécessaire pour protéger le corps du chevalier, et des « *arneses de guerra* », massifs et destinés à supporter des coups rudes et violents. Il conclut que c'était un harnais de joute que don Quichotte avait revêtu des premiers parce que le texte précise que, dans la rencontre avec le biscaïen, un seul coup donné sur l'épaule a suffi pour le désarmer de ce côté-là (p. 26-27). En ce qui concerne l'apparence de son épée, Deleguina indique qu'il existait deux catégories d'épées à l'époque de Cervantès, l'« *espada de lazo* », nommée ainsi à cause de la garniture du manche en forme de nœud, et l'« *espada de tajo* ». Il penche pour la seconde parce qu'elle était plus répandue sous Philippe III (p. 59). Pour ce qui est du casque, il observe que le texte parle d'un « *morión* ». Or, cette pièce d'armure n'était fabriquée qu'au XVI^e siècle et ne peut donc pas avoir fait partie de l'armure originellement héritée, mais est probablement un ajout postérieur. Ceci montre que les parties de son armure appartiennent à des époques différentes (p. 65).

¹⁶⁶ 1511 est la date de la première traduction castillane.

mission véritable, parcouraient le monde à la recherche de duels et d'aventures¹⁶⁷. En réaction à ce phénomène, le *Tirante* se veut une tentative d'enrayer le déclin inéluctable de l'ancien système de valeurs courtoises et féodales en réalisant la synthèse du chevalier traditionnel et du soldat moderne. Dans son importante étude sur le roman, T. Aylward parle à cet égard d'un « programme de réforme militaire et chrétien »¹⁶⁸. Le héros central, Tirant, réunit en sa personne les vertus éthiques et sociales du chevalier parfait, tel qu'il est dépeint dans le *Libre de la Orden de Cavalleria* de R. Lulle, et celles du capitaine moderne. Pour comprendre le roman de Martorell, il faut prendre en compte le choc psychologique que constituait pour les contemporains de Martorell la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 qui a entériné l'échec de la chevalerie dans une de ses missions principales : la défense de la chrétienté. Ainsi, les irrévérances ironiques que se permet Martorell tiennent compte du décalage entre la fiction chevaleresque idéalisée et les signes du déclin progressif de l'ordre de la chevalerie réel.

L'influence que le *Tirante* a exercée sur le *Quijote*¹⁶⁹ a été analysée à plusieurs reprises mais rarement les deux chevaliers ont été comparés comme figures de l'échec et ce évidemment en raison du fait que Tirant est en apparence victorieux dans toutes ses entreprises. Pourtant, les héros se ressemblent sur des points qui n'ont pas toujours retenu l'attention de la critique. Tous les deux sont engagés dans une entreprise de résurrection de la chevalerie qui, au fond, est anachronique. Alors que le projet de cette résurrection se réalise effectivement dans le roman de Martorell, il restera un vœu pieux dans celui de Cervantès qui en montre toute l'incongruité. Secondement, les deux personnages s'orientent à la fin de leur carrière vers une forme d'héroïsme plus intériorisé. Tirant devient, à cause de l'immixtion du co-auteur Galba, une forme d'apôtre militaire. Don Quichotte, attristé par de nombreux échecs, se rapproche davantage d'une forme de chevalier spirituel. Tirant semble, sur tous ces points, être un double inversé de l'hidalgo. Pourtant il s'agirait d'un jugement hâtif puisqu'une lecture précise dévoile que le triomphe de Tirant n'est souvent qu'apparent et que les raisons qui l'empêchent d'être un héros à part entière préfigurent souvent celles qui feront de l'hidalgo un être décidément ridicule.

¹⁶⁷ Ce phénomène est avéré et on voit donc que le cas de don Quichotte ne relève pas seulement de la fiction littéraire, pas plus que la capacité des romans de chevalerie à faire perdre la tête à leurs lecteurs n'est une simple invention de la part de l'auteur.

¹⁶⁸ E. T. AYLWARD, *Martorell's Tirant lo Blanc: A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, North Carolina, Chapel Hill, 1985.

¹⁶⁹ Voir par exemple A. TORRES-ALCALÁ, *El realismo del "Tirant lo Blanch" y su influencia en el "Quijote"*, Barcelona, Puvill-Editor, 1965.

Idéal partagé par don Quichotte et Tirant, la résurrection de la chevalerie est au fond montrée comme une entreprise irréalisable dans les deux œuvres. Dans un cas comme dans l'autre, ce projet s'articule autour de deux axes centraux : la synthèse de l'ancien et du moderne et la régénération de l'esprit chevaleresque à une époque où ce dernier semblait perdu. Le roman de Martorell s'efforce de prouver que les vertus nécessitées dans le monde de la politique et de la diplomatie modernes, pour ne pas parler de la guerre, ne sont pas incompatibles avec le vieux code d'honneur chevaleresque. L'auteur a voulu jeter un pont entre le Moyen Âge tardif et les débuts de la Renaissance en créant un héros qui réunît en lui les vertus du chevalier et celles du *condottiere* du Quattrocento¹⁷⁰. Dans la troisième partie qui correspond à celle de ses aventures à Constantinople, Tirant dirige une campagne militaire longue et compliquée contre l'envahisseur maure ; il apprend à déléguer le pouvoir à ses subordonnés et, le cas échéant, à redresser leurs erreurs et il acquiert des talents en tant que courtisan, diplomate et administrateur tout en combinant toujours ses tâches politiques avec ses vertus chevaleresques¹⁷¹.

À première vue, l'alliance entre le chevalier médiéval et le *condottiere* semble réalisée dans la personne de Tirant. Il est aisé de déceler l'importance de la technologie dans ses entreprises militaires. Beaucoup d'épisodes ne témoignent pas seulement d'une fascination pour les machines et les inventions modernes, mais valent en outre comme un véritable hymne à l'ingéniosité humaine. Même si ses stratagèmes, pour intéressants qu'ils soient, ne sont pas entièrement originaux – M. de Riquer estime que la plupart sont empruntés au *Dotzè de Chrestia* d'Eiximénis¹⁷² – le simple fait que la guerre moderne, sous son visage le plus réaliste, trouve

¹⁷⁰ M. MURRIN, op. cit., p. 37. M. Murrin estime que dans son roman, contrairement aux *romanzi* et aux *libros de caballerías* qui relataient simultanément les exploits de plusieurs héros, Martorell et son co-auteur Galba ont voulu écrire une biographie chevaleresque qui se focalise sur un seul héros, un reflet selon lui de la nouvelle organisation des troupes qui passait graduellement de l'autorité de plusieurs chefs (le capitaine et ses *auxilarii*) à celle d'un seul. Le héros agit en véritable *capitán* du XV^e siècle en appliquant des ruses semblables à celles recommandées dans les *Stratagemata* de Frontin qui allaient devenir le principal manuel d'instruction militaire durant la Renaissance. En même temps, l'intention déclarée de Martorell dans la préface est de faire refluer l'esprit chevaleresque par son ouvrage dont le héros porte les vertus de la chevalerie à leur point de perfection ultime.

¹⁷¹ Voir par exemple le chapitre CXXXVI. La princesse de Constantinople, afin de l'avertir des ruses du duc de Macédoine qui lui sera un ennemi plutôt qu'un allié, raconte comment ce dernier a trahieusement causé la perte de son frère alors qu'il était engagé dans la lutte contre les Maures. Au chapitre suivant, Tirant fait alors le vœu en présence de l'empereur et de l'impératrice, de poursuivre les meurtriers de son fils jusqu'à avoir obtenu une due vengeance pour sa mort, réinjectant ainsi dans sa tâche de capitaine quelque peu de l'esprit chevaleresque des temps anciens. De cette manière Tirant renoue avec le vieux schème du chevalier défenseur des dames affligées tout en donnant un côté plus personnel à sa mission, transformant en quelque sorte l'outrage politique en outrage personnel.

¹⁷² F. Eiximenis (1330-1409) est un théologien et érudit catalan. Le *Dotzè de Crestia* est le douzième livre d'une somme théologique intitulée *Lo Crestia* (cependant, seulement quatre des treize livres planifiés furent écrits)

son entrée dans un *libro de caballerías*, ou pour adopter la terminologie de Riquer une « *novela caballeresca* », constitue à lui seul un changement d'orientation massif, même si, comme on l'a déjà signalé au sujet du *Clarían*, le cas n'est pas entièrement isolé. Le domaine où il excellera le plus sera celui de la tactique et de la stratégie militaire. Son « *engin* » lui permettra d'accomplir de véritables prouesses, sans pour autant que ses stratégies s'écartent, ne fût-ce que d'un pouce, de la vraisemblance. Aux chapitres CXL–CXLI, Tirant va exploiter la donnée géographique du terrain où il se trouve pour battre des adversaires numériquement supérieurs¹⁷³. Mais le personnage de Martorell n'est pas seulement un maître-stratège, il connaît aussi tous les avantages à retirer de l'espionnage. Au chapitre CXLIX, le héros fait appel à un agent double, Criprès de Paternoy, chrétien issu de Chypres qui s'est converti à l'Islam seulement pour se reconvertir plus tard au christianisme.

Il est aisé de déceler la fascination pour les machines et les inventions modernes dans les entreprises militaires de Tirant, le récit faisant figure d'hymne à l'ingéniosité humaine. Ainsi, au chapitre XCVIII, Tirant parvient à remplacer une partie des pièces composant le mécanisme des arquebuses ennemies par des substances comme le fromage et le savon, ce qui les met immédiatement hors d'usage lorsque le temps de l'attaque sera venu. Au chapitre CCCIV, il concocte une espèce d'onguent capable d'amener tout métal à rouiller dans l'espace de seulement quelques heures. Caché sous un déguisement, il parvient à s'introduire dans le camp ennemi et à enduire trente-sept pièces de canon qui, lorsque la forteresse sera attaquée par les troupes chrétiennes, voleront en éclats, laissant ainsi les défenseurs dépourvus de toute artillerie lourde pour riposter aux assaillants. Le chapitre CCCXXXIX constitue un passage particulièrement célèbre en termes de stratégie. Assiégé par les Maures et désireux de prévenir le danger des mines creusées sous la forteresse pour l'envahir subrepticement – don Quichotte reviendra sur ce danger dans son discours sur les Armes et les Lettres – , il se sert de « *contraminas* », c'est-à-dire de petits plats d'étain placés dans les habitations qui entourent les murs de la cité : les vibrations inévitablement produites par l'activité du minage feront résonner ces délicats instruments qui avertiront ainsi les assiégés du plan de leurs ennemis. Au chapitre

et traite du gouvernement et de la politique. Parmi les développements dédiés à la politique, il y en a également qui sont consacrés à l'art militaire.

¹⁷³ En effet, les deux camps maure et chrétien sont établis sur deux rives voisines, réunies uniquement par un pont. Pendant trois jours, il attire l'ennemi tantôt d'un tantôt de l'autre côté du pont, changeant de côté dès que la situation lui devient défavorable. Exacerbés, les Maures décident de diviser leur armée en deux et d'attaquer les troupes de Tirant sur les deux rives simultanément. Entre-temps, certains des hommes de Tirant mettent le feu au pont de bois, détruisant ainsi la seule ligne de communication entre les deux rivages. De chaque côté du fleuve, ses troupes sont donc désormais confrontées à une armée qui ne fait plus que la moitié de la taille qu'elle avait auparavant.

CCCIX, un des hommes de Tirant, du nom d'Almedixer, concocte une substance à l'odeur très âcre qui met en mouvement le bétail placé à l'extérieur de la cité. Les bêtes repoussées par l'odeur, se mettent à fuir en direction du camp des Maures où elles causent désolation et chaos, offrant ainsi une belle occasion à Tirant et à ses hommes de leur livrer bataille. Avec relativement peu de matériel, mais qu'il aura su utiliser à bon escient, Tirant arrivera à chaque fois à se procurer un avantage considérable sur ses ennemis.

Le domaine où il excellera le plus sera celui de la tactique et de la stratégie militaire. Son « *engin* » lui permettra d'accomplir de véritables prouesses sans pour autant que ses stratégies violent les lois de la vraisemblance. Mais Tirant n'est pas seulement un maître-stratège, il connaît aussi tous les avantages à retirer de l'espionnage. Au chapitre CXXXIII, c'est grâce à un Albanais rusé que Tirant réussit à s'emparer de la forteresse où le roi Escariano s'est réfugié. L'Albanais accepte d'être publiquement fouetté et d'avoir les lobes des oreilles coupés pour pouvoir ensuite jouer avec plus de conviction le rôle de renégat qui a déserté le camp de Tirant à cause des mauvais traitements qu'il y a reçus et qui, maintenant, cherche refuge auprès de lui. De cette manière, il arrive finalement à gagner la confiance du roi et à livrer sa forteresse aux mains de Tirant. Au chapitre CXLIX, il fait appel à un agent double, Cripres de Paternoy, chrétien issu de Chypres. Ceci lui permet de circuler librement entre les deux camps, prétendant aux Turcs de leur livrer des informations sur les chrétiens alors qu'en réalité il rassemble des renseignements pour les transmettre à Tirant. Ce dernier, parfaitement conscient du danger que constitue le recours à un agent double, prend toujours bien soin de confronter ses renseignements avec ceux que lui donnent des maures captifs.

Toutefois, cette alliance apparaît aussi indirectement sous un angle problématique. Ainsi, le fait d'adjoindre les qualités du stratège aux vertus traditionnelles de la chevalerie errante a pour effet secondaire d'effectuer une rupture avec l'équilibre traditionnel entre *fortitudo* et *sapientia*. Il pourrait à première vue sembler que l'évolution du héros suit trois étapes – chevalier, stratège, saint – selon une loi cumulative qui impose, à chaque nouvelle étape de son parcours, une fusion entre les vertus antérieurement acquises et les capacités nécessitées pour son nouvel état. Si cette vision est en partie correcte, elle est aussi simplificatrice puisqu'elle réduit les aventures chevaleresques du héros à une sorte de rite d'initiation préliminaire à ses exploits purement militaires. Dans le roman de chevalerie, le héros pouvait faire montre de ruse et d'ingéniosité, mais ces qualités demeuraient néanmoins subordonnées à la vertu chevaleresque par excellence qu'était le courage. Au chapitre XXIII, le capitaine Tirant dira au

contraire que « *en les guerres més vale aptesa que fortaleza* »¹⁷⁴. Ce qui, à première vue, sonne comme une simple maxime ou observation de bon sens, vaut en réalité comme un véritable changement de paradigme : la ruse est soudainement mise au-dessus de la vaillance et de la *fortitudo*. Tirant a une attitude très différente face aux machines et aux stratagèmes par rapport au chevalier Manchègue. Tandis que ce dernier exècre les inventions militaires modernes et notamment la poudre noire, accusée d'avoir ruiné l'héroïsme des temps anciens, et qu'il demeure persuadé que la seule « *fuerza de su brazo* » doit lui assurer la victoire, le héros de Martorell ne rechigne nullement à employer toutes sortes de ruses pour accélérer l'issue de la guerre et mettre la fortune de son côté. Mais par là même, il montre aussi l'inanité des vertus chevaleresques traditionnelles.

La fonction narrative des duels chevaleresques dans le *Tirante* constitue d'ailleurs un indice de la difficulté de la synthèse entre vertus du chevalier et vertus du stratège. En réalité, leur fonction est plus complexe parce qu'ils servent aussi de *justification* à sa fonction de stratège. Il va de soi, et tous les critiques l'ont souligné, que le fait de gagner des batailles davantage par l'*industria* que par la *fortaleza* constitue une rupture majeure avec les coutumes de la chevalerie traditionnelle. En d'autres termes, la seule chose qui peut légitimer l'appartenance de Tirant au corps de la chevalerie, alors que son comportement doit *stricto sensu* être considéré comme anti-chevaleresque sur certains points, c'est le fait qu'il est aussi capable de combattre à la mode ancienne, en respectant d'une manière scrupuleuse l'étiquette chevaleresque. Cela signifie cependant aussi que le caractère exagérément formel et détaillé de ces combats doit être interprété comme le symptôme d'une fissure apparue dans l'ordre ancien de la chevalerie. Les cérémonies du duel, souvent nimbées d'un air de féerie et de légende¹⁷⁵, témoignent certes de l'intérêt de l'auteur pour les subtilités du code chevaleresque mais aussi de la nécessité narrative d'asseoir la légitimité de son héros. Ceci signifie que la synthèse qui est censée s'accomplir dans le *Tirante* est perçue comme problématique et ce caractère problématique ressort de la nécessité même de lui trouver une justification.

¹⁷⁴ *Tirant lo Blanch*, chap. XXIII, p. 45 : « Dans les guerres, la ruse vaut mieux que la force. ».

¹⁷⁵ Voilà, pour s'en donner une idée, jusqu'où peut aller ce désir de précision. Aux chapitres LXVII-LXXIII, quatre chevaliers précédés de quatre pages menant quatre lions se présentent devant le roi. Chacun des lions porte dans sa gueule un billet qu'il présente au monarque, lequel répond par écrit, place un second billet dans la gueule du lion et le renvoie vers son maître. Les quatre chevaliers ont amené avec eux quatre écus dont chacun porte un nom particulier, le premier s'appelant Vaillance, le second Amour, le troisième Honneur et le quatrième Dédain. En touchant un de ces écus, l'adversaire potentiel détermine son mode de combat, détaillé, là encore, avec une minutie extrême

Dans le *Tirante*, la polarité entre monde moderne et monde chevaleresque transparait aussi à travers le traitement ironique des codes courtois. Là encore, les romans de Martorell et de Cervantès se rejoignent partiellement. Tandis qu'au niveau militaire la synthèse entre l'ancien et le nouveau pouvait être réalisée, ici la contradiction entre les deux mondes transparait dans toute sa force. D'un côté, comme dans la tradition courtoise, c'est le strict respect du protocole amoureux et le fait que le chevalier accomplit toutes ses actions au nom de sa dame qui lui permettent d'obtenir l'amour de celle-ci, de l'autre, le texte montre que les vertus proprement chevaleresques ne sont plus suffisantes pour obtenir la main de la belle¹⁷⁶. À nouveau, un parallèle avec le *Quijote* se laisse observer. Tirant comme don Quichotte aime une princesse de haut rang sans appartenir eux-mêmes à la haute aristocratie. Dans un cas comme dans l'autre, la justification de cet amour passe par la supériorité du mérite sur l'appartenance à un lignage aristocratique. Même si Martorell cherche à légitimer cet amour par l'argument du mérite, le mariage entre une princesse et un chevalier qui n'est pas issu d'une famille noble constitue une rupture majeure avec les codes de la société féodale¹⁷⁷. Cette explication est très proche de la théorie des quatre lignages exposée au chapitre II, VI du *Quijote*, qui s'oppose elle aussi à la logique traditionnelle des romans de chevalerie. Dans le *Tirante*, les règles courtoises ne sont plus entièrement suffisantes pour conquérir le cœur de l'aimée, dans le *Quijote*, elles ne sont plus que le reliquat d'une époque passée et sans lien avec le présent.

Le fait que la mort des amants précède le mariage contrevient profondément à la fois à la logique chevaleresque et à la logique épique. L'épopée est la plupart du temps animée par une logique dynastique et un de ses héros centraux est le fondateur d'une lignée royale illustre. Par son mariage avec la fille du souverain, le chevalier est lui-même promu au rang d'Empereur et se retrouve ainsi, à l'instar d'Énée, à la tête d'un Empire. Le chevalier chrétien Renaud dans la *Gerusalemme liberata* est le fondateur de la maison d'Este. De même, en récompense des

¹⁷⁶ Face aux efforts réitérés de la Veuve Reposée pour faire échouer les entreprises amoureuses de Tirant, le héros est largement impuissant. Ni sa totale soumission à la volonté de Carmésine, ni les prouesses guerrières accomplies en son honneur sur le mode du roman courtois, n'ont su le garder de la ruine mais seulement le recours aux ruses astucieuses de Plaisir-de-ma-vie. L'ironie qui réside dans le fait que les manigances d'une entremetteuse s'avèrent plus efficaces que le code de conduite imposé par la tradition courtoise est symptomatique des changements qui étaient en train de s'accomplir à l'époque de Martorell. Le tissu complexe d'intrigues amoureuses qui se jouent dans le palais de l'empereur de Constantinople est une préfiguration des manigances qui détermineront la vie des courtisans modernes pour lesquels les relations s'avéreront plus importantes que le maniement de l'épée.

¹⁷⁷ A. G. HAUF I VALLS, « „Tirant lo Blanc “ : ¿Novela anticaballeresca? Algunas cuestiones que plantea la coessiona corelaniana » in *Estudios sobre el “Tirant lo Blanc”*, J. PAREDES, E. NOGUERAS, L. SÁNCHEZ (éds.), Grenade, Universidad de Granada, 1995, p. 111-153.

grands services qu'il a rendus à la cour de Constantinople, Tirant est nommé César et déclaré légitime successeur de l'Empereur après son décès. Mais contrairement à ce qui se passe dans l'épopée, le schéma dynastique est subverti car Tirant et Carmésine meurent avant d'avoir pu donner naissance à une nouvelle lignée. Cet accès au rang d'Empereur contraste également avec la logique chevaleresque. Certes, dans le roman de chevalerie, une telle élévation sociale n'est pas exclue, beaucoup de vaillants chevaliers ayant reçu le titre de roi après la fin de leurs épreuves. Toutefois, comme l'indique Rodríguez Velasco, ce qui justifie l'accès à de pareilles dignités dans le cas de Lancelot et de Perceval, c'est l'illustre lignage auquel ils appartiennent par leur naissance mais dont ils avaient été frauduleusement dépossédés¹⁷⁸. Il s'agit donc d'un rétablissement dans une position ancienne plutôt que d'une montée de l'échelle sociale. La situation de Tirant à l'inverse est clairement différente car son lignage ne lui aurait jamais permis d'accéder à de pareils honneurs. Ces dysfonctionnements qui affectent le monde de l'amour sont aussi le symptôme d'un dysfonctionnement de l'héroïsme.

Enfin, l'impossibilité de réaliser l'utopie chevaleresque transparaît au moment du trépas. En apparence, la mort de Tirant est très différente de celle de don Quichotte. Après avoir victorieusement conquis la Barbarie de la main des Turcs dans la dernière phase du roman, le héros de Martorell devient un guerrier-évangéliste et meurt en saint. Sous ce point de vue, sa mort, qui s'oppose à ses projets de réunion avec la princesse Carmésine, ne doit pas être regardée comme une défaite mais comme une victoire supplémentaire. Loin d'être récompensé pour ses hauts faits par un plaisir purement terrestre, Tirant accède à une dignité beaucoup plus haute en étant admis au rang des saints. Du côté de don Quichotte, la situation se présente de façon tout à fait différente. Après une accumulation de malheurs, don Quichotte finit par mourir de mélancolie. Son trépas est en même temps un renoncement à tous ses idéaux chevaleresques et par là même le coup de grâce livré à la littérature chevaleresque. En réalité, les deux morts ne sont pas aussi différentes qu'elles le paraissent. Pour voir cela, il convient de revenir brièvement sur le trépas des deux héros.

La particularité de la mort de don Quichotte, c'est que c'est la mort d'un individu autant que d'une époque. La première fonction de l'ultime chapitre du *Quijote* est évidemment de dépeindre le trépas et simultanément la guérison d'un individu. Cette mort individuelle peut être lue sous de multiples angles. On peut y voir l'aboutissement de la théorie hippocratique de la mélancolie qui traverse l'ensemble du roman et qui relie, comme par un effet de boucle, le

¹⁷⁸ J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, « *The Chivalresque Worlds in Tirant lo Blanc* » in *Tirant lo Blanc : New Approaches*, Londres, Tamesis, 1999, p. 1-15. Voir p. 7.

premier et l'ultime chapitre du roman. On peut y voir une expérience initiatique et une reprise du thème baroque du *desengaño*, le dernier sommeil de don Quichotte étant en même temps un réveil à la raison. Simultanément, la mort de l'individu que fut don Quichotte est aussi celle de toute une époque. Ce qui meurt ensemble avec l'ingénieux hidalgo de la Manche, c'est tout le passé médiéval de l'Espagne qui justement n'était pas mort avec l'avènement de la Renaissance mais continuait à survivre dans les mentalités sous la forme d'une fascination latente pour les idéaux chevaleresques. Cervantès ne désire pas seulement incinérer une bonne fois pour toutes la littérature chevaleresque mais aussi libérer ses contemporains de la nostalgie pour un passé héroïque qui était en contradiction avec les réalités sociales de leur temps. Le dernier chapitre, c'est le chant de cygne de toute la splendeur désormais anachronique du Moyen Âge espagnol.

À l'inverse, la mort en apothéose de Tirant est l'aboutissement logique de son évolution dans la dernière partie. Pourtant, tandis que la plupart des critiques attribuent à Martorell la volonté de faire mourir son héros dans une atmosphère de dévotion et de pureté, et ainsi de l'élever quasiment au statut d'un saint, il est aussi possible d'y voir la marque du scepticisme de l'auteur quant à la possibilité de réaliser l'utopie chevaleresque qui est présentée dans le roman. Quoique Tirant ait victorieusement rempli sa mission épique, la fin représente une césure dans la narration et prive le héros de la possibilité de jouir des fruits de son succès. Certes, la fin d'un récit épique pouvait avoir un caractère heureux aussi bien que malheureux mais, dans tous les cas, elle était motivée par ce qui précédait. Roland meurt sur le champ de bataille parce qu'il préfère la mort à l'humiliation qu'aurait représenté pour lui le fait d'appeler à l'aide, Ulysse parvient à regagner Ithaque, car telle était la décision éternelle du destin, et le lecteur y a été préparé tout au long de l'œuvre par les délibérations entre les dieux. Dans le roman de Martorell, au contraire, le coup du sort qui abat Tirant apparaît comme brusque et immotivé. Aucun des événements antérieurs ne permettait de le prévoir et aucune nécessité sur le plan narratologique ne fournit une justification pour la mort finale des deux amants. Aussi existe-t-il des opinions divergentes sur la tonalité des derniers chapitres.

Ainsi, J. Lawrence estime que les pages ultimes du *Tirante* représentent plutôt un mélange de comédie et de tragédie. La fin serait une parodie des *artes bene moriendi* et du motif du gisant dans les biographies chevaleresques¹⁷⁹. La logique des textes chevaleresques et dévots serait volontairement subvertie par des détails ironiques qui viennent rompre l'atmosphère de

¹⁷⁹ J. LAWRENCE, « *Death in Tirant lo Blanc* » in *Tirant lo Blanc. New Approaches*, A. TERRY (éd.), Londres, Tamesis, 1999, p. 91-107. Ici, p. 99.

l'ensemble¹⁸⁰. Lawrence voit la raison des touches comiques qui parcourent les chapitres relatant la mort de Tirant et de la princesse (CDLXVIII-CDLXXVIII) dans l'impossibilité pour l'auteur de déguiser le fossé qui se creuse entre l'ancien monde chevaleresque et le nouvel ordre social: « *One approach might be to take Tirant's ironic death not so much as a moral exemplum of the mutability of Fortune as the narrator recommends, but as an elegiac swansong for the whole of late-medieval chivalry, and hence for the literary genre that was its representation* »¹⁸¹. Si son analyse est correcte, alors *Tirante el Blanco* aura été un essai de prouver que les vertus nécessitées dans le monde de la politique et de la diplomatie modernes, pour ne pas parler de la guerre, ne sont pas incompatibles avec le vieux code d'honneur chevaleresque mais sans que Martorell ait sacrifié sa lucidité au sujet de ce qu'il présentait être la fin d'une époque. Contrairement à une vue répandue dans la critique, les héros du *Tirante* et du *Quijote* seraient donc des frères, deux chevaliers cherchant à ressusciter la chevalerie à une époque où elle n'existe plus que sous forme de souvenir nostalgique.

B. *Amadís de Gaulla* et le traumatisme de la chute de Constantinople

À l'instar de ce qui se passe dans l'œuvre de Martorell, il existe, dans certains romans de chevalerie du début du XVI^e siècle, une tendance vers plus de réalisme sur le plan militaire. Un exemple éloquent en est le *Floriseo de Niquea* dont le protagoniste, en rupture avec l'image traditionnelle du chevalier dans les *libros de caballerías*, intègre aux vertus chevaleresques le savoir stratégique d'un capitaine moderne et se montre capable d'employer la ruse et les

¹⁸⁰ Alors que la fin du roman baigne en apparence dans une atmosphère de dévotion et de piété – Tirant récite un tel nombre de prières qu'il ressemble à un moine plutôt qu'à un chevalier et au moment de la mort de son aimée, un cortège d'anges s'achemine pour emmener son âme, ensemble avec celle de Tirant, dans les cieux – le narrateur ne s'est pas privé d'insérer quelques détails irrévérencieux qui viennent hanter le texte, et partant la conscience du lecteur, comme autant de points d'interrogation. Si Tirant devait mourir au sommet de sa gloire, pourquoi était-ce justement d'un vulgaire mal de côté ; similairement, l'empereur de Constantinople ne perd-il pas beaucoup de sa superbe en mourant d'une mort peu royale, c'est-à-dire en tombant du lit ; enfin n'y a-t-il pas un brin d'ironie dans le fait que Carmésine, l'image de l'amante parfaite, soit victime d'un saignement de nez pour avoir pressé trop violemment son visage contre le corps de son ami mort. Quoique Martorell affiche l'intention d'effectuer une synthèse entre roman de chevalerie et vie de saint vers la fin de l'œuvre, l'atmosphère tragique sur laquelle elle se clôt semble par endroits être minée par le comique. Le critique justifie cette thèse en mettant la scène en rapport avec deux autres pseudo-morts du héros survenues antérieurement. Celle des chapitres CCXXXIII-CCXXXIV où Tirant, risquant d'être découvert alors qu'il couche nu à côté de la princesse, saute de la fenêtre et se casse une jambe et celle des chapitres CCLXXXVIII-CCXLII où Tirant, à la fausse annonce de la mort de la princesse, s'apprête à mourir et ordonne comme dernier vœu qu'on entoure sa tombe de têtes de Maures noires (p. 100-101).

¹⁸¹ LAWRENCE, J., art. cit., p. 99.

stratagèmes¹⁸². Rien de pareil ne vaut, en apparence, pour l'univers fictionnel des *Amadis*, notoires pour leur irréalisme en matière militaire au point que, sur cette question, les romans de Montalvo se sont attiré les foudres des capitaines comme des lettrés. En France, F. de la Noue, soldat et homme de lettres, est un des premiers à faire une critique virulente du roman qui porte spécifiquement sur la peinture des combats : « Quand un gentil-homme aurait toute sa vie lu les livres d'Amadis, il ne seroit bon soldat ni bon gendarme. Car pour être l'un ou l'autre, il ne faut rien faire de ce qui est là-dedans »⁵⁴. La condamnation d'une lecture qu'il juge « aussi pernicieuse aux jeunes gens que celle de Machiavel aux vieux » est représentative de l'opinion de beaucoup de capitaines de l'époque. Une critique similaire se retrouvera plus tard chez Scarron. Comme les moralistes du XVI^e siècle, il trouve que le plus grand danger qu'ils présentent est d'engendrer, chez les lecteurs le désir d'imiter les hauts faits qui y sont relatés : « Quand les Romans de chevalerie ont esté en estime avec leurs enchantemens et leurs exemples incroyables de force et de vertu militaire, il sembloit que toute la Noblesse deust former ses desseins sur les aventures bizarres de ces faux-braves »¹⁸³.

Le rejet de la conception individualiste de l'héroïsme, telle qu'elle était véhiculée par les *Amadis*, était à des changements politiques et anthropologiques profonds. D'un côté, il y avait l'émergence du protestantisme. Selon M. Disselkamp¹⁸⁴, la Noue, officier huguenot, voudrait soumettre l'individu à des normes morales d'inspiration calviniste. Ceci entraînerait au moins deux changements par rapport à la conception traditionnelle de l'héroïsme. Premièrement, la vertu ne doit pas se montrer dans les combats singuliers mais dans l'entreprise collective. Secondement, les querelles d'honneur ne doivent pas être vidées par des duels mais médiatisées par des instances officielles¹⁸⁵. De l'autre, il y a bien entendu le fait que l'évolution de la science militaire au milieu du XVI^e siècle a encore davantage éloigné les guerres réelles des batailles fictionnelles que ce n'était déjà le cas au début (où un François I^{er} a envisagé d'envoyer un *desafio* chevaleresque à son homologue espagnol). Cette prise en compte de la nouvelle réalité de la guerre engendrait le désir de remplacer la conception individualiste de la vertu, telle

¹⁸² « *Caballero andante* » dans *Gran encyclopedia cervantina*, vol. 1-11, ALVAR, C. (dir.), Madrid, Editorial Castalia, 2005-2020, p. 1587-1599. Ici, p. 1598.

¹⁸³ F. DE LA NOUE, *Discours politiques et militaires*, introduit et notes par F. E. SUTCLIFFE, Genève, Droz, 1967, VI^e discours : « Que la lecture des livres d'Amadis n'est moins pernicieuse aux jeunes gens, que celle des livres de Machiavel aux vieux », p. 160-176. Ici, p. 175.

¹⁸⁴ M. DISSELKAMP, *Barockheroismus. Konzeptionen « politischer » Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, 2002, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002, p. 90.

¹⁸⁵ Ibid.

qu'elle est véhiculée par les romans de chevalerie, par une nouvelle forme de vertu fondée sur l'ordre et la discipline.

Les détracteurs des *Amadis* ont perçu avec justesse que les romans appartenant à ce cycle ne font pas preuve de réalisme sur le plan militaire. Sorte de mise en scène de la valeur chevaleresque, les combats sont plus proches du rituel théâtralisé des tournois que d'une véritable bataille. Les discours éloquents, les armures exotiques et colorées, l'alliage entre prouesses surhumaines et raffinements de la courtoisie font du combat un spectacle esthétique hautement stylisé. En revanche, la guerre à grande échelle est peu valorisée comme le montre sa rareté dans l'économie globale de l'œuvre. Montalvo lui préfère le duel, occasion idéale pour le chevalier de se montrer digne des bonnes grâces de sa dame. Aussi n'y a-t-il, dans les quatre premiers volumes, que deux guerres majeures, et encore d'une longueur assez réduite, la première qui oppose Lisuart à Childadan, roi d'Irlande (livre II) et la seconde qui éclate entre le royaume de la Grande-Bretagne et les chevaliers de l'Île Ferme, qui se sont rangés sous la bannière d'Amadis et du roi Périon (livre IV)¹⁸⁶. La rareté des épisodes de guerre s'explique avant tout par des raisons d'ordre narratologique. Empêchant l'usage trop prononcé des enchantements et faisant moins ressortir le brio individuel des héros, ils trancheraient trop avec l'atmosphère féérique des *Amadis* où la chevalerie n'est en fin de compte que jouée. Une autre raison est, comme l'a signalé F. G. Olmedo¹⁸⁷, que la plupart des batailles sont symboliques et n'ont pas vocation à être réalistes. Elles symbolisent la victoire des principes abstraits du Bien et de la Justice sur les forces destructrices du péché et du chaos.

Dans l'univers des *Amadis*, la guerre a par conséquent un statut nettement subordonné par rapport à l'aventure ou l'exploit individuel. Dès qu'une bataille s'est un peu prolongée, l'auteur trouve ordinairement un moyen d'y mettre fin grâce à l'expédient facile du combat singulier. Cela apparaît clairement dans la guerre qui éclate au chapitre VIII du premier livre entre Périon et Abies, le roi d'Irlande qui envahit son royaume. Alors même que l'affrontement

¹⁸⁶ La guerre, aurait a priori pu être habilement exploitée pour augmenter la tension et complexifier l'intrigue. Ainsi le conflit entre Amadis et Lisuart, au livre IV, s'accompagne du risque d'une rupture des liens de vassalité entre le roi Lisuart et son Amadis, d'un déclenchement d'un conflit international entre les alliés de la Grande-Bretagne et ceux de l'Île Ferme et d'une rupture des liens amoureux qui unissent Amadis et Oriane. En effet, malgré le grand amour qu'elle porte à son amant chevaleresque, elle aurait beaucoup de peine à lui pardonner la mort de son père, Lisuart.

¹⁸⁷ F. G. OLMEDO, *El Amadis y el Quijote. Soneto famoso de Cervantes al tumulto de Felipe II. El Persiles.*, Madrid, Gráficas Valera, 1941, chap. IV, p. 71-79. Les batailles sont, selon lui, « *imagenes de la superioridad del espíritu sobre la materia, de la gracia sobre el pecado, de la virtud sobre el vicio, del ángel sobre la bestia* »; « *images de la supériorité de l'esprit sur la matière, de la grâce sur le péché, de la vertu sur le vice, de l'ange sur la bête* » (p. 73).

n'a encore guère duré et que le roi d'Irlande est en train de remporter une victoire décisive contre son ennemi, qu'il a privé de deux combattants qui lui étaient particulièrement chers – son cousin Daganil, et Galain, duc de Normandie – , il décide immédiatement de mettre un terme à son entreprise militaire et de faire dépendre tout le succès de la guerre d'un seul duel contre Amadis à qui la proposition convient parce qu'elle lui permet de gagner plus d'honneur: « *Mas si vos queréys vengar como cavallero esso que dezís y mostrar la gran valentía de que soys loado, escoged en vuestra gente los que más vos contentaren y yo en la mía y seyendo yguales podríades ganar más honra que no con mucha sobra de gente y sobervia venir a tomar lo ageno* »¹⁸⁸. Cette dernière phrase, tout à fait emblématique de la mentalité qui prévaut dans les romans de chevalerie, illustre deux logiques contraires : celle du stratège qui met les impératifs pragmatiques au-dessus de questions personnelles d'honneur et de vaillance et celle du chevalier qui, peu soucieux des effets délétères que pourrait entraîner sa décision de rendre l'issue de la guerre dépendante d'un corps à corps entre les principaux capitaines, fait passer l'honneur avant la victoire.

La scène en question illustre également une autre constante des romans de chevalerie de la Renaissance, à savoir la subordination de la guerre à l'amour. Que les chevaliers de l'*Amadis* combattent plus sous la bannière de Vénus que sous celle de Mars, voilà qui est bien connu. Dans cette scène, cela ressort de la promptitude avec laquelle les chevaliers subordonnent les devoirs du guerrier à leurs préoccupations émotionnelles du moment. Si Amadis acquiesce à la proposition d'Abies, c'est en partie de peur que la séparation avec sa dame ne se prolonge trop, au cas où la guerre s'étirerait davantage : « *Y esto era por dos cosas. Una, por se provar con aquel (...). Y la otra, porque si lo venciesse sería la guerra partida, y podría yr a ver a su señora Oriana* »¹⁸⁹. Ce détail est tout à fait notable, car à aucun endroit du roman, et quel que soit l'amour qu'il porte à sa « mieux-aimée », Amadis n'a désiré abrégé une *aventure* pour sa dame et cela même lorsque les enfilades d'événements extraordinaires l'ont séparé d'elle pendant plus de la moitié du volume.

Il est clair que le roman de chevalerie de la Renaissance met en scène un univers différent de celui de la chanson de geste, et ce notamment parce que les lecteurs de l'époque risquaient de se lasser des épisodes de guerre trop tirés en longueur. La joute devient dès lors un exutoire

¹⁸⁸ *Amadis de Gaula*, livre I, chap. VIII, p.75 : « Mais si vous voulez venger comme un chevalier celui que vous dites et montrer la grande vaillance pour laquelle vous êtes loué, choisissez parmi vos gens ceux qui vous conviendront le mieux et je ferai de même de mon côté et étant tous les deux de forces égales, vous pourrez gagner plus d'honneur qu'en envahissant, à grands renforts de troupes et avec grande superbe, les royaumes d'autrui ».

¹⁸⁹ *Ibid.* : « Et cela pour deux raisons. La première c'était de pouvoir se mesurer avec lui (...). Et l'autre parce que, s'il le vainquait, la guerre serait finie et pourrait aller retrouver sa dame Oriane ».

facile pour s'évader vers un univers plus coloré et ayant plus d'éclat. Le combat en petit nombre permet d'avoir plus de « los » qu'une victoire remportée à grands renforts de troupes, parce qu'il est davantage centré sur l'individu et dépourvu de cet air de collectivité qui amoindrit considérablement les exploits singuliers. Lorsqu'il s'avère impossible de réintégrer l'univers courtois aussi facilement que dans le cas précédent, l'auteur essaie au moins de réinjecter un tant soit peu de l'esprit du tournoi dans l'univers par trop martial de la guerre. D'où le thème très important de la mascarade qui intervient souvent à point nommé pour rompre la monotonie des combats et qui introduit un air de galanterie et de bal masqué dans le récit, comme on peut le voir dans la fameuse « bataille des sept rois » au chapitre LXVIII du III^e livre¹⁹⁰. Cette dimension de mise en scène explique aussi le plaisir du *disfraz* qu'affectionne particulièrement Amadis, qui devient tour à tour Damoiseau de la Mer, Beau Ténébreux, Chevalier au Serpent, Chevalier à la Verte Epée, Chevalier au nain, etc.

Pourtant, un certain changement dans la représentation de la guerre s'effectue à partir du quatrième tome. Alors que dans l'univers fantastique des *Amadís* les actions n'ont guère de conséquences et que les combats collectifs, version agrandie du duel, s'apparentent plutôt à un jeu aristocratique et n'engagent pas de questions d'ordre moral, dans le chapitre IV, CXIX¹⁹¹ la guerre apparaît subitement sous son aspect destructeur. Lisuart, fatigué et triste d'apercevoir autour de lui tant de chrétiens morts pour des motifs futiles, s'accuse de ne pas les avoir prévenus de maux si grands par simple désir de gloire : « *y stoviese muy cansado y enojado de ver tantas muertes y grandes males, y todo entre christianos, y que las causas por donde venían eran mundanales, pereçederas, y que a él como príncipe muy poderoso era dado de las quitar a su poder (...), teniendonon tanto la honra del mundo que de todo punto le había fecho olvidar el reparo de su ánimo* »¹⁹². Deux choses s'observent dans ce passage. D'abord, l'expression d'un sentiment chrétien de la vanité du monde, qui est provoqué par la défaite récente de Lisuart et par sa vieillesse, représente une nouveauté dans un univers romanesque où les valeurs mondaines – gloire, honneur, amour – l'emportent d'ordinaire sur les considérations d'ordre

¹⁹⁰ Le roi Lisuart, qui avait pris l'île de Mongaze, est maintenant assailli par une coalition de sept rois, tous ses ennemis. Amadis, gardant le souvenir du traitement injurieux qu'il avait reçu de Lisuart en récompense de ses services, joue avec l'idée de se mettre du côté de ses adversaires, mais pour l'amour d'Oriane il se décide néanmoins à lui porter secours. Apparaît soudain une dame richement vêtue qui fait ouvrir deux caisses dont elle tire trois écus, trois cottes d'acier et trois heaumes de couleur différente. Au plus fort de la « bataille des sept rois », les trois chevaliers, ainsi déguisés, qui se donnent le nom de « *cavalleros de las sierpes* », font une apparition mystérieuse sur le champ de bataille et après avoir apporté un soutien décisif à Lisuart, disparaissent aussi subitement qu'ils étaient venus.

¹⁹¹ Exemple déjà signalé par Olmedo p. 109.

¹⁹² Id., livre IV, chap. CXIX, p.1124.

religieux. Ensuite, la prise de conscience par Lisuart de son rôle de roi chrétien et de la futilité des motifs pour lesquels il avait entrepris la guerre contre son ancien allié (« *que las causas por donde venian eran mundanales, pereçederas* ») tranche grandement avec le caractère festif, ludique et presque enjoué de la plupart des batailles. L'attitude de Lisuart montre que la guerre n'est plus uniquement considérée comme un simple jeu, préfiguration de ce qui se passera dans le cinquième tome où l'auteur essaiera de détourner la guerre de l'univers fabuleux de la chevalerie pour lui donner une signification politique et religieuse.

Le changement le plus manifeste s'observe toutefois dans le cinquième livre du cycle, *Las Sergas de Esplandian*, qui est publié en 1510 à Séville¹⁹³. Il consomme la rupture avec les quatre premiers et peut pour cela être considéré comme une œuvre charnière entre le Moyen Âge et la Renaissance. L'originalité de la continuation réside dans le fait qu'elle est profondément marquée par le traumatisme qu'a été la chute de Constantinople en 1453 pour les contemporains. *Las Sergas de Esplandian* se propose comme une correction et une réécriture de l'histoire : cette fois-ci la capitale de Byzance ne doit pas tomber. Ce projet ne passe que par une profonde réforme de la chevalerie courtoise et aura pour conséquence inévitable un certain nombre de glissements par rapport à la tradition chevaleresque des volumes antérieurs, qui restait orientée vers l'autocélébration et l'exploit individuel. Les changements s'effectuent à un double niveau. Une analyse sommaire révèle immédiatement que les pratiques militaires ont gagné en réalisme et se modèlent désormais sur le déroulement d'une guerre véritable, mais ce qui importe peut-être davantage, c'est qu'on observe une intériorisation du combat chevaleresque.

Des changements manifestes apparaissent dans la représentation du combat. Ainsi, dans le cadre de la Guerre Sainte, la solidarité et l'effort collectif priment désormais sur les exploits individuels des chevaliers amadisiens ; autrement dit, une place fixe dans l'armée a été assignée aux héros qui renoncent aux longues errances à travers forêts et contrées lointaines. Cette rupture avec l'esthétique de l'*aventure* arthurienne est emblématiquement illustrée par les paroles d'Esplandian à ses compagnons d'armes au chapitre LV – un discours d'exhortation qui en réalité vaut comme une réflexion métafictionnelle par laquelle l'auteur prend ses distances avec sa production antérieure : « – *Ea, buenos señores, que estas no son las aventuras de la Gran Bretaña, que más por vanagloria y fantasía que por otra justa causa las más dellas se tomavan (...) más ante aquel muy alto señor Dios muy gran merito se gana.* »¹⁹⁴. Se trouve

¹⁹³ Une première édition a peut-être existé en 1496 à Séville, mais les informations relatives à cette dernière sont peu nombreuses.

¹⁹⁴ Id., LV, p. 363 : « Mes amis, nous ne sommes présentement entre les aventures de la Grande Bretagne

donc exprimée ici une confrontation nette entre l'univers arthurien et le monde de la Guerre Sainte. Second changement : les adversaires ne sont plus des Endriagues, des enchanteurs ou la foule innombrable des chevaliers discourtois qui peuplent les pages des *Amadis*, mais des musulmans et donc des ennemis historiquement reconnaissables. Il s'agit d'abandonner la veine du fantastique pour montrer la capacité du roman de chevalerie à répondre aux problèmes politiques contemporains. C'est pourquoi, les armements enchantés qui jusque-là étaient pléthoriques dans les aventures d'Amadis ont pratiquement disparu et ont laissé la place à des armes modernes, canons, mousquets et machines de guerre, comme c'est le cas au chapitre CLXVIII : « *E también tuvieron gentes apercebidas con grandes aparejos* »¹⁹⁵. Au chapitre CLXVII apparaissent pour la première fois des éléments de tactique militaire véritable, alors que celle-ci était jusque-là essentiellement étrangère à cet univers fictionnel. On y assiste à la fusion de plusieurs petites armées en une seule, afin de former un corps unique, plus dense et plus serré, face au bataillon des Turcs : « *teniendo temor que ninguna de sus batallas era bastante para se detener a gran gente, y que, siendo desbaratados de los primeros, que los postreros no tenían lugar de los acojer, anter a la vuelta dellos serían sus gentes retraídas y venidas. E juntáronse en uno, que podrían ser fasta mil hombres de pelea* »¹⁹⁶. Montalvo décrit ici une opération tactique réelle, alors que la description d'un mouvement de troupes un tant soit peu sophistiqué était denrée rare dans les ouvrages antérieurs. Même si les œuvres ultérieures du cycle abandonnent de nouveau cette veine pour retomber dans le merveilleux, force est de reconnaître que *Las Sergas de Esplanián* fait exception et témoigne d'une vraie influence de la guerre réelle sur la littérature. On est loin des quatre tomes antérieurs et cette évolution est une des nombreuses preuves de la plasticité du genre chevaleresque qui, peut-être, a dû une grande partie de son succès et de sa longévité à sa capacité à s'adapter aux goûts changeants d'un public en pleine évolution lui aussi.

On découvre en outre, dans *Las Sergas de Esplandían*, un appel à la responsabilité des souverains chrétiens. À la fin du chapitre CII, une « *Exclamación* » de l'auteur nous fait brutalement passer du monde de la fiction à celui de la guerre réelle et dans une allocution virulente, le narrateur allie *vituperatio* et *exhortatio* : « *¡E que aquellos reyes, aquellos*

où les combats se font plus par fantaisie ou vaine gloire que pour juste occasion (...) et devant Dieu, notre grand seigneur, votre mérite sera plus grand ».

¹⁹⁵ Id., CLXVIII, p. 770 : « *Et on aperçut des troupes avec de grandes machines de guerre* ».

¹⁹⁶ Id., CLXVIII, p. 771 : « *craignant qu'aucune de leurs armées ne fût suffisante pour se maintenir longtemps et que, les derniers bataillons une fois séparés des premiers, ceux-là ne pourraient plus protéger les premiers avant que leurs soldats ne les eussent rejoints. Et ils se réunirent en une seule armée qui pouvait faire jusqu'à cent mille combattants.* ».

*príncipes y grandes señores que la Christianidad señorean y mandan no tomen cuidado de tal desavntura*⁶⁷ (...) ; *antes, olvidando aquello a que tan obligados son, no piensan si se desvelan sino en señorearse sobre aquellos reyes y grandes que menos que ellos pueden*¹⁹⁷. Montalvo développe une théorie sur la nature illicite de la guerre entre souverains chrétiens qui ressemble très fort aux arguments que des théoriciens contemporains développent sur le sujet. En même temps, il exhorte les souverains d'Europe à imiter, dans le cadre d'une guerre sainte, l'exemple de Ferdinand et d'Isabelle de Castille qui ont reconquis l'Espagne en expulsant maures et juifs de leurs terres. De plus en plus, le combat chevaleresque est perçu comme démodé et on observe une certaine tendance à dépasser les fables chevaleresques pour prendre davantage en compte les préoccupations militaires de l'Espagne contemporaine. Cette prise en compte des modalités de la guerre moderne qu'on peut déceler en filigrane chez Montalvo se retrouve aussi chez nos trois auteurs principaux.

II. La guerre, objet de fascination

Comme nous l'avons vu, l'Arioste est l'auteur chez qui la conscience d'une incompatibilité entre valeurs épiques traditionnelles et évolutions militaires récentes est la plus aiguë. Selon Murrin, les poètes des deux siècles suivants ont répondu de trois manières différentes à son dilemme. Le Tasse a maintenu la vieille chevalerie en choisissant une époque antérieure à l'invention de l'artillerie et de la poudre noire, ce qui lui a permis de réveiller des sentiments nostalgiques chez ses lecteurs en ressuscitant le vieux code chevaleresque. La grande majorité des poètes, notamment anglais, a choisi la seconde option en évacuant plus ou moins totalement la guerre de leurs poèmes (dans l'*Arcadia* de Ph. Sidney) ou bien en lui donnant un tour allégorique (dans *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser). La troisième catégorie enfin, qui regroupe pour la plupart des auteurs espagnols et portugais, adoptait la « solution moderne » et faisait pleinement entrer les nouvelles technologies militaires dans leurs œuvres (voir les *Lusiades* de Camoes et la *Araucana* d'A. de Ercilla). Alors même que nos auteurs principaux jettent un regard éminemment critique sur la guerre, ils peuvent néanmoins, partiellement, être rangés dans la troisième catégorie, ceci demeurant vrai même pour Cervantès qui fait adopter à son personnage une attitude résolument antimoderniste mais qui, dans la quasi-totalité de ses autres œuvres montre une très haute conscience des évolutions militaires

¹⁹⁷ *Las Sergas de Esplandían*, chap. CII, p. 565-567.

récentes. Que la guerre, plus qu'un épouvantail, ait constitué aussi un objet de fascination pour nos trois auteurs, c'est ce que nous nous proposerons de démontrer ici.

A. La fascination pour les innovations militaires

Le texte de Rabelais illustre de façon éclatante une sorte de combinaison entre fiction fantaisiste et attention aiguë portée aux *realia* de la guerre qu'on trouve aussi chez les deux autres auteurs. Il ne fait désormais plus aucun doute qu'il disposait de véritables connaissances dans le domaine de la science militaire et on trouve d'ailleurs à deux reprises des références aux arts de la guerre dans ses romans. La première consiste dans une allusion à deux ouvrages de stratégie militaire qui sont mentionnés dans le catalogue de la bibliothèque de Saint-Victor : les « *Stratagemata Francharchieri de Baignolet* » et le « *Franctopinus de re militari cum figuris Tevoti* »¹⁹⁸. La seconde référence surgit dans une remarque d'Epistémon qui déclare, au chapitre XXIV du même livre, qu'il connaît toutes les ruses de guerre des capitaines. La recherche a découvert que Rabelais est lui-même l'auteur d'un traité désormais perdu qui s'intitulait *Stratagèmes de guerre du pieux et très célèbre chevalier de Langey au commencement de la tierce guerre césarienne*¹⁹⁹ (1539). Dans une étude intéressante, R. C. La Charité⁷ a avancé plusieurs hypothèses pour essayer de reconstituer le contenu de cet ouvrage. Il pense pouvoir affirmer au moins deux choses. La première est que les *Stratagemata* seraient un mélange hybride de deux types de commentaires, à savoir d'un côté un ensemble de documents diplomatiques sur l'implication du cardinal du Bellay dans la Tierce Guerre Césarienne, et de l'autre un commentaire proprement dit sur les *Stratagemata* de Frontin⁷⁶. Secondement, il est assez probable, selon lui, que Rabelais s'est demandé si les tactiques de guerre des anciens sont toujours applicables à une époque qui a vu tant de changements s'effectuer sur le plan militaire²⁰⁰. L'intérêt pour ce genre d'ouvrage transparait d'ailleurs implicitement dans les deux premiers romans où Rabelais mêle références à la stratégie des anciens et fascination pour les nouvelles possibilités offertes par la technologie moderne.

Une de ces références se situe au chapitre XXXIII du *Gargantua* où la rodomontade collective du roi Pichrochole et de ses conseillers se conclut par la déclaration suivante :

¹⁹⁸ *Pantagruel*, chap. VI, p. 237.

¹⁹⁹ S. C. GIGON, « *L'art militaire de Rabelais* », p. 3-23, in *Revue des études rabelaisiennes*, t. V, Paris, Honoré Champion, 1907.

²⁰⁰ Id., art. cit., p. 178.

« Baste, dist Picrochole, passons oultre. Je ne crains que ces diables de **légions** de Grandgousier »²⁰¹. À trois autres endroits du texte le terme « légion » apparaît pour décrire les troupes du géant (XLVII, XLVIII, LII). Loin d'être anodine, l'utilisation de ce mot pointe vers la naissance de l'infanterie durant la première moitié du XVI^e siècle. L'ordonnance du 23 juillet 1534 crée ce qu'on appelle les « légions françaises ». Il y en avait en tout sept, consistant chacune en 6.000 hommes, tous enrôlés dans la province, ce qui faisait un total de 42.000 soldats. Que les armées gargantuines soient qualifiées de « légions » est donc doublement significatif. Il s'agit d'abord d'un nouveau volet du programme humaniste des géants qui, manifestement, partageaient avec beaucoup d'autres penseurs et stratégestes de la Renaissance la volonté d'étendre sur l'armée le rêve d'une résurrection du savoir et de la culture antiques. En outre, il pourrait s'agir d'une allusion laudative au programme de réformes militaires de François I^{er}, suggérant que les nouvelles troupes françaises, désormais conduites avec l'ordre et la rigueur des troupes romaines, forment un bloc compact dont l'efficacité ne peut qu'inspirer la terreur à l'ennemi, comme la citation initiale semble le suggérer. Il va sans dire qu'il s'agissait d'un tableau idéalisé, car dans la réalité les légions françaises étaient loin de correspondre à l'armée parfaitement organisée des géants rabelaisiens. Selon D. Potter, la manipulation conjointe des piques et des armes à feu s'avérait problématique et le nombre trop élevé de soldats (6000 en théorie) entravait ces unités armées dans les opérations où l'agilité et la rapidité étaient le facteur déterminant de la victoire²⁰². La lenteur des paies et les difficultés administratives représentaient des problèmes fréquents²⁰³ et de surcroît, leur efficacité dans les batailles dépendait grandement des circonstances. Dans les campagnes d'Italie de 1536-1537, elles permirent d'obtenir quelques beaux succès alors qu'elles firent piètre figure dans celle du Luxembourg de 1542-1543²⁰⁴. Par conséquent, elles perdirent graduellement en importance dans la seconde moitié du XVI^e siècle et ne jouaient plus qu'un rôle secondaire à l'intérieur du territoire. Mais leur nom témoigne de la croyance persistante que les vieilles formations de bataille romaines pourraient continuer à jouer un rôle dans les guerres modernes.

Sur le plan de l'artillerie, on constate une mention plus fréquente des vieilles pièces, devenues presque obsolètes au moment de l'écriture des deux premiers romans, à cause de leur poids excessif et de leur tir imprécis. En font partie les basilics (*Gargantua*, XLVII, *Quart Livre*,

²⁰¹ *Gargantua*, chap. XXXIII, p. 95. Nous soulignons.

²⁰² D. POTTER, « *The Birth of the French Infantry* » dans *Renaissance France at War. Armies, Culture and Society (1480-1560)*, 2008, p. 95-124. Id., p. 113.

²⁰³ Id., p. 116.

²⁰⁴ Id., p. 114-115.

LXI, LXVI)²⁰⁵ et les serpentines (*Tiers Livre, Prologue, Gargantua, XXVI, Quart Livre, LXI*)²⁰⁶ qui tirent leur nom du fait que leurs effets étaient réputés aussi dévastateurs et néfastes que du venin de serpent. Elles figurent toutes les deux parmi les inventions récentes de Messer Gaster : « il avoit inventé recentemente Canons, Serpentine, Couleuvrines, Bombardes, Basilics »²⁰⁷. À l'inverse, on ne trouve aucune mention du canon royal, la pièce d'artillerie majeure durant les opérations de siège, même si d'autres armes tactiques, telles les fauconneaux (*Gargantua, XXXVI, Quart Livre, LXII*)²⁰⁸ et les couleuvrines (*Gargantua, XXVI, Quart Livre, LXI, LXIII*)²⁰⁹ sont fréquemment mentionnées. Il ne faudrait pas en conclure que Rabelais ne mesurait pas toute l'importance de l'artillerie moderne. Comme le dit D. Potter, dans la seconde moitié du XV^e siècle, la France jouait un rôle de premier plan dans une révolution stratégique qui consistait à ne plus utiliser les canons seulement dans les opérations de siège mais dans les batailles. Jusque-là, c'était sur les forteresses que reposait principalement la victoire, de sorte que les pièces d'artillerie étaient essentiellement utilisées comme moyen de défense de la part des assiégés et comme moyen d'attaque de la part des assiégeants²¹⁰. Comme la nouvelle génération de canons rendait une grande partie des anciennes forteresses inutiles, le canon cessait d'être un simple instrument de siège et était de plus en plus utilisé dans les batailles. C'est pourquoi, vers la seconde moitié du XVI^e siècle, la nouvelle industrie de l'artillerie s'était tellement développée qu'en 1544 le roi avait ordonné la création de 300 salpêtrières auxquelles toutes les villes majeures devaient verser une contribution²¹¹. L'assaut final de la Roche Clermaut dont les murs fonctionnent plutôt comme un obstacle que comme une protection pour Picrochole, illustre-t-il l'inutilité des anciennes forteresses contre le pouvoir de la nouvelle artillerie ? L'hypothèse n'est pas invraisemblable et cela montrerait que sur ce point comme ailleurs Rabelais a bien perçu les révolutions de son temps.

Indirectement les deux premiers romans reflètent aussi une autre caractéristique de l'armée française, à savoir sa multiethnicité. Les troupes françaises étaient parmi celles qui comptaient le plus haut pourcentage de soldats étrangers en Europe. Lorsque le roi de France manquait d'hommes, il faisait fréquemment appel à des mercenaires étrangers, les plus sollicités

²⁰⁵ *Gargantua*, chap. XLVII, p. 127 ; *Quart Livre*, chap. LXI, p. 684 ; *Quart Livre*, chap. LXVI, p. 697.

²⁰⁶ *Tiers Livre, Prologue*, p. 346 ; *Gargantua*, chap. XXVI, p. 76 ; *Quart Livre*, chap. LXI, p. 684.

²⁰⁷ *Quart Livre*, chap. LXI, p. 684.

²⁰⁸ *Gargantua*, chap. XXXVI, p. 101 ; *Quart Livre*, chap. LXII, p. 685.

²⁰⁹ *Gargantua*, chap. XXVI, p. 76 ; *Quart Livre*, chap. LXI, p. 684 ; *Quart Livre*, chap. LXIII, p. 688.

²¹⁰ D. POTTER, op. cit., chap. VI: « *The Artillery, Revolution, Fortification and Siege Warfare* », p. 152-187. Ici, p. 152.

²¹¹ Id., p. 155.

étant évidemment les Suisses, les Italiens et les Lansquenets (« *Landsknechte* ») allemands. Les soldats de provenance allemande formaient une grande partie des troupes françaises durant les campagnes d'Italie. Leur réputation de guerriers endurants et quasi invincibles se fait également sentir dans les quatre romans de Rabelais. Au chapitre XXXIII du *Gargantua*, les conseillers de Picrochole imaginent qu'après la déconfiture de leur ennemi principal, ils anéantiront les Lansquenets et les Suisses – « ilz ont passé le Rhein par sus le ventre des Suices et Lansquenetz »²¹² – l'ironie dans le ton n'étant qu'une preuve supplémentaire de l'aura d'invincibilité qui les entourait. La renommée des lansquenets avait également donné le nom à la fameuse « espée lansquenette », longue et tranchante, dont Tripet se sert pour fendre le crâne à Gymnaste – « Si non que Tripet en trahison luy voulut fendre la cervelle de son espée lansquenette »²¹³ – et le chapitre XLI du *Tiers Livre* fait allusion aux querelles entre l'Empereur et les Suisses²¹⁴. Cependant, ces mercenaires étrangers, souvent considérés comme un modèle de discipline et de détermination durant les batailles, avaient aussi des qualités nettement moins positives. Les Suisses par exemple étaient connus pour être très pugnaces durant les affrontements armés mais seulement de très peu d'utilité pendant les sièges²¹⁵. Ils avaient de surcroît une réputation de pilliers et leur fidélité faisait défaut dès que les conditions matérielles dans lesquelles ils vivaient se dégradaient ou que la paie se faisait attendre. Les mêmes critiques étaient dirigées contre les lansquenets allemands. Afin de se procurer les ressources matérielles nécessaires, ils ne reculaient pas devant l'exploitation, souvent honteuse, de la population civile, et leur indépendance d'esprit les amenait à faire preuve d'une certaine insubordination envers leurs supérieurs²¹⁶, d'où la critique de l'emploi de mercenaires par la couronne française chez des auteurs comme More ou Machiavel. Il faut cependant noter que vers 1550, le pourcentage de soldats français commençait lentement à dépasser celui des soldats étrangers dans les armées.

La Renaissance est en outre l'époque où l'escrime s'est renouvelée. En 1553, C. Agrippa publiait un *Traité des sciences d'armes* qui prétendait élever ce qui, jusque-là, était considéré comme une simple pratique corporelle, au rang de science parée du prestige de la philosophie et des mathématiques²¹⁷. Les traités modernes d'escrime, participant à ce qu'on peut appeler la

²¹² *Gargantua*, chap. XXXIII, p. 94.

²¹³ *Id.*, chap. XXXV, p. 99.

²¹⁴ *Tiers Livre*, chap. XLII, p. 482.

²¹⁵ D. POTTER, *op. cit.*, chap. V, « *Foreign Mercenaries in the Armies of the King of France* », p. 124-152. Ici, p. 126.

²¹⁶ *Id.*, p. 131.

²¹⁷ P. BRIOIST, H. DREVILLON, P. SERMA, *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, 2002, chap. III, sect. 1 : « *L'art des « géo-maîtres » d'armes au XVI^e siècle* », Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 134-199. Ici, p. 144.

« mathématisation du monde », usaient d'un langage clairement inspiré du calcul géométrique (pour preuve, on peut citer les termes techniques de « point », de « ligne » et de « cercle » fréquemment utilisés dans ces ouvrages²¹⁸). Mais le plus important est que la pratique de l'escrime, exercice meurtrier, est graduellement considérée comme faisant partie des beaux-arts. La pratique de l'épée devient une rhétorique et même une véritable « grammaire martiale »⁹² qui faisait de l'escrimeur un artiste et transformait les passes d'arme en objet de contemplation esthétique. De même, les géants et leurs troupes pratiquent un véritable « art de tuer ». Y participe tout ce qui relève de la manipulation sournoise de l'autre. L'hypnotisation de l'ennemi par des acrobaties corporelles, la provocation qui s'effectue sous le couvert de la modestie, l'art de harceler émotionnellement l'adversaire jusqu'à lui faire perdre son sang-froid, voilà autant de stratégies par lesquelles les pantagruélistes mènent leurs ennemis par le bout du nez. Toutes ces stratégies sont illustrées lors du tour de voltige équestre que Gymnaste effectue devant les yeux ébahis des Picrocholins.

Le maniement habile de l'épée y apparaît comme un alliage macabre entre technique de combat et danse chorégraphiée. La maîtrise technique est évidente dans l'efficacité avec laquelle Gymnaste tue son adversaire. Il lui assène un coup de pointe à la volée par lequel il « luy tailla d'un coup l'estomac, le colon, et la moytié du foye »²¹⁹, tableau qui évoque les coups prodigieux portés par les héros dans les romans de chevalerie mais aussi les coups d'une précision extrême décrits dans les traités d'escrime. Tout en éliminant son adversaire, Gymnaste cherche à transformer le combat en spectacle artistique et à faire preuve de virtuosité. Il est d'abord un habile acteur qui parvient à envoûter ses spectateurs et à leur ôter toute capacité de résistance. Le texte dresse une opposition entre l'immobilité des Picrocholins qui paraissent pétrifiés de stupeur et l'extrême dextérité de Gymnaste qui domine la scène et qui est le point de mire de tous les regards. Le fait que le texte indique à deux reprises que les Picrocholins sont médusés par ce qu'ils voient – « Les maroufles le regardoient ouvrans la gueule d'un grand pied », « Tandis qu'ainsi voltigeoit, les marofles en grand esbahissement disoient »²²⁰ – il souligne leur passivité et leur incapacité à se détourner du spectacle qu'ils voient. Remarquons également que sa manière de lutter est avant tout psychologique. Si Panurge effectue des mouvements de voltige qui le feront passer pour un fou ou un possédé aux yeux des ennemis, c'est qu'au début de la scène, il avait noté quelques marques de superstition dans le comportement des adversaires – « Le tout notant et considerant Gymnaste. »⁹⁶ – ce qui lui fit

²¹⁸ Id., p. 149.

²¹⁹ *Gargantua*, chap. XXXIV, p. 99.

²²⁰ Id., chap. XXXIV, p. 97 et chap. XXXV, p. 99.

calculer rapidement quelle était la meilleure stratégie à adopter. La dimension artistique de l'épisode ressort clairement de la disproportion entre les prémisses (deux pages et demie) et le combat lui-même (seulement deux paragraphes). Il s'agit de transformer la tuerie en perverse mais réjouissante cérémonie de mise à mort, en un combat théâtralisé qui n'est pas sans rappeler ceux de la *Sciomachie* de 1549, où art et spectacle s'interpénètrent comme l'a montré R. C. La Charité²²¹.

Le pacifisme foncier de Rabelais ne l'empêche pas de manifester un grand intérêt pour les méthodes qui apportent la victoire au général vigilant. Les géants ne combattent qu'à contrecœur, mais lorsqu'il s'avère que la guerre est devenue inévitable, ils préfèrent la terminer avec bravoure et élégance. Pour beaucoup de penseurs humanistes comme T. More ou d'autres, il semble y avoir une intime corrélation entre la justesse de la cause et la nécessité de la victoire. Un pareil optimisme peut déjà être décelé dans la *République* de Platon²²². Après être passé d'une perspective statique à une perspective dynamique, c'est-à-dire d'une description de l'Idée abstraite de la Cité idéale à une analyse concrète de ses rapports avec d'autres États, le philosophe conclut que, si elle avait à mener une guerre défensive contre un pays ennemi, la victoire lui serait garantie²²³. L'idée sous-jacente est qu'un État entièrement régi selon l'Idée de la Justice est, du fait même de sa justice, invincible.

²²¹ C. LA CHARITÉ, « *La Sciomachie (1549) de Rabelais : la « juste quantité d'une épître » ou l'alibi épistolaire de la propagande épideictique* » in *Tangence*, n°27, 2003, p. 111-127. Il s'agit d'un compte rendu des festivités que le cardinal du Bellay a organisées à Rome à l'occasion de la naissance du deuxième fils d'Henri II, Louis d'Orléans. La lettre décrit un simulacre de bataille qui se déroule devant le palais du cardinal où a aussi été érigée une forteresse en bois dont les troupes de Robert Strozzi font le siège pour libérer Diane prisonnière. C. la Charité a montré que la description de la fausse forteresse répond aux préceptes préconisés par Erasme dans son *De conscribendis epistolis*. La multiplication des synonymes et des mots techniques, les nombreuses énumérations utilisées dans la description de la naumachie, de la taumachie et des divers instruments de musique, les latinismes et les hellénismes, bref, tous les procédés destinés à rehausser l'élocution et à donner un « *cachet érudit à la description* » (p. 122). Dans ce combat aussi, comme dans la plupart des spectacles de la sorte, art et spectacle s'interpénètrent.

²²² PLATON, *La République*, traduction et présentation par G. LEROUX, Paris, Garnier Flammarion, 2002 p. 298 [471 d-e].

²²³ Ainsi, comme les Gardiens ne possèdent pas de famille privée et que femmes et enfants sont communs à tous, le jour de la guerre venu, aucun d'entre eux ne mènera un combat isolé car ils se battront pour l'État comme pour une grande famille. Ce qui renforcera le sentiment communautaire et leur permettra de former un groupe compact où tous sont étroitement soudés les uns aux autres. Qui plus est, l'État idéal ne saurait être affaibli par des guerres civiles car le meilleur gouvernement est nécessairement celui qui donnera le moins lieu aux conflits. Tout à l'inverse de ce qui se passe pour les adversaires. Puisque la Cité parfaite représente la justice, ceux qui s'opposent à elle ne sauraient être que des hommes injustes. Or, en tant que tels, ils ne feront pas seulement preuve d'injustice envers leurs adversaires mais aussi à l'égard de leurs propres alliés, ce qui, à long terme, amènera la dissolution de leur coalition. On observe donc, dans la *République*, une sorte d'harmonie préétablie en vertu de laquelle les représentants du Bien sont assurés d'avance de détenir la victoire.

À la Renaissance, la croyance dans la possibilité d'atteindre la victoire de manière scientifique était très répandue. A l'instar de son contemporain Machiavel, T. More était un partisan de l'intellectualisation de la guerre et se montrait fasciné par la possibilité d'une mécanique implacable de la victoire²²⁴. Le chapitre dédié aux affaires militaires n'est pas sans rappeler les rêveries de Machiavel dans *De l'arte della guerra*, où ce dernier dresse des scénarios de batailles imaginaires afin de montrer que celui qui connaîtrait tous les paramètres initiaux de la bataille pourrait en prédire l'issue de façon quasi mathématique²²⁵. De même, dans le chapitre de T. More, l'horrible tumulte des batailles, la poussière soulevée dans les airs, les cris des mourants ont laissé la place au calme déroulement d'un plan que le narrateur présente comme infaillible. La guerre cesse d'être un brutal affrontement des corps pour devenir une activité tout entière régie par l'esprit. S'y exprime la fierté de l'humaniste d'avoir atteint une rationalisation des instincts précisément dans un domaine où les hommes avaient la plus grande propension à donner libre cours à leurs pulsions animales. C'est l'idéal d'une rationalité absolue grâce à laquelle la figure traditionnelle du soldat viril, suant, couvert de poussière et de blessures, est remplacée par celle du penseur, ou mieux, du joueur d'échecs qui gagne la guerre à partir de son pupitre. À l'instar de T. More, Rabelais se montre partisan de l'intellectualisation de la guerre. L'arme principale ne doit plus être l'estoc ni la lance mais la raison et la victoire est représentée comme infaillible, à partir du moment où elle est amenée par cette dernière.

La conviction que la victoire revient de droit à celui qui utilise la faculté planificatrice de son esprit se reflète indirectement au niveau de la *dispositio* du *Gargantua*. Le récit du déroulement de la guerre, lequel à première vue paraît assez lâchement structuré, fonctionne en réalité comme une mécanique narrative impitoyable où l'issue du conflit est entièrement déterminée par les décisions initiales de chacun des deux partis. Ainsi, au chapitre XXXII, les conseillers de Picrochole commettent une première faute stratégique en décidant d'envoyer le gros de leur armée vers le territoire de Grandgousier et en ne laissant qu'un faible contingent pour garder la place – « Le moyen est tel, vous laisserez icy quelque capitaine en garnison avec petite bande de gens, pour garder la place, laquelle nous semble assez forte tant par nature, que

²²⁴ E. Benson estime que Rabelais a non seulement lu l'Utopie de 1535 mais aussi *De l'arte de la guerra* de machiavel. E. BENSON, « *Rabelais's developing historical consciousness in his portrayal of the Dipsodian and Picrocholine Wars* » in *Etudes rabelaisiennes*, t. XIII, 1976, p. 147-161. Voir p. 148.

²²⁵ T. MORE, *Utopia, the best state of a commonwealth and the New Island of Utopia*, E. SURTZ et J. H. HEXTER (éds.), Londres, Yales University Press, 1965, livre II, « *Military affairs* », p. 199-217. Pour les Utopiens, une bataille gagnée par les stratagèmes est en même temps un triomphe de l'intellect sur l'animalité. Il n'est pas facile de déterminer s'ils montrent plus de talent à monter ou à éviter les embuscades, le recours à une technologie sophistiquée ne représente pas pour eux un amoindrissement de leur valeur mais un objet de gloire.

par les rampars faitz à vostre invention »²²⁶ – ce qui annonce sa perte à la fin du roman, car c'est précisément par manque de soldats dans sa place forte qu'il se trouvera incapable de résister au siège que feront les troupes de Gargantua. Grandgousier fait exactement le contraire en gardant un contingent fort dans sa place, au cas où il se trouverait obligé de soutenir un siège. Au chapitre XLVIII, son ennemi fait une seconde erreur, car au lieu de se porter immédiatement aux frontières de son pays pour éviter de se trouver encerclé, il attend assez longtemps pour permettre à l'ennemi de l'entourer de ses troupes : « Grippeminault luy dist : (...) Davantaige il vient grand renfort de gens à vos ennemys. Si nous sommes assiegez une foys, je ne voy point comment ce ne soit à nostre ruyne totale. – Bren, bren, dist Picrochole, (...), laissez-les seulement venir. »²²⁷. T. More insiste précisément sur ce danger dans sa présentation de la guerre chez les Utopiens. La troisième faute stratégique consiste dans sa mauvaise connaissance du terrain, et de celui de l'ennemi et du sien propre. Ainsi, il ne prévoit pas que la hauteur sur laquelle sa place forte est située présente pour l'adversaire à la fois une cible facile pour son artillerie et une protection bienvenue contre ses propres tirs. De nouveau, c'est exactement ce qui arrivera dans le chapitre XLVIII. Ce récit de guerre est une véritable « machine infernale » où le début préfigure la fin et que les faits s'enchaînent selon une logique rigoureuse, ce qui indique une certaine fascination pour l'idée que la victoire pourrait être obtenue grâce à une méthode infallible.

Une certaine fascination pour les innovations militaires se retrouve également dans le roman de Grimmelshausen, malgré son rejet sans nuances de la guerre. La science militaire moderne se développait comme résultat de la succession ininterrompue de guerres aux XVI^e et XVII^e siècles, grâce auxquelles la littérature militaire connaissait un essor considérable et de nouvelles branches commençaient à apparaître dans le domaine de la technologie. Les grands théoriciens en Allemagne étaient J. J. von Wallhausen (*Die Kriegskunst zu Fuß*, 1615; *Die Kriegskunst zu Pferd*, 1616) et le comte R. Montecuccoli (*Trattato della guerra*, 1641)²²⁸. La question de savoir jusqu'à quel point Grimmelshausen avait connaissance de cette littérature demeure un point débattu, sachant qu'on n'a retrouvé dans sa librairie que de très rares traces de traités militaires et que, par sa nature, il n'était guère enclin à donner de la guerre une vision théorique. Pourtant, G. Tüskés, tout en avouant l'impossibilité de prouver le recours de

²²⁶ *Gargantua*, XXXIII.

²²⁷ *Id.*, XLVIII.

²²⁸ S. SCHWARZER, *Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Die Ästhetisierung kriegerischer Ereignisse in der frühen Neuzeit*, Berlin, Peter Lang, 2006, p. 51-52.

Grimmelshausen à une littérature théorique – « *Die Benutzung eines konkreten kriegswissenschaftlichen Werkes durch Grimmelshausen kann beim heutigen Stand der Forschung nicht nachgewiesen werden.* »²²⁹ –, émet l’hypothèse qu’il a eu connaissance de l’œuvre du grand général et prosateur hongrois M. Zrínyi, célèbre en son temps et auteur de certains des traités militaires les plus aboutis jusque-là. Zrínyi qui, autour de 1660, avait attiré l’attention de toute l’Europe sur sa personne et dont le mérite était d’avoir grandement contribué à moderniser l’organisation de l’armée dans son propre pays, devait être connu de Grimmelshausen qui d’ailleurs fait combattre son personnage Springinsfeld sous son enseigne²³⁰.

Malgré tout, à première vue, Grimmelshausen ne nous en présente qu’une petite sélection des nouveautés que la Guerre de Trente ans apportait avec elle sur le plan militaire. Rien ne nous est dit sur la graduelle évolution du corps armé qui pourtant a connu de grands changements durant la période de 1610 à 1648. Dans l’espace de seulement trente ans les mercenaires furent presque complètement remplacés par une armée de métier (« *stehende Heere* »)²³¹ opérant au service de l’État, ce qui avait pour conséquence la dissociation de la population entre militaires et civils. Comme l’intention principale de l’auteur est de nous décrire la guerre à travers la perspective de ceux qui y sont impliqués, il ne s’attarde guère non plus à des détails techniques comme les formations de batailles ou la composition des armées (par exemple, les troupes de la Sainte Ligue se distinguaient de l’armée suédoise parce que les premières étaient disposées en forme d’échiquier alors que la seconde formait un seul front très long et assez mince²³²). En revanche, il attire l’attention sur deux innovations d’une grande importance, l’art de la fortification et le rôle nouveau de la presse – journaux de guerre, traités, pamphlets – qui permettait de colporter et de commenter les nouvelles. Au XVII^e siècle, la guerre en champ libre commençait en effet à devenir secondaire par rapport aux batailles visant à conquérir ou à défendre des cités. Les forteresses jouaient un rôle grandissant dans la sécurisation des frontières et formaient souvent de longues ceintures. Par conséquent, la science de la fortification, déjà fortement développée au XVI^e siècle, jouissait d’un prestige

²²⁹ G. TÜSKÉS, « *Der Krieg bei Grimmelshausen im Spiegel der militärwissenschaftlichen Werke Miklós Zrínyis.* » in *Simpliciana XXVI*, Berlin, Peter Lang, 2004, p. 30-48: « *L’utilisation par Grimmelshausen d’un traité militaire concret n’a pas pu être établie par la critique jusque-là.* »

²³⁰ *Springinsfeld*, chap. XII, p. 268: « *Was ich mir gewünscht/ das hab ich auch gefunden und erhalten/ ohne/ das ich nicht dem Serin sonder dem Röm: Kays: selbst gedienet* »; « *Ce que j’avais souhaité, je l’avais trouvé et obtenu/ sans que je n’eusse servi Zrínyi, puisque j’avais servi l’empereur romain lui-même* ».

²³¹ S. SCHWARZER, op. cit., p. 13.

²³² Id., p. 65.

considérable et c'est sans doute pour cela, afin de passer utilement les heures oisives, que Simplicius et Herzbruder se font instruire dans cet art : « *Damit wir aber denselben Winter nit müssig zubrächten/ lernten wir von einem Ingenieur auff dem Papier mehr fortificiren/ als die Könige in Hispanien und Franckreich ins Werck setzen können* »²³³. Nouvelle science combinant architecture, mathématiques et physique, elle contribua à imprimer un caractère scientifique à la guerre moderne, tout en ayant pour effet secondaire de ralentir le déroulement de la guerre, les armées concentrant désormais plus leurs efforts sur la prise des villes que sur la confrontation avec les troupes adverses.

Les nouveaux médias constituaient une autre innovation qui exerçait une grande fascination sur les soldats. Il serait assurément exagéré de qualifier de « révolutionnaire » la nouvelle représentation des événements que ces derniers permettaient, mais il est indéniable qu'ils affectaient en partie la manière de vivre et de ressentir la guerre. Les journaux créaient la conscience, chez les soldats, que leurs actes ne demeureraient pas anonymes, ce qui pouvait conduire à un dédoublement mental des événements dans leur esprit : leur expérience de la guerre était à la fois le vécu immédiat et la matière potentielle pour un récit futur. Un exemple de ce type de comportement nous est fourni par le narrateur anonyme du *Vogelnest II* qui, en pleine bataille des Français contre les Hollandais, rehausse son propre héroïsme par sa capacité affabulatrice et s'imagine que ses exploits figureront prochainement dans tous les journaux : « *Jch liesse mir schon träume / wie alle Woch die Extra-und Ordinari Zeitungen mein Lob aussbreiteten / und das Volck nahe und fern von sonst nichts anderst / als von meinen Helden-Thaten zu sagen und zu rühmen wusste* »²³⁴. Les médias de l'époque augmentaient le désir de voir sa propre image démultipliée dans les journaux de guerre qui, selon R. G. Bogner, servaient souvent de moyen efficace pour l'autoglorification auprès du grand public : « *Andererseits bilden sie eine imaginäre Projektionsfläche für den Wunsch nach öffentlich-medialer Verherrlichung der eigenen heroischen Taten im Krieg* »²³⁵.

²³³ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre V, chap. III, p. 456 : « Afin de ne point passer cet hiver dans l'oisiveté, nous apprîmes d'un ingénieur à faire des fortifications sur le papier plus que ne peuvent mettre en route les rois d'Espagne et de France ».

²³⁴ *Vogelnest*, chap. XXIII, p. 618 : « Je rêvais déjà comment toutes les semaines les journaux hebdomadaires ainsi que les numéros spéciaux répandaient ma gloire et comment le peuple ne parlerait de rien d'autre que de mes exploits héroïques ».

²³⁵ R. G. BOGNER, « *Lesepädagogik, Leseverhalten und Lektürekanon in Grimmelshausens Simplicianischen Schriften.* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 373-389. Ici p. 373 : « D'un autre côté, ils forment une surface de projection pour le désir d'une glorification médiatique des propres actes héroïques ».

De même, au niveau du nouveau lexique militaire, on observe une analogie entre Rabelais et Grimmelshausen. Comme l'a montré L. Sainéan, Rabelais vivait à une époque de transition marquée par la subsistance du vieux fonds national mais également par l'influence des innovations venues d'Outremont. Durant les guerres d'Italie, l'armée française a profité de son contact avec l'armée italienne à une époque où à peu près tous les domaines de l'art militaire – équitation, fortification, artillerie – connaissaient de profonds renouvellements en Italie. Ainsi, une vague de néologismes déferlait sur l'Europe et allait laisser des traces durables dans le lexique érudit comme dans la langue courante de la plupart des pays. L. Sainéan établit un classement des termes militaires utilisés par Rabelais en quatre catégories. Les mots de la vieille langue remontant jusqu'au Moyen Âge, les termes appartenant en propre au lexique rabelaisien (« *spirole* », « *violet* », « *hanicroches* »), les termes provenant des auteurs classiques (« *phalarice* », « *cataracte* », « *scorpion* ») et finalement le nombre très élevé de noms d'origine italienne (« *casemate* » < « *casamata* », « *spadassin* » < « *spada* », « *escoulette* » < « *scioppa* »)²³⁶. Il est le premier auteur de récit chez qui ces italianismes peuvent être constatés. Comme on pouvait s'y attendre, dans les romans de Grimmelshausen, le lexique militaire est également très diversifié. Le *Simplicius* et le *Springinsfeld* contiennent à eux seuls presque tous les termes relatifs à la hiérarchie militaire, désignations informelles comprises¹⁰⁶. On recense un nombre élevé d'armes de nature assez diverse, les unes appartenant à la catégorie des pièces d'artillerie contemporaines (*Doppelhacken*, Quartier-*Schlangen* et *Carthaunen*²³⁷), les autres faisant partie des armes exotiques et luxurieuses – par exemple celles qui ornent la chambre d'armes du tsar de Russie au chapitre V, XXI –, les troisièmes enfin consistant dans les armes qui appartiennent à la tradition littéraire plutôt qu'à la réalité militaire du XVII^e siècle comme l'épée d'Olivier du chapitre IV, XXV, tout droit sortie des « *Heldenbücher* » et rattachée par A. Jaeger²³⁸ à la tradition romanesque juive. Cependant, le lecteur ne peut manquer de s'apercevoir de la disproportion entre termes allemands et termes d'origine italienne, française, voire latine pour décrire les manœuvres militaires ou le déroulement des combats. Pour la *Courasche*, on a *Statagema* (p. 19), *rencontra*, *battaglia* (p. 44), *bandelier*, *Troupen* (p. 45), *Caracolle*, *Charge redouplieren* (p. 51), *Guarnison* (p. 63), *occasionem* (au sens d'affrontement, p. 65), *Succurs*, *conjunction* (p. 64), *Commando parirn* (p. 79), *Harquebusieren*

²³⁶ L. SAINÉAN, *La langue de Rabelais I : Civilisation de la Renaissance*, Genève, Slatkin Reprints, 1976, p. 90-91.

²³⁷ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre III, chap. X, p. 283.

²³⁸ A. JAEGER, « *Grimmelshausen, Artus und die jüdische Erzähltradition* » in *Simpliciana*, vol. XVIII, Berlin, Peter Lang, 1996.

(p. 80), *offensivè* (utilisé adverbialement, p. 93), *tambour* (p. 95), *partisan* (p. 122), *Corpo* (p. 128), *Contribuciones* (p. 129). Pour le *Springinsfeld*, on a *Tyrones* (p. 224) *Salva Guardi*, *convoirte* (p. 225), *Esquatron* (p. 229), *mondirte* (p. 236), *Victori* (p. 241), *Artigleria* (p. 240), *quittiert* (p. 241), *agirn* (p. 243), *succurirt*, *Cavalcada* (p. 246), *retirirte*, *Refugium* (p. 248), *Exercitium* (p. 249), *Accord* (p. 252), *Armistitium* (p. 257). Grimmelshausen qui, dans son *Teutscher Michel*, raille acerbement la dénaturation de sa langue maternelle par les termes d'origine étrangère, ne semble pas, du moins dans le domaine militaire, avoir entièrement échappé à cette tendance. L'importance du français s'explique par le fait que la France, après l'Italie, a joué un rôle important dans l'innovation et dans la transmission des nouvelles sciences militaires du XVII^e siècle (la plupart des grands traités militaires ont utilisé, outre évidemment le latin, les langues française et italienne). Il est cependant difficile de déterminer si, à long terme, les traces du français dans le lexique militaire allemand se sont avérées aussi persistantes que celles de l'italien dans le lexique français.

À l'inverse de ce qui se passe dans les romans de Rabelais et de Grimmelshausen, le *Quijote* ne semble pas être marqué par l'intérêt pour les innovations militaires. Bien que R. Felkel²³⁹ prétende que le roman de Cervantès est inspiré d'un traité militaire, il semble plutôt que l'attitude de l'hidalgo soit marquée par son ignorance du monde de la tactique et des techniques militaires contemporaines. Don Quichotte est très éloigné de reconnaître que, ce qui détermine la victoire dans la guerre moderne, c'est essentiellement la tactique. Tous les arts militaires du XV^e et du XVI^e siècles mettent l'accent sur ce point, considéré comme essentiel par les théoriciens. L'importance de la tactique est emblématiquement illustrée, dans le *De perfectione militaris triumpho* d'A. de Palencia, par l'allégorie de l'Obéissance qui, au chapitre XXIX, explique ses mérites : « *credo tamen ducibus Ordinem non solum utilem sed necessarium si Victoriae favorem consequi voluerint. Quippe nostri Ordinis priscum praedecessorum apud Spartacos (...) maxime fuisse honoratum antiquorum monumenta testantur* »²⁴⁰. Il y a un autre fait central dont l'hidalgo n'est pas au courant, à savoir que la

²³⁹ R. W. FELKEL, « *El tratado del esfuerzo bélico heroico de Juan López Palacios Rubios: ¿una fuente del Quijote?* » in *Anales cervantinos*, vol. XXVIII, 1990, p. 45-63. L'étude de R. Felkel est intéressante, mais les parallélismes qu'il dresse entre les deux œuvres sont si vagues qu'il est difficile d'y voir une preuve concluante de ce que Cervantès se serait inspiré de ce traité vieux de cent ans au moment de l'écriture de son roman. En outre, les ressemblances qu'il pointe concernent plutôt les idéaux chevaleresques de don Quichotte que ses connaissances stratégiques.

²⁴⁰ A. DE PALENCIA, *De perfectione militaris triumpho*, ed. critique et étude de J. DURAN, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, XXIX, p.120: « je crois aussi que l'Ordre n'est pas seulement utile

guerre du XVI^e est devenue, plus que jamais, une guerre d'argent, notamment parce qu'avec la fin du féodalisme, le système des fiefs qui engageait sur l'honneur les vassaux à accompagner leur suzerain en guerre a été remplacé par un système de rétribution monétaire, dont une des conséquences a été l'apparition des soldats mercenaires. L'opposition entre le système médiéval des dons et le système moderne du salaire s'observe dans l'aventure « *de los batanes* » au chapitre XX. Tandis que don Quichotte réfléchit encore selon les catégories du vieux système des faveurs ou de dons faits par le maître à son écuyer, Sancho, lui, envisage un salaire fixe dont le paiement est garanti²⁴¹ : « – *Está bien cuanto vuestra merced dice – dijo Sancho –, pero querría yo saber, por si acaso no llegase el tiempo de las **mercedes** y fuese necesario acudir al de los **salarios**, cuánto ganaba un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañir. – No creo yo – respondió don Quiote – que jamás los tales escuderos estuvieron a **salario**, sino a **merced**. »²⁴². Cette opposition entre *salario* et *merced* montre que Sancho est plus proche du soldat que de l'écuyer, le versement d'un salaire fixe impliquant pour le soldat un degré d'autonomie dont ne pouvait bénéficier l'écuyer. Dans le cas du système reposant sur les faveurs, l'écuyer dépend corps et âme de son maître ; dans le cas des rémunérations salariales à l'inverse, le service se transforme en simple travail.*

Une autre preuve de la mentalité anachronique de don Quichotte est qu'il fait preuve de l'individualisme aristocratique des chevaliers errants alors que, dans une armée moderne, la foule anonyme régie par un commandant a remplacé les exploits individuels des soldats. Ainsi, au chapitre XV, don Quichotte croit que sa défaite contre les Yangois tient non pas à la défaillance de sa valeur personnelle, mais au fait qu'il a voulu affronter des vilains qui n'appartiennent pas à l'ordre de la chevalerie: « *Mas yo me tengo la culpa de todo, que no había de poner mano a la espada contra hombres que no fuesen armados caballeros como yo; y así creo que en pena de haber pasado las leyes de la caballeria ha permitido el dios de las batallas*

mais également nécessaire aux chefs s'ils veulent gagner la faveur de la Fortune. Assurément, les monuments des anciens témoignent que l'ancien prédécesseur de notre Ordre avait été très honoré auprès des Spartiates. ».

²⁴¹ J. M. Martín Morán parle de « revendication syndicale » de la part de Sancho dans J. M. MARTÍN MORÁN, « *El salario de Sancho Pança : trasfondo político-literario de una reivindicación sindical* » dans *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, p. 322-345, Madrid, Alcalá de Henares, 2009.

²⁴² *Don Quijote*, partie II, chap. VII, p. 596 : « – Tout ce que vous dites, monsieur, est fort bien, dit Sancho ; mais si jamais le temps des récompenses ne devait pas venir et qu'il fût nécessaire d'en arriver à celui des gages, je voudrais savoir combien gagnait en ces temps-là, l'écuyer d'un chevalier errant, et s'ils s'accordaient par mois ou par jour, comme pour les aides-maçons. – Je ne crois pas, répondit don Quichotte, que jamais lesdits écuyers aient reçu des gages, mais seulement des faveurs. ».

*que se me diese este castigo.»*²⁴³. L'idée centrale est que la distinction traditionnelle entre un ordre aristocratique de la chevalerie et un ordre des vilains non-combattants, qui reprend à son compte la vieille distinction médiévale entre les *bellatores* et les *laboratores*, est devenue totalement caduque à une époque où le nombre de nobles dans l'armée diminuait de plus en plus et où l'armée devenait justement un moyen d'ascension sociale pour les couches populaires.

Il ne faudrait cependant pas exacerber la différence entre Cervantès et les deux autres auteurs, certains passages du *Quijote* étant tout à fait marqués par la guerre contemporaine. Ainsi le « discours des armes et des lettres » incorpore les innovations que la Renaissance a apportées dans le domaine de la guerre et montre que don Quichotte dispose en fait de certaines connaissances dans le domaine de la science militaire²⁴⁴. Le fait qu'il essaie de défendre la dignité du soldat en défendant son intelligence – le soldat ou le général doivent effectuer beaucoup de tâches qui impliquent les opérations de l'esprit plus que la force corporelle – est une preuve suffisante qu'il est conscient du changement de paradigme qui a eu lieu entre le Moyen Âge et la Renaissance. En effet, si un certain idéal de culture caractérisait la caste guerrière du Moyen Âge, l'intelligence et le savoir étaient néanmoins subordonnés aux valeurs proprement martiales qu'étaient le courage et la vaillance. Ce nouvel accent mis sur l'intelligence du combattant – « *todas estas cosas son acciones del entendimiento, en quien no tiene parte alguna el cuerpo* »²⁴⁵ – ne tire son sens que du niveau de complexité grandissant des campagnes militaires. Si les soldats ordinaires n'en étaient pas directement affectés, les généraux et les officiers, eux, se trouvaient devant la nécessité de tenir compte d'un nombre de plus en plus grand de paramètres. Cela se vérifie dans la suite du texte. Quoique, dans ses propres exploits belliqueux, l'hidalgo fasse fi de toute stratégie et se lance simplement de façon totalement désordonnée dans la mêlée, il est toutefois prêt à reconnaître l'importance de la stratégie dans le cas des guerres modernes. Il explique que ces dernières reposent grandement sur le calcul, les ruses et l'art de deviner les intentions de l'ennemi, ce en quoi il rejoint l'avis de tous les grands auteurs de traités militaires de l'époque : « *véase si se alcanza con las fuerzas corporales a saber y conjeturar el intento del enemigo, los disignios, las estratagemas, las*

²⁴³ *Don Quijote*, partie I, XV, p. 132 : « Mais tout cela est de ma faute : je n'aurais pas dû tirer l'épée contre des hommes qui n'étaient pas armés chevaliers comme moi, aussi je pense que, pour me punir d'avoir enfreint les lois de la chevalerie, le Dieu des batailles a voulu que je reçoive ce châtement. ».

²⁴⁴ Voir à ce sujet l'excellent article de R. CASTELLS, « *La modernidad y l'arte de la guerra en el discurso de las armas y las letras en Don Quijote* » in *Cervantes*, 28.2, 2008, p. 41-56.

²⁴⁵ *Don Quijote*, partie I, chap. XXXVII, p. 392 : « toutes ces choses sont des opérations de l'esprit où le corps n'a aucune part ».

dificultades, el prevenir los daños que se temen »²⁴⁶. De même l'hidalgo semble être clairement au fait de l'importance considérable que revêtent les forteresses modernes dans les guerres contemporaines : « *como si en esto que llamamos armas los que las profesamos no se encerrasen los actos de la fortaleza* »²⁴⁷. Avant l'invention de la poudre à canon, les parois massives des châteaux médiévaux étaient assez puissantes pour offrir une protection durable aux habitants et le temps nécessaire à la prise d'une de ces forteresses pouvait être de plusieurs années. Cela avait changé de façon dramatique au XIV^e siècle, grâce au perfectionnement des pièces d'artillerie qui pouvaient, dans l'espace de quelques jours, produire des brèches importantes dans les murs. Cette nouvelle vulnérabilité des anciennes forteresses n'avait pas seulement amené les ingénieurs italiens à imaginer un nouveau type de forteresses, plus adaptées aux conditions de guerre modernes (la fameuse « trace italienne »), mais en outre, les opérations de siège s'étaient transformées en un jeu intellectuel redoutablement compliqué où chacun des deux adversaires essayait de devancer l'autre. L'hidalgo dépeint une situation pareille lorsqu'il fait le tableau du pauvre soldat, se trouvant de garde dans quelque fort et sentant que l'ennemi est en train de creuser une mine sous ses pieds. Il semble donc que l'hidalgo, aussi longtemps qu'il ne vit pas dans son univers chevaleresque, porte un regard très lucide sur les conditions de la vie militaire moderne.

D'un autre côté, R. Castells pense que le discours de don Quichotte, loin de constituer une preuve de son « *buen entendimiento* », serait rempli d'incohérences²⁴⁸. Selon lui, l'hidalgo loue les diverses facultés des soldats modernes tout en rejetant les conditions historiques qui ont mené à leur développement. Car, dit-il, si les armes jouissent d'une certaine supériorité sur les lettres, comme le soutient l'hidalgo, ceci n'est possible qu'à l'époque moderne où l'importance de la stratégie et la complexité des opérations militaires ont grandement contribué à « intellectualiser » le métier des armes, et non au Moyen Âge fantasmé qu'il entend ressusciter. Secondement, le haut niveau de professionnalisation du soldat moderne que don Quichotte trouve si louable est à mettre en relation avec le développement récent des armes à feu, de sorte qu'il est illogique de condamner ces dernières comme étant responsables de la déchéance de l'esprit héroïque. Bien que ces observations soient justes, il faut néanmoins les nuancer dans le sens où les contradictions décelées se situent plutôt au niveau de l'*attitude* de

²⁴⁶ Ibid. : « voyez si les forces corporelles suffisent à faire connaître et pénétrer les intentions de l'ennemi, ses desseins, ses stratagèmes, les difficultés, et à prévenir les maux qu'on peut craindre ».

²⁴⁷ Ibid. : « comme si les Armes, telles que nous les appelons, nous qui en faisons profession, ne comportaient pas ces travaux de fortification dont l'exécution requiert une grande intelligence ».

²⁴⁸ R. CASTELLS, « *La modernidad y el arte de la guerra en el discurso de las armas y las letras en Don Quijote* » in *Cervantes*, vol. 28, n°2, 2008, p. 41-56. Id. p. 53.

l'hidalgo devant la modernité qu'au niveau du contenu de son discours. L'attitude de l'hidalgo, qui loue la condition du soldat moderne alors qu'il vit lui-même dans un univers mental anachronique, est contradictoire, mais cela n'empêche pas que son discours soit en lui-même parfaitement cohérent et témoigne d'une conscience aiguë des changements notables qui ont permis de transformer en profondeur l'art militaire.

Pour conclure, chacun de nos textes principaux reflète à sa manière les changements profonds qui ont affecté l'art militaire durant la période de 1450-1650. Rabelais vivait à une époque de transition où le vieux répertoire militaire de la France, hérité du XV^e siècle, commençait à être hybridé par les nouvelles inventions au niveau des fortifications, de l'artillerie et de l'organisation des troupes qui, à partir de l'Italie, se répandaient dans toute l'Europe, ce qui s'observe dans le mélange entre des termes militaires de la vieille langue, remontant jusqu'au Moyen Âge, et le lexique moderne venu d'Italie au cours du XVI^e siècle. Le texte de Grimmelshausen ne donne pas seulement une des visions les plus vivantes de la guerre mais fonctionne aussi comme reflet indirect de l'intense remaniement de l'art militaire. L'hidalgo est le seul personnage à rejeter ouvertement les innovations militaires, mais il n'est pourtant pas entièrement fermé aux innovations qui sont en train d'avoir lieu, bien qu'elles rendent le métier de chevalier obsolète.

B. Technologie et magie

La rapide évolution des instruments de guerre aux XVI^e et XVII^e siècles pouvait conduire à une indistinction des limites entre technologie et magie aux yeux de certains contemporains. L'indétermination des limites entre les deux domaines est un thème récurrent dans l'œuvre de Grimmelshausen mais s'observe également dans les romans de Rabelais et de Cervantès. Il convient de s'interroger sur sa signification et son rapport à la critique de la technologie, qui est présente chez les trois auteurs. La plupart du temps, l'attitude de Grimmelshausen face à la magie est réduite à une volonté de démystification. I. M. Battafarano estime que le thème de la magie serait avant tout introduit par Grimmelshausen pour indiquer l'ignorance des soldats vis-à-vis du fonctionnement réel des nouvelles inventions militaires qui les amènerait à confondre magie et physique²⁴⁹. Autrement dit, les résultats prodigieux atteints sur le plan de la technologie renforçaient encore, chez des personnes souvent incultes comme les soldats, la

²⁴⁹ I. M. BATTAFARANO, « *Neue Kriege, neue Waffen bei Grimmelshausen* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p.11-29.

croyance en la possibilité des prodiges et contribuaient à un effacement des limites entre l'imaginaire et le réel. Par le thème de la magie, Grimmelshausen démasquerait le rêve de l'invincibilité apportée par une arme miraculeuse comme une illusion pernicieuse capable de causer la mort des jeunes présomptueux, parmi lesquels il faut compter le jeune Simplicius lui-même²⁵⁰. La technologie et la science ne feraient donc que relayer la magie dans le vieux rêve de transcender les limites naturelles imposées à l'homme et d'atteindre à une forme d'immortalité.

Bien que ces analyses soient indéniablement justes, il ne faut pas conclure que Grimmelshausen aurait adopté une attitude purement critique et pour ainsi dire « rationaliste » face à la magie. Ses connaissances dans le domaine de la *magia naturalis* sont désormais bien établies par la critique²⁵¹. Plus conforme à l'ambiguïté qui plane sur ces pratiques dans ses romans serait sans doute une lecture qui prenne en compte la fascination latente pour les instruments qui fonctionnent comme un *hybride* entre technologie et magie (on pourra parler de techno-magie militaire). Une ambiguïté similaire se laisse déceler chez Rabelais dans l'épisode de Messer Gaster où les inventions militaires sont explicitement associées à une forme de magie, ce qui permet d'établir un lien entre les deux auteurs. Il est également intéressant d'analyser l'écart qui sépare Rabelais et Grimmelshausen de l'auteur du *Quijote* où la rencontre entre technologie et magie joue un rôle non négligeable dans un certain nombre d'aventures, mais où la technologie acquiert la valeur d'une forme d'anti-magie. Cet affrontement est à interpréter comme un reflet du remplacement d'une interprétation symbolique de la nature par une conception mécaniste du cosmos en termes de nexus causaux et de quantités de force rigoureusement mathématisables.

La possibilité d'une confusion entre ces deux ordres de pensée rationnelle tient à la similitude de leur *modus operandi*. La magie naturelle se propose de lever le voile sur les forces secrètes de la nature qui demeurent latentes derrière le tissu des phénomènes empiriques et, en ce sens, se rapproche des sciences empiriques. A l'opposé du praticien de la magie noire qui

²⁵⁰ Id., art.cit., p. 20. Cet intérêt pour les inventions modernes, fruit d'un enthousiasme juvénile et d'un désir de conquête chez le protagoniste, le signe de la « *curiositas* » entendue dans son sens théologique, c'est-à-dire comme un instinct qui pousse à se détourner de Dieu pour se tourner vers les merveilles du monde temporel.

²⁵¹ Voir G. LEMKE, « *Die Astrologie in den Werken Grimmelshausens und seiner Interpreten. Zur Diskussion über den Sternenglauben in der barocken Dichtung.* » in *Argenis*, vol. 1, 1977, p. 63-105; K. HABERKAMM, « „Edle Wissenschaft“ und „freye Kunst“. Zur Begriffsbestimmung der Astronomie / Astrologie bei Grimmelshausen. » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 163-185; J. JOCHEN BERNS, « *Der Zauber der technischen Medien. Fernrohr, Hörrohr, camera obscura, Latena magica* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, 2004, p. 245-266; R. ZELLER, « *Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 77-105.

conjure des esprits impurs et ne produit que des illusions et fantasmes trompeurs, l'adepte de la *magia naturalis* veut laisser des traces persistantes et vérifiables de ses expériences²⁵². Le magicien ne provoque pas des phénomènes surnaturels²⁵³ mais crée seulement des conditions propices à la manifestation des esprits et des forces créatrices de la nature. Mais n'est-ce pas là aussi le fonctionnement de la technologie qui, par définition, ne crée rien de nouveau mais ne fait que rediriger, canaliser, reproduire artificiellement par un dispositif des forces qui sont déjà contenues en tant que telles dans la nature ? La magie naturelle a également pour but de dévoiler l'incroyable pouvoir créateur de Dieu en donnant à voir des phénomènes rares qui provoquent l'étonnement et l'émerveillement chez les spectateurs. Mais le point crucial est là encore que jamais elle ne met l'homme en contact avec des forces qui seraient surnaturelles ou contre-nature. La rareté des phénomènes en question – monstres, prodiges, guérisons spontanées – témoigne simplement du fait que la nature recèle en elle une capacité créatrice qui dépasse de loin la force d'imagination du non-initié. Sur ce point, on observe une nouvelle analogie avec la technologie. Le dispositif technologique, en libérant des forces ordinairement cachées et latentes, provoque également l'étonnement, non seulement à cause de sa sophistication et de l'ingéniosité de celui qui en a permis la réalisation, mais aussi parce qu'elle permet à l'homme de se rendre compte des forces qui gisent cachées dans la matière. Ces deux types de rationalité appartiennent certes à des cadres épistémologiques différents car la magie explique les phénomènes par les principes de l'analogie, de la sympathie et de l'antipathie²⁵⁴ tandis que la pensée technologique utilise les principes de la science mécaniste, mais l'une comme l'autre a pour but de dévoiler plutôt que de créer. Ceci explique une certaine confusion dans les pratiques magico-scientifiques auxquelles se livre Simplicius.

Du côté de la magie pure, la vie militaire offre de nombreux exemples. Au XVII^e siècle, la magie apotropaïque était monnaie courante parmi les simples soldats²⁵⁵, d'autant plus que les nombreux dangers de la guerre favorisaient le recours à toutes sortes de pratiques superstitieuses afin d'augmenter ses chances de survie. Le *Simplicissimus* est un excellent témoin de ce phénomène. On y trouve de fréquentes allusions à un certain type d'enchantement consistant à rendre le corps résistant aux balles (la pratique du « *Festmachen* »). Dans la scène des cinq paysans rebelles, faits prisonniers par les soldats croates et soumis à des tortures atroces

²⁵² R. ZELLER, art. cit., p. 86.

²⁵³ Au fond, il ne provoque que des effets que la nature produit ordinairement d'elle-même mais qui sont ici canalisés et reproduits par main humaine.

²⁵⁴ Id., p. 88.

²⁵⁵ M. FUNKE, « „Naturali legitimâque Magica“ oder „Teufflische Zauberey“. Das „Festmachen“ im Militär des 16. Und 17. Jahrhunderts. » in *Militär und Gesellschaft*, vol. 13, 2009, p. 16-23.

avant d'être systématiquement liquidés, les bourreaux doivent constater que le cinquième s'est immunisé contre les balles par magie²⁵⁶. Le magicien noir du chapitre II, XXII maîtrise également l'art de durcir la peau contre les balles: « *er war ein rechter Schwartzkünstler/ Siebdreher und Teuffelsbanner/ und von sich selbst nicht allein so vest als Stahl/ sondern auch über das ein solcher Gesell/ der andere vest machen (...) konte* »²⁵⁷. Durant la bataille de Wittstock, le jeune Herzbruder désire régler son compte avec ce même prévôt magicien pour avoir provoqué sa disgrâce auprès du colonel mais, comme dans le cas précédent, les balles rebondissent simplement sur son corps – « *Aber der Schuss beschädigte den Provos so wenig als einen stählernen Ambos.* »²⁵⁸ – ce qui, cependant, ne l'empêchera pas de mourir d'un coup de hache puisque sa protection magique ne semble guère s'étendre aux instruments pointus. De même, la croyance en l'astrologie était très répandue à l'époque, surtout dans le contexte de la Guerre de Trente Ans, marqué par le chiliarisme et la crainte devant une possible Fin des Temps, ce qui permettait à la littérature astrologique, qui prétendait établir des pronostics sur les développements futurs de la guerre, de se développer librement. Le roman contient une allusion au fait bien connu que Wallenstein ajoutait foi aux horoscopes: « *Jtem was halffs den von Wallenstein/ dem Hertzogen in Friedland/ daß ihm prophezeyet wurde/ er werde gleichsam mit Saitenspiel zum König gekrönet werden? weiß man nicht/ wie er zu Eger eingewieget worden?* »²⁵⁹. Mais même dans le domaine de la magie pure, une certaine indétermination entre le naturel et le surnaturel se laisse observer par instants. Ainsi, dans le duel qu'engagent Simplicius et Olivier au chapitre IV, XIV sans se reconnaître, il semble qu'Olivier dispose de la faculté de rendre son corps imperméable aux dagues d'épée, car lorsque Simplicius essaie de le transpercer, la peau de son ennemi se révèle singulièrement résistante : « *da es aber nicht durchgehen wolte/ sprang er wieder unversehens auff die Füß* »²⁶⁰. Pourtant, contrairement aux exemples précédents, le texte n'indique pas clairement si ce prodige s'explique par magie ou

²⁵⁶ *Simplicissimus Teutsch*, I, XIV, p. 57: « *Hierauf jagte ihm der Soldat eine Kugel an die Stirn/ welche aber so viel effectuirt/ als wenn sie an einen stählernen Berg gangen wäre. Darauß zuckte er [le soldat] seine Plaute und rief: Holla, bistu der Haar?* »; « Le soldat alors lui envoya une balle dans la tête, mais avec aussi peu de résultat que si elle avait frappé contre un mur d'acier ; pour le coup, il tira sa lame en disant : – Holà, tu es de ce poil-là, toi ? ».

²⁵⁷ Id., livre II, chap. XXII, p. 196 : « Il s'occupait de magie noire, il savait faire tourner les cribles, et évoquer les diables ; non seulement il était lui-même invulnérable comme l'acier, mais il pouvait encore rendre les autres invulnérables ».

²⁵⁸ Id., II, XXVII, p. 217 : « Mais le coup l'entama aussi peu qu'une enclume d'acier. ».

²⁵⁹ Id., livre II, chap. XXV, p. 205 : « Et à quoi sert à Wallenstein, comte de Friedland, la prophétie qu'il serait couronné roi sous les sons du violon. Nous savons bien ce qui lui est advenu à Eger ».

²⁶⁰ Id., livre IV, chap. XIV, p. 402 : « mais elle ne put lui pénétrer dans le corps. Soudain, il se remit sur pied ».

tout simplement par une armure cachée sous le vêtement, de sorte que le lecteur est laissé dans le doute quant à la manière d'interpréter cet événement. D'un côté, une explication en termes naturels semble s'imposer, puisque Simplicius lui-même se montre ordinairement sceptique à l'égard de la magie ; de l'autre, l'hypothèse de la magie n'est pas à rejeter, puisqu'au moment où Olivier raconte à Simplicius sa biographie (IV, XX), le lecteur apprend que, beaucoup d'années auparavant, il avait eu recours à un magicien pour le protéger contre les balles, afin qu'il pût engager un duel contre le jeune Herzbruder et remporter traîtreusement la victoire : « *daß ich mich von unserm Provosen so vest als Stahl machen liesse/ deß Willens mit dem Hertzbruder zu duellisiren* »²⁶¹. Quant à la figure du magicien blanc, exemplairement incarnée par le vieux Herzbruder, elle pose également certaines difficultés. Devins et astrologues n'étaient pas une rareté dans l'armée, mais jusqu'à quel point ils tiraient leurs prédictions de leur connaissance de la nature et jusqu'à quel point ils s'appuyaient sur un savoir surnaturel demeure difficile à déterminer. Le vieux Herzbruder allie diverses formes de savoir, science mathématique et magie naturelle, mais également des disciplines intermédiaires comme la physiognomonie et la chiromancie : « *weil er ein guter Mathematikus und Nativitäten-Steller/ benebens auch ein vortrefflicher Phisiognomonist und Chiromanticus war/ fehlte ihm seine Außsag selten* »²⁶².

La prudence quant à une interprétation purement rationaliste de l'attitude de l'auteur face à la techno-magie militaire est d'autant plus de mise que Simplicius lui-même a de la magie une vision quelque peu ambiguë qui pourrait être un reflet de celle de Grimmelshausen lui-même. La première ambivalence peut être constatée au niveau sémantique et concerne l'expression « *natürliche Künste* » à laquelle Simplicius recourt fréquemment. Le sens en est difficile à fixer car il semble osciller entre « sciences physiques », respectivement « savoir-faire technique », et « magie naturelle ». Au niveau phonétique, il pourrait s'agir d'une sorte d'amalgame entre « *natürliche (Magie)* » et « *(magische) Künste* ». L'expression en question est d'ailleurs à mettre en étroite corrélation avec le premier chapitre du troisième livre où le « *Jäger von Soest* » présente les instruments nouvellement inventés par lui et où les limites entre progrès technologiques et instruments magiques s'estompent. On rangera notamment dans cette catégorie des outils hybrides un ustensile permettant de percevoir des bruits très distants avec la même clarté que s'ils étaient tout près (instrument mentionné également dans la liste du

²⁶¹ Id., livre IV, chap. XX, p. 421 : « que je voulais me faire rendre dur comme l'acier et invulnérable par mon prévôt et provoquer Herzbruder au duel ».

²⁶² Id., livre II, chap. XXIV, p. 201 : « c'était en effet un bon astrologue et un tireur d'horoscope, doublé d'un chiromancien et d'un merveilleux physiognomoniste ».

chapitre XIII de la *Continuatio*). Rien ne nous empêche de l'identifier à un des instruments qui existaient à l'époque et qui permettaient d'amplifier l'ouïe de l'homme – une sorte de cornet acoustique très puissant – mais ce qui fait pencher la balance en faveur de la magie, ce sont les distances invraisemblables et la précision outrée dans le discernement des bruits évoqués par le texte – « *Jch höre Reuter reuten/ dann die Pferd seyn beschlagen ; Ich höre Baur kommen/ dann die Pferd gehen barfuß ; (...); es kommen Mußquetier/ ungefähr so viel/ dann ich höre es am Gekläpper ihrer Bandelier* »²⁶³. Les procédés d'authentification du narrateur laissent supposer que le passage n'est pas dénué d'une certaine intention ironique et que les assertions du narrateur ne doivent donc pas être prises au pied de la lettre. Il n'est pourtant pas sûr que, pour Grimmelshausen lui-même, la magie ne soit qu'une pure superstition puisque, dans la deuxième section du *Satyrischer Pilgram*, il raconte avoir lui-même assisté à une cérémonie magique destinée à immuniser contre les balles. Dans le « *Nachklang* », il explique, en apparence sans intention ironique, que l'invention de la poudre a mené au développement de certaines « *Künste* » qui sont du même genre que celles que Simplicius énumérait au chapitre XIII de la *Continuatio*. On nous parle de formules magiques permettant de boucher le mousquet de son ennemi, de se protéger des balles, voire – l'idée est assez divertissante – de faire retourner les balles à mi-chemin pour qu'elles aillent frapper celui qui les a tirées : « *Das Schiessen hat noch viel andere Künste zu erfinden den Menschen Anlass geben/ Als da sind/ sich vor den Kugeln vest zu machen/ (...); Item / alle Tage drey gewisse Schüsse zu haben/ so dan einem andern das Rohr zuzubannen/ dass er nicht schiessen kan/ so seind auch etliche/ vornemliche Bildschützen/ die ihre Kugeln zurichten können/ dass sie (...) solten (...) auch von freyem wieder umbkehren und ihren Meister beschädigen.* »²⁶⁴. Il n'est pas exclu que, jusqu'à un certain point, Grimmelshausen ait lui-même cru aux effets de la magie naturelle.

L'ambivalence entre technologie et magie s'observe aussi au niveau de la psychologie du personnage principal. Simplicius est-il un habile manipulateur qui déguise son savoir-faire sous les dehors de la magie ou succombe-t-il lui-même aux charmes du rêve magique ? Le chapitre XIII de la *Continuatio*, qui est tout entier dominé par la double polarité entre « arts naturels » et « arts magiques », illustre en quelque sorte le problème épistémologique de la délimitation

²⁶³ Id., livre III, chap. I, p. 245 : « "J'entends venir des cavaliers, car leurs chevaux sont ferrés." – "J'entends venir des paysans, car leurs chevaux ne sont pas ferrés." – (...) – "Voici venir des mousquetaires à peu près tant ; j'entends le battement de leurs baudriers." ».

²⁶⁴ *Satyrischer Pilgram. Anderer Theil.*, « *Zweyter Satz / vom Geschütz* », p. 100 « La poudre a amené l'homme à inventer encore beaucoup d'autres arts, notamment, l'art de s'immuniser contre les balles (...), de même celui de tirer trois coups chaque jour, ou encore celui d'empêcher l'adversaire de tirer son coup ; il y a aussi certains excellents tireurs qui peuvent faire en sorte que les balles de l'adversaire se retournent contre lui. ».

entre les deux domaines. Le héros y établit une liste des « arts naturels » relatifs à la fabrication de la poudre et à la technique consistant à viser avec un fusil. La première ambiguïté concerne justement le répertoire de ces techniques nouvellement acquises par le protagoniste qui, d'une part, se réduisent tout simplement à la manipulation de certains processus physico-chimiques, voire à un pur jeu d'adresse corporelle – amener les mèches à brûler alors qu'elles sont mouillées, empêcher la poudre noire de réagir avec le feu, toucher une cible en lui tournant le dos – mais d'autre part paraissent clairement ressortir de la magie, comme par exemple la capacité de faire éclater l'artillerie ennemie en mille pièces tout en se tenant à une certaine distance, de faire dévier les balles de l'adversaire ou de doubler la force physique d'un homme. La seconde ambivalence concerne l'attitude de Simplicius lui-même. Lorsqu'il donne à son hôte un échantillon de son savoir, ce dernier le prie également de le parer « naturellement » contre les balles. Or, Simplicius semble incarner la double orientation de son siècle qui essayait de donner une explication à des phénomènes naturels dans les termes du mécanisme cartésien ou de la physique newtonienne, sans aller jusqu'à éliminer entièrement les forces démoniques et surnaturelles du tableau du monde. Ainsi, il se moque visiblement des croyances superstitieuses de son hôte car, lorsque ce dernier lui adresse sa demande, il lui donne une « formule magique » de son propre cru qui s'énonce comme suit: « *Asa, vitom, rahoremarhi, ahe, menalem renah, oremi, nasiore ene, nahores, ore, eldit, ita, ardes, inabe, ine, nie, nei, alomade, sas, ani, ita, ahe, elime, arnam, asa, locre, rahel, nei, olube, aroseli, ditan, Veloselas, Herodan, ebi, menises, asa, elitira, luo, harsari, erida, sacer, elachimai, nei, elerisa* »²⁶⁵. Si on extrait la lettre du milieu de chacun des mots, qui sont tous formés d'un nombre impair de lettres, on obtient la phrase suivante : « *Steh an ein Ordt, da niemant hinscheust, so bistu sicher.* », c'est-à-dire « *Tiens-toi hors de la ligne de mire, ainsi tu es en sécurité* ». L'ingéniosité du rebus a évidemment une valeur didactique : elle montre comment l'activité scrutatrice de l'esprit permet souvent de déceler le banal derrière l'extraordinaire. Sous les yeux du lecteur une formule magique se transforme soudain en une triviale recommandation de bon sens. De même les prétendues pratiques magiques, qui semblaient tellement fascinantes au prime abord, se réduisent parfois à des explications physiques extrêmement banales. Pourtant, Simplicius le démystificateur ajoute manifestement foi aux autres pratiques répertoriées sur la liste et se targue même de les maîtriser personnellement. Lui-même ne semble pas être entièrement au clair sur la catégorie à laquelle appartiennent ses nouvelles compétences et tout porte à croire

²⁶⁵ Id., *Continuatio*, chap. XIII, p. 626. Je mets en gras les lettres du milieu pour que le lecteur puisse vérifier comment la phrase se constitue en les rassemblant.

que, dans son propre esprit, règne une certaine confusion sur les limites exactes entre les deux domaines.

Cette polarité entre technologie et magie se prolonge par endroits par une seconde, qui oppose l'intervention divine à la « magie naturelle » humaine. L'hôte de Simplicius lui raconte une anecdote illustrant la légende populaire selon laquelle aucun prince de la maison de Savoie ne saurait être blessé ou même atteint par les balles de fusil. Un maréchal ennemi en aurait fait l'épreuve en ordonnant à un caporal, le meilleur tireur du régiment, d'abattre le prince Thomas de Savoie (1596-1665), mais exactement au moment où ce dernier s'appliquait à lui envoyer une balle, son fusil se trouvait bloqué de façon inexplicable. Or, ici le texte fait entrer en concurrence deux explications hétérogènes car, ou bien les membres de la maison de Savoie ont eu recours à la magie pour se parer contre les balles ou bien il s'agit d'une grâce divine, la maison de Savoie étant censée remonter jusqu'au prophète David. On retrouve donc, dans le domaine militaire et présenté sous une forme moderne, le vieux problème théologique, qui d'ailleurs restait tout à fait actuel au XVII^e siècle, de la distinction pertinente entre miracle et magie naturelle, voire entre grâce extraordinaire dispensée par Dieu et mobilisation de pouvoirs diaboliques.

L'association des armes à une forme de magie se manifeste aussi dans le roman rabelaisien, quoique de façon moins fréquente que chez Grimmelshausen. Au niveau le plus simple, l'invasion de la magie dans le domaine des armes ne représente rien d'autre qu'une superstition populaire. Des exemples éloquents sont fournis par les chapitres XLII du *Gargantua* qui mentionne l'existence d'une formule magique pour se préserver des boulets – « Toutesfoys je scay quelque oraison, que m'a baillé le soubsecretain de nostre abbaye, laquelle guarentist la personne de toutes bouches à feu. »²⁶⁶ – et le chapitre LII du *Quart Livre* qui mentionne les pratiques de magie apotropaïque : « Perotou avoit depecé unes demies Decretales du bon canonge. La carte, et des feuilletz avoit taillé de blanc pour la butte. Je me donne, je me vends, je me donne à travers tous les diables, si jamais arbalestier du pays (...) tira traict dedans. »²⁶⁷. Même si cet exemple parodique est clairement utilisé par Gymnaste pour se moquer du fanatisme d'Homenaz, il faut savoir qu'il existait une croyance populaire selon laquelle les feuillets de la Sainte Bible avaient le pouvoir de détourner les projectiles. L'artillerie peut également être associée à un mélange de magie et de technologie, compliquant la

²⁶⁶ *Gargantua*, chap. XLII, p.115.

²⁶⁷ *Quart Livre*, chap. LII, p. 660.

distinction entre magie naturelle et magie noire, comme c'est le cas dans l'épisode de Messer Gaster aux chapitres LXI–LXII du *Quart Livre*. La construction des forteresses et de canons repose sur un étrange alliage entre le savoir technique et les pratiques apparentées à la magie naturelle, souvent inspirées de l'*Histoire Naturelle* de Pline. Mais l'intérêt du texte consiste dans le fait que la vision qu'il nous offre de l'avancée du progrès technique est l'inverse de celle qu'on adopterait spontanément à partir d'une perspective anthropologique naïve.

Alors que le lecteur moderne aurait plutôt tendance à concevoir le développement de la rationalité moderne comme un passage de la pensée préscientifique, qui incluait la magie et la religion, vers l'ère de la techno-science, le récit de Gaster est structuré selon une avancée graduelle du domaine de la technologie vers celui de la magie jusqu'à aboutir à l'alchimie et à l'hermétisme. Le catalogue des inventions de Gaster débute par une simple hypothèse sur le développement de l'art militaire qui est expliqué selon le schéma de l'action et de la réaction : l'amélioration des forteresses aurait amené la nécessité de construire des machines de guerre plus puissantes, qui à leur tour auraient conditionné l'amélioration des forteresses et ainsi de suite dans une spirale de la violence infinie. D'abord il « inventa art et moyen de bastre et desmolir forteresses et chasteaulx par machines et torments bellicques »²⁶⁸ et lorsque sa propre invention fut utilisée contre lui-même « il inventoit lors art et moyen non de conserver ses rempars, bastions, murailles, et defenses de telles canonneries »²⁶⁹. Toutefois, vers le milieu du passage, les limites entre les deux domaines commencent à s'estomper. En effet, parmi les inventions de Messer Gaster figure désormais l'art d'arrêter les boulets ennemis droit en l'air ou de les faire revenir en arrière sur les ennemis. Initialement, on est encore dans le domaine des explications purement physiques, grâce aux allusions à la chimie – « la pouldre de canon curieusement composée, degressée de son soulfre, et proportionnée avec Caphre fin »²⁷⁰ – aux termes techniques empruntés à la construction des pièces d'artillerie – « faulconneau », « ballotte », « pulverin » – et à la référence à la doctrine philosophique de l'« *horror vacui* » destinée à expliquer la projection du boulet grâce à la consommation de la poudre. De l'autre, la vision des projectiles s'arrêtant tout net en l'air et se mettant à tourner autour du page viole évidemment toutes les lois de la vraisemblance et l'effet est hautement ironique. À partir de ce moment, le texte bascule totalement dans le domaine de la magie naturelle avec une cascade de références à l'*Histoire Naturelle* de Pline – « Attendu que les Cerfz et Bisches navrez profondement par traictz de dards, fleches ou guarrotz, s'ilz rencontrent l'herbe nommée

²⁶⁸ *Quart Livre*, chap. LXI, p. 683.

²⁶⁹ Id., chap. XLII, p. 684.

²⁷⁰ Id., chap. XLII, p. 685.

Dictame (...) soubsdain les flesches sortent hors »²⁷¹ – et même dans celui de l'alchimie philosophique avec les allusions aux doctrines pythagoriciennes, à Mercure et à la musique absconse des sphères ; cette dernière évolution du passage était néanmoins déjà annoncée par la mention de la « pierre Siderite », c'est-à-dire magnétique, qui à la Renaissance jouait un rôle important à la fois dans les sciences physiques et dans l'alchimie.

L'association de l'art et de la magie amène évidemment à se demander si les pratiques observées par les compagnons sur l'île de Gaster relèvent plutôt d'une forme de magie blanche ou de magie noire. La détermination du rôle de la magie joué dans ce passage dépend évidemment grandement du rôle qu'on attribue à Messer Gaster lui-même. Symbole du Besoin qui rend l'humanité inventive et permet à Rabelais de chanter un hymne à l'ingéniosité humaine ? Parodie de l'Amour comme le prétend Marichal²⁷² qui signale que dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Ficin appelle aussi l'amour « *magister artium* » ? Ou plutôt image de la Chute et de la condition postlapsaire de l'homme comme le veut Edwin Duval, qui met l'accent sur le fait que le tableau de ses inventions se termine avec l'évocation de machines meurtrières ? En effet, selon ce dernier, le symbole de l'inventivité n'a rien de positif puisque l'obligation de travailler et d'inventer pour gagner son pain n'est devenue une nécessité qu'*après* la Chute de sorte que Messer Gaster est associé à la malédiction de Dieu contre le genre humain et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il soit aussi l'inventeur de cet art infernal qu'est l'artillerie : « *Gaster has merely brought postlapsarian toil and suffering to the garden of Eden itself. His inventions, moreover, are the inventions of Cain (Gen. 4. 17-24).* »²⁷³. Quoi qu'il en soit, le lien de l'artillerie avec une forme de magie pourrait provenir de ce que, par sa violence et son lien avec des forces naturelles encore partiellement inexplicées à l'époque, comme la foudre et le feu, il était possible de l'interpréter comme une libération des forces absconses de la nature.

Une équivalence indue établie entre technologie et magie s'observe également dans le *Quijote*. Avant d'en venir à ce dernier, notons toutefois déjà que l'assimilation de la science moderne à une forme négative de magie ne semble pas avoir été le fait du seul hidalgo. Un bon

²⁷¹ Id., chap. XLII, p. 686.

²⁷² R. MARICHAL, « Quart Livre, *Commentaires* » in *Études rabelaisiennes*, 1, Droz Genève, 1956, p. 189-192.

²⁷³ E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel*, chap. I, « *Quest for the Holy Word* », p. 15-49, Droz, Genève, 1998, p. 43.

exemple en est la satire de la mathématisation de l'escrime dans le chapitre II, I du *Buscón*²⁷⁴. Don Pablos de Ségovie, le protagoniste, y fait la rencontre d'un fou. Ce dernier se trouve être l'auteur d'un ouvrage intitulé *Grandezas de la espada* dans lequel il expose de façon mathématiquement rigoureuse ce qui, pour lui, constitue une méthode infaillible pour sortir vainqueur de n'importe quel duel²⁷⁵. Tout le passage vise à présenter les élucubrations scientifiques du fou comme une science occulte qui est fermée au profane. Dès sa première apparition, son interlocuteur est qualifié d'enchanteur. Comme, de surcroît, il recourt à un jargon scientifique hautement spécialisé, son discours est aussi hermétique que des incantations ou des formules magiques : « *agora aprendo yo la limpiadera contra la espada, haciendo los tajos mejores, que comprehenden en sí las espirales de la espada* »²⁷⁷. Aux yeux du protagoniste, les gesticulations avec lesquelles le maître d'escrime autodéclaré décrit ses estocades infaillibles ont une grande ressemblance avec celles d'un magicien, occupé à invoquer des esprits : « – *Pues, en verdad, que por lo que yo vi hacer a vuestra merced en el campo denantes, que más le tenía por **encantador**, viendo los circulos.* »²⁷⁸. N'y a-t-il pas d'ailleurs une certaine analogie entre son livre, censé rendre le lecteur invincible, et un grimoire magique, comme en témoigne l'idée qu'il est capable d'accomplir des « miracles » (« *es muy bueno y dice milagros.* »²⁷⁹). Cette scène rappelle le *Quijote* à plus d'un titre, car non seulement le fou du *Buscón* prétend au sujet de l'escrime ce que l'hidalgo ne cesse de répéter au sujet de la chevalerie errante, à savoir qu'elle renferme en elle toutes les sciences existantes – « *teología, filosofía, música y medicina* » – mais en outre la science y est présentée comme une forme dégradée de magie. La mathématisation progressive des arts du combat aux XVI^e et XVII^e siècles pouvait en effet entraîner des réactions hostiles. Dans le cas du *Quijote*, la rencontre conflictuelle entre ces deux types d'« enchantements » lors des épisodes de combat est cependant porteuse d'un sens plus profond.

En effet, la rencontre du chevalier avec des machines, comme l'a montré K. Rudner, est à mettre en rapport avec le désenchantement de la guerre par la technologie et cela pour une

²⁷⁴ F. DE QUEVEDO, *El Buscón*, Á. BASANTA (éd.), Huertas, Castalia didáctica, 2017. Probablement rédigé en 1606, le livre fut seulement publié en 1626.

²⁷⁵ Ce que décrit Quevedo ne relève pas simplement de l'imagination. Il existait un livre écrit par Luis Pacheco de Narváez, publié à Madrid en 1600, qui était appelé *Libro de las grandezas de la espada* et rempli d'extravagances semblables à celles que décrit Quevedo.

²⁷⁷ *El Buscón*, p. 121 : « je suis en train de voir comment nettoyer l'adversaire en faisant les grands coups de taille, qui comprennent en soi les lignes spirales de l'épée ».

²⁷⁸ Id., p. 120 : « Ma foi, quand je commençai à vous apercevoir de loin tracer des cercles, je vous prenais plutôt pour un enchanteur. ».

²⁷⁹ Id., p. 121 : « Il s'appelle Grandeurs de l'épée, il est fort bon et dit miracles. ».

double raison. D'abord, on constate que don Quichotte reprend à nouveaux frais la dichotomie Âge d'Or/ Âge de Fer mais en passant d'un schème ovidien à un schème virgilien²⁸⁰. Le mythe d'Ovide s'intéressait à l'origine et à la provenance de l'homme – l'Âge d'Or était un « *terminus a quo* » –, Virgile à l'inverse s'intéresse à son futur : l'Âge d'Or devient un « *terminus ad quem* ». L'Âge de Fer, qui pour l'hidalgo est une désignation métaphorique – entre autres – de la technologie, cesse d'être seulement une époque mythique du passé pour devenir un obstacle à dépasser dans l'instauration d'un futur meilleur. Leur place nouvelle dans la mission messianique du héros permet à l'Âge d'Or et à l'Âge de Fer de représenter la lutte sourde entre deux types de rationalité. Comme le signale le critique, dans l'espace de seulement deux chapitres, Cervantès mentionne deux figures mythiques apparentées et pourtant très différentes. Mars avec lequel l'hidalgo se compare lorsque parviennent à ses oreilles les bruits terrifiants des foudres et Vulcain à qui il est fait allusion dans l'aventure du heaume de Mambrin. Selon Rudner, il ne s'agit pas d'un détail anodin. Car si Mars représente la victoire de la bravoure sur la technologie, Vulcain, fameux pour avoir réussi à piéger le dieu de la guerre dans un filet fabriqué dans sa forge, symbolise la victoire de la technologie sur la vaillance²⁸¹. Autrement dit, la contiguïté des deux épisodes avec leurs références mythologiques illustre le désenchantement de la guerre par la magie.

À un niveau plus profond, l'intrusion de la technologie dans le monde magique de la chevalerie reflète également la relation conflictuelle entre la science moderne et les savoirs occultes, graduellement discrédités par les moyens d'investigation empiriques. La magie, l'alchimie et l'astrologie n'en continuaient pas moins à exercer une certaine fascination sur les esprits des hommes du XVII^e siècle, que leur relégation au rang de pseudo-sciences ne faisait peut-être qu'accroître. Or, les enchantements dont l'hidalgo se croit victime présentent des analogies frappantes avec les sciences occultes et notamment leur caractère fortement *symbolique* et la croyance dans la nature « ovidéenne » de la réalité. Comme le rappelle C. A. Reed, l'occultisme du Moyen Âge et de la Renaissance était une crypto-herméneutique autant qu'une science de la transmutation des éléments et plus particulièrement des métaux²⁸².

²⁸⁰ K. RUDNER, « *Forging Modernity: Vulcan and the Iron Age in Cervantes, Ovid, and Vico* » in *Ovid in the Age of Cervantes*, F. A. DE ARMAS (éd.), 2010, p. 97-116. Ici, p. 100-101.

²⁸¹ Id., p. 107.

²⁸² C. A. REED, « *Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in Don Quixote (II, 62)* » in *Bulletin of the Cervantes Society*, 24.1, 2004, p. 189-216. Ici, p. 193: « *the occult sciences were largely symbolic in nature; astrology, magic and alchemy all viewed human nature as a system of signs pointing to other systems of mental categories* »; « les sciences occultes étaient de nature largement symbolique; l'astrologie, la magie, l'alchimie voyaient toutes la nature humaine comme un ensemble de signes pointant vers d'autres systèmes de catégories mentales ».

La nature était vue comme un être protéiforme engagé dans un processus de transformations perpétuelles dont les lois mystérieuses ne pouvaient être établies avec les catégories de la science mécaniste. N'est-ce pas aussi en partie cette vision « alchimique » du monde que nous présente l'hidalgo quand il dit, au chapitre I, VIII : « *que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza* »²⁸³ ? En outre, l'ésotérisme, s'appuyant sur la doctrine de la correspondance entre micro-et macrocosme, avait un caractère fortement symbolique et concevait la nature comme un système de rapports entre les éléments de la réalité extérieure – plantes, métaux, planètes – et ceux de la vie intérieure. Or, la préoccupation quasi-obsessionnelle de l'hidalgo pour les enchantements tient justement au fait que, pour lui, les objets ne sont jamais que les symboles de quelque réalité plus haute (le bassin devient un heaume, le foulon un géant, l'auberge un château). La nature tout entière est pour lui comme un alphabet cryptique dont lui seul détient la clé comme si, tel le mage ou l'alchimiste, il s'opposait à la conception mécaniste de l'univers comme horloge bien réglée. On sait qu'aujourd'hui un certain nombre de chercheurs prennent au sérieux l'idée selon laquelle le roman de Cervantès contiendrait des références à l'alchimie comme C. Magrinyà Badiellá²⁸⁴ qui fonde son analyse de l'« alchimie intérieure » du *Quijote* sur le passage du chapitre II, VI où l'hidalgo fait une distinction entre les « *caballeros de oro* » et les « *caballeros de alquimia* »²⁸⁵ : « *ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo, que unos son de oro, otros de alquimia* »²⁸⁶. Sans nécessairement s'engager dans cette voie, il est néanmoins possible de lire la confrontation entre technologie et magie dans les nombreuses aventures de l'hidalgo comme symptôme du départ de l'interprétation traditionnelle de la nature comme système signifiant vers celle où les objets ne sont rien d'autre qu'eux-mêmes. Comme le dit C. A. Reed, l'hidalgo doit apprendre que ce qui pour lui a l'apparence d'un enchantement n'est qu'un effet de l'« *industria* » humaine²⁸⁷. C'était la technologie déguisée comme magie. On observe donc que chez les trois auteurs, la technologie est mise en rapport avec une forme de magie.

²⁸³ *Don Quijote*, partie I, chap. VIII, p. 76 : « les choses de la guerre sont, plus que toutes autres, sujettes à de continuel changements ».

²⁸⁴ C. MAGARINYÀ BADIELLA, « *Alquimia interior* » dans *Post tenebras spero lucem. Alquimia y ritos en el Quijote y otras obras cervantinas*, 2014, p. 99-139.

²⁸⁵ Terme signifiant au sens littéral « de faux or » mais utilisé pour une lecture symbolique par l'auteur.

²⁸⁶ *Don Quijote*, partie II, chap. VI, p. 590 : « De même que tous ceux qui se disent chevaliers ne le sont pas tout à fait. Certains sont en or massif et d'autres seulement dorés ». Le terme d'« *alquimia* » ne signifie donc pas l'alchimie dans ce contexte, mais une substance qui revêt l'apparence sans en être.

²⁸⁷ REED, C. A., art. cit., p. 211.

C. L'humanisme militaire chez Rabelais et Cervantès

Les observations précédentes montrent que la guerre fait bel et bien partie des préoccupations humanistes de nos auteurs. De fait, le terme d'« humanisme militaire » au sens de M. Vigneaux²⁸⁸ a été employé par divers critiques pour décrire la vision de la guerre tant chez Rabelais que chez Cervantès. L'application de cette notion au roman rabelaisien se justifie dans une double mesure. Au niveau éthique, les géants proposent un modèle de conduite qui consiste à ne déclencher la guerre qu'en dernier ressort, à minimiser le nombre des victimes et à mener toutes les opérations militaires en accord avec les règles d'un code éthique. Au niveau intellectuel, Rabelais puise aux sources du savoir antique, notamment Végèce et Frontin redécouverts par les humanistes autour de 1530²⁸⁹. Il est également possible d'appliquer le terme à Cervantès, comme l'a fait A. Maravall, qui décèle les éléments d'un « *humanismo de las armas* » dans les pages du *Quijote*. Selon lui, en Espagne, l'intériorisation des valeurs traditionnellement associées à l'aristocratie ainsi que la naissance d'un idéal d'héroïsme spirituel ne dépendaient pas, comme dans d'autres pays, du développement des nouvelles valeurs de la bourgeoisie mais de l'accès d'une frange toujours plus large de personnes n'appartenant pas à la noblesse héréditaire au métier des armes. Pour les humanistes et auteurs de traités militaires, l'*ejercicio de las armas* ne consistait pas seulement dans l'acquisition de capacités purement techniques mais aussi dans une spiritualisation de la vertu, voire dans une purification de l'âme²⁹⁰. Ils conjoignaient donc la fascination de certains humanistes pour les lois de la guerre et l'idéal chrétien de la noblesse intérieure. Le but sera ici de mettre en valeur certains aspects capitaux de l'humanisme militaire que les deux auteurs partagent : l'éloge de l'action comme moyen de s'opposer à une intellectualisation excessive de la société, la défense

²⁸⁸ M. VIGNEAUX, « *Droit et justice dans l'Europe de la Renaissance* », in *Droit et Justice de l'Europe de la Renaissance*, S. GIONGET (dir.), Paris, Honoré Champion, 2009, p. 267-294 : « Le XVI^e siècle, période d'intense polémique sur ces questions et de renouveau de la guerre juste, donna naissance à un double courant : l'humanisme militaire (code de valeurs héritier de l'art de la guerre des Romains élaboré dans l'Italie des XV^e et XVI^e siècles en réaction à l'éthique néo-chevaleresque de la fin du Moyen Âge fondée sur une connaissance de l'honneur de plus en plus perçue comme surannée), et le pacifisme humaniste, encore appelé érasmiste, en référence à son plus ardent représentant. »

²⁸⁹ C. LA CHARITÉ, « *Rabelais et l'humanisme militaire dans Gargantua. Légions contre caterves et décurion contre francotpins.* » in *OP. CIT. Revue des littératures et des arts*, n°17, 2017, p. 3 « C'est que Rabelais, dans sa manière de relater cette guerre épique, est en fait redevable à la théorie militaire et stratégique des Anciens, en particulier Végèce et Frontin, dont l'humanisme français, au début des années 30, redécouvre avec ferveur le *De re militari* et les *Stratagemata* ».

²⁹⁰ A. MARAVALL, *El humanismo de las armas en el Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, chap. III, « *El humanismo de las armas* », Instituto de Estudios Políticos, 1948, p. 109-165. Ici, p. 123.

de la dignité du guerrier par rapport au pur intellectuel et la vision de la guerre comme accès à une forme de perfection humaine.

Tout d'abord, chez les deux auteurs, l'humanisme militaire consiste à voir dans le combat un moyen de rétablir l'équilibre entre action et contemplation. Rabelais comme Cervantès élaborent une véritable philosophie de l'agir, l'action étant pour eux la condition *sine qua non* d'une bonne santé morale et spirituelle, avec la différence cependant que l'auteur français pose le problème additionnel de la coopération de l'homme avec la grâce divine²⁹¹. Quoique la contemplation et l'action soient des dimensions complémentaires de la vie du parfait humaniste, la seconde l'emporte néanmoins sur la première. Ce n'est pas un hasard si les nombreux estropiés du corps et de l'esprit dont regorgent les quatre livres se trouvent souvent être des créatures inactives et éloignées de toute occupation profitable. Pour plusieurs humanistes, parmi lesquels notamment Montaigne, un des moyens de rétablir cet équilibre était le combat. Ses remarques sur la valeur guerrière des Anciens trahissent son impatience caractéristique concernant la tendance moderne à mettre la théorie avant la pratique²⁹². Dans les *Essais*, l'apologie de la vie militaire permet de dénoncer l'excès de culture et de sophistication qui, chez les nations européennes modernes, semble entraver l'action. Il affiche clairement son admiration pour les peuples où les savants n'ont pas encore entièrement remplacé les hommes d'action : « Le plus fort estat qui paraisse pour le present au monde, est celuy des Turcs, peuples également duiets à l'estimation des armes, et mespris des lettres. Je trouve Rome plus vaillante avant qu'elle ne feust scavante. Les plus belliqueuses nations en nos jours sont les plus grossieres et ignorantes. Les Scythes, les Parthes, Tamburlan, nous servent à cette preuve. »²⁹³. Plus loin, il citera l'anecdote de Zeuxidamus répondant à un homme qui lui demanda pourquoi les Lacédémoniens ne rédigeaient pas par écrit les règles de la vaillance « que c'estoit parce

²⁹¹ Voir par exemple G. DEFAUX, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien*, Martinus Nijhoff, 1973, p. XXI-XXII : « Il est facile de ne voir dans la définition héroïque de frère Jean qu'un morceau de bravoure comique, simple parodie des massacres épiques. Il est autrement plus intéressant d'y découvrir l'expression allégorique d'un problème théologique, celui de la coopération de l'homme avec la grâce divine, problème tellement central dans l'univers rabelaisien qu'il apparaît dès le Pantagruel avec l'épisode du combat contre Loupgrau et de ses 300 géants ». On aurait aussi pu citer Screech et Weinberg.

²⁹² C. CHRISTODOULOU, met l'accent sur le fait que chez Montaigne, ce ne sont pas toujours les Athéniens, raffinés et cultivés, qui sont valorisés par rapport aux rudes Spartiates : « On s'étonne du nombre des extraits témoignant de la souplesse et de la subtilité lacédémoniennes dans les *Essais*, là où on s'attendait de voir la finesse athénienne prendre le pas sur la rigueur spartiate ». « *L'image du guerrier grec dans les Essais de MONTAIGNE* » in *L'homme de guerre au XVI^e siècle*, G.-A. THIERRY PEROUSE, A. TOURNON, (éds.), Saint-Etienne, Publications de l'Université Saint-Etienne, 1992, p. 89-105. Ici, p. 94.

²⁹³ M. DE MONTAIGNE, *Les Essais*, édition de la Pléiade, J. BALSAMO, M. MAGNIEN, C. MAGNIEN-SIMONIN, I, XXVI, « *Du pédantisme* », p. 138-149. Ici, p. 149.

qu'ils les vouloient accoustumer aux faits, non pas aux parolles »²⁹⁴. Dans la lettre à son fils, Gargantua juxtapose dès le début à l'étude de l'ensemble des sciences humanistes la préparation à son futur rôle de chef militaire, couronnement et aboutissement de son éducation princière. De même, la formation de Gargantua, qui fonctionne en grande partie comme une amplification et une reprise de celle du *Pantagruel*, repose sur la primauté de l'action sur la contemplation. Après que le jeune prince et son précepteur ont « devisé » de sciences de toute nature durant la matinée et une partie de l'après-midi, débute le second volet des études qui consiste en exercices corporels et notamment militaires. On remarquera que, même dans la vie des Thélémites, érigés en modèles de la santé morale et spirituelle, le combat joue un rôle non négligeable. Les habitants de l'anti-monastère, sélectionnés parmi les gens bien nés, sont loués non seulement pour leur courtoisie ou leur amour de l'activité en général mais aussi pour leur habile maniement des armes : « Jamais ne feurent veuz chevaliers tant preux, tant gualans, tant dextres à pied et à cheval (...), mieux manians tous bastons que là estoient »²⁹⁵. On peut donc, à l'instar de D. Desrosiers-Bonin, parler d'un « impératif éthique » de l'agir chez Rabelais²⁹⁶.

À l'« éthique de l'action » des géants correspond la morale de l'*esfuerzo* de l'hidalgo. Nulle part l'éloge de la vie active n'est exprimé avec plus de chaleur que dans le célèbre discours des Armes et des Lettres aux chapitres I, XXXVII-XXXVIII. Cervantès y engage un débat implicite avec des humanistes comme Guevara et Érasme, se montrant critique à la fois à l'égard du pacifisme intégral du premier et de l'affirmation du second selon laquelle les hommes de lettres sont plus utiles à la République que ceux qui partent en guerre tuer leurs propres frères chrétiens. Si ce passage a tant retenu l'attention des critiques, c'est qu'il pointe vers un processus social complexe aux ramifications multiples. Le *letrado* désigne originellement l'avocat et le discours de l'hidalgo fait référence à la graduelle dissociation entre « noblesse d'épée » et « noblesse de robe », la seconde bénéficiant, à partir du XVII^e siècle d'une plus grande mobilité sociale. Moner et Quint ont montré comment ce motif est modulé à travers l'ensemble du roman grâce à un riche système d'échos et d'anticipations (XIII, le discours entre Vivaldo et don Quichotte ; XXVI, le discours entre Sancho Panza et le curé ainsi que le barbier ; XXXIII, l'histoire du Curieux Impertinent ; XXXVII-XXXVIII, le discours de l'hidalgo sur les Armes et les Lettres ; XXXIX, l'histoire du captif). Ainsi Quint indique que ce

²⁹⁴ Id., I, XXVI, « *De l'institution des enfants* », p. 150-184. Ici, p. 175.

²⁹⁵ *Gargantua*, chap. LVII, p. 149.

²⁹⁶ D. DESROSIERS-BONIN, *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, chap. III « Le prince. L'agir : un impératif éthique », p. 128-142. On lit dans la note 51, p. 130 : « Il transpose ainsi sur le plan de l'agir le conseil que Buléphore adresse à Nosophon, tout au long du *Cicéronien* : « (...) une imitation ne doit pas seulement viser à égaler son modèle, mais à le surpasser ».

qui est initialement présenté comme un choix entre deux carrières pouvant mener à la sainteté – le fameux binôme « chevalerie et clergie » – se transforme, au fil des occurrences, en une alternative de plus en plus prosaïque entre deux carrières séculaires²⁹⁷. Dans ce processus, le discours des chapitres XXXVII–XXXVIII occupe une position médiane. Il est le prolongement des réflexions antérieures dans la mesure où le métier des armes continue à garder un lien avec la réalité et la sainteté, mais il anticipe en même temps la vision plus désenchantée qui règne dans le discours du captif (où le choix est présenté par la fameuse formule « *Iglesia, o mar, o casa real* »²⁹⁸) parce que les lettres n’y désignent plus les lettres divines mais humaines, c’est-à-dire, selon la terminologie de l’époque, par exemple la carrière de magistrat ou d’avocat. S’y annonce donc une première scission entre la sphère du droit et de l’État et celle de la religion.

Le texte a cependant une portée plus générale comme l’a signalé A. J. Cascardi, qui indique que le discours de don Quichotte sur les armes et les lettres, plus qu’une démonstration de la supériorité du métier militaire sur celui des lettres, vaut comme une réflexion sur la difficulté de réunir les deux sphères de la théorie et de la pratique²⁹⁹. Il veut éviter les risques attachés à chacun des deux pôles pris isolément. En ce sens, son discours préfigure au niveau théorique ce que l’épisode de l’île de Barataria illustre au niveau fictionnel, à savoir l’indissociabilité de la vie active et de la vie contemplative.³⁰⁰ Les arguments principaux de l’hidalgo se réduisent à trois. Il est faux, allègue-t-il, que les armes se réduiraient à un exercice corporel alors que les lettres appartiendraient au domaine de l’esprit, car le commandement d’une armée, la défense d’une cité assiégée ou l’art de déjouer les stratagèmes de l’ennemi demandent une grande capacité de réflexion. Deuxièmement, si les lettres permettent de formuler les lois, les Armes permettent le respect de ces dernières car c’est grâce à elles que se maintiennent les royaumes et les républiques. Troisièmement, les travaux et les fatigues du soldat l’emportent sur ceux de l’étudiant, ce dernier étant certes obligé de supporter diverses incommodités, mais ne courant pas le risque de perdre la vie, lequel fait partie de la condition journalière du soldat. Les dangers d’une séparation entre vie active et vie contemplative seront illustrés dans la seconde partie par l’épisode de l’île de Barataria. Au moment où Sancho prend

²⁹⁷ D. QUINT, « *Cervantes’s Method and Meaning* » dans *Cervantes’s Novel of Modern Times. A New reading of Don Quixote*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 3-22. Ici, p. 13.

²⁹⁸ *Don Quixote*, partie I, chap. XXXIX, p. 400: « "Eglise ou mer ou maison du roi" ».

²⁹⁹ A. J. CASCARDI, « *The Practice of Theory* » dans *Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics*, 2012, Londres, University of Toronto Press, 2012, p. 98-129. Ici, p. 99.

³⁰⁰ J.-M. PELORSON, dans son article sur « *Le discours des armes et des lettres et l’épisode de Barataria* » in *Les langues néolatines*, n° 212, 1075, p. 40-45 a notamment mis l’accent sur le lien thématique entre ces deux épisodes.

son poste de gouverneur, on voit comme par hasard, réapparaître le thème des armes et des lettres. Le duc fait confectionner au futur *gobernador* un habit composite qui rappelle à la fois celui du *letrado* et celui du *soldado* parce que l'homme qui se trouve à la tête d'un gouvernement doit être à la fois expert en matière de législation et dans l'art de combattre : « *Vos, Sancho, iréis vestido, parte de letrado y parte de capitán, porque en la insula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas* »³⁰¹. Les connotations symboliques associées à ce costume révèlent toute leur importance dans la suite du récit. Sancho, n'appartenant pas lui-même à la classe des lettrés, déploie néanmoins le même talent qu'un vrai magistrat dans l'art de gouverner, de rendre la justice et de proposer des réformes sociales et, ce qui finalement précipitera sa chute n'est pas, comme on s'y attend initialement, son manque de discernement, mais son incapacité à manier les armes. L'attitude de Sancho durant l'assaut qui est livré à son île, illustre en fait la graduelle bureaucratisation des fonctions gouvernementales au cours du XVI^e siècle. Alors que par le passé, le souverain de l'État était à la fois *gubernator* et *bellator*, ses fonctions se réduisaient de plus en plus à celles d'un simple administrateur. Lorsqu'on l'exhorte à se lancer dans le combat, Sancho rétorque, pris de panique, que ceci ne fait partie ni de ses tâches ni de ses compétences : « – ¿*Qué me tengo de armar* – *respondió Sancho* –, *ni qué sé yo de armas ni de socorros ? Estas cosas mejor será dejarlas para mi amo don Quijote* »³⁰². Sa chute peut alors se lire comme une illustration burlesque des dangers de la séparation entre vie active et vie contemplative que Cervantès voyait s'accomplir à son époque.

La dignité du métier militaire faisait partie des problèmes controversés à l'époque et la position de l'hidalgo n'aurait sans doute pas été majoritaire, même s'il existe des antécédents. On peut notamment penser à Ginès de Sepulveda (1490-1573), homme d'Église et historiographe de Charles Quint qui, dans son *Democrates primero o de la compatibilidad entre la milicia y la religion cristiana* (1535), présente une célèbre défense de la valeur propre aux soldats. Cet humaniste était en effet, comme don Quichotte, profondément persuadé de la supériorité de la vie active sur la vie contemplative, à l'inverse de nombreux autres penseurs de l'époque qui continuaient à croire en la préséance de la seconde, et lui-même se présentait d'ailleurs comme la parfaite synthèse entre l'homme de lettres et l'homme d'action. Son traité

³⁰¹ *Don Quijote*, partie II, chap. XLII, p. 866 : « C'est pourquoi vous, Sancho, vous irez habillé pour moitié en lettré et pour moitié en capitaine parce que, dans l'île que je vous donne, les Armes sont aussi nécessaires que les Lettres, et les Lettres que les Armes. ».

³⁰² *Id.*, partie II, chap. LIII, p. 954 : « – Pourquoi irais-je m'armer, répondit Sancho, et que sais-je, moi, des armes et des secours ? Ces choses-là, il vaut mieux les laisser à mon maître don Quichotte. ».

examine la question de la compatibilité entre vie chrétienne et vie de soldat. Pour ce faire, une double synthèse est effectuée entre, d'un côté, la philosophie péripatéticienne et la théologie chrétienne – l'idéal aristotélicien du moyen terme apparaît comme parfaitement adapté aux vertus chrétiennes – et, de l'autre, la vie militaire et les impératifs de la religion, position qui le distingue assez radicalement de celle d'un Érasme. Selon lui, il est erroné de dire que seuls les intellectuels, par leur pacifisme et leur nature contemplative, se conforment aux préceptes du Christ car, grâce à son engagement dans le monde terrestre, le soldat peut lui aussi incarner les valeurs de la religion. La méthode de Sepulveda qui vise à conjoindre philosophie païenne et religion chrétienne, ressort bien de l'analyse qu'il fait des deux vertus principales du soldat, le *courage* et la *magnanimité*. Dans la seconde partie intitulée « *Las virtudes propias del soldado : su compatibilidad con los principios de la religión cristiana.* », il a recours à la fois à des arguments tirés de la « *philosophia perennis* » d'Aristote – les deux vertus sont le moyen terme entre deux vices de nature opposée – et à des arguments tirés de la théologie chrétienne : comme ces vertus étaient aussi celles des grands saints, elles doivent clairement être admises au canon des vertus chrétiennes. Donc, même si les vertus du soldat ne font pas partie des vertus spirituelles mais seulement des vertus extérieures, parmi ces dernières elles détiennent néanmoins le rang le plus haut : « *y que ésta es el mayor bien de todos los exteriores se ve claramente por la costumbre muy antigua de los religiosos y prudentes varones de honrar a Dios (...) y asimismo de remunerar, o honrar, las notables hazañas.* »³⁰³.

L'éthique de l'action peut même occasionnellement impliquer une violation du moyen terme aristotélicien. Ordinairement, don Quichotte défend une conception de la vaillance qui est modelée sur les analyses d'Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, c'est-à-dire comme une vertu située entre ses deux extrêmes que sont la lâcheté et la témérité. Toutefois, dans l'aventure des lions (II, XXVII) la détermination de cette vertu se complique. Lutter contre des bêtes sauvages par pur plaisir de bravade, est-ce de l'ordre du courage ou de la témérité ? À trois reprises cette question est soulevée. Lorsque don Diego demande à Sancho si son maître est pris de folie, Sancho dément, en disant qu'à ses yeux il s'agit plutôt de témérité : « *– No es loco – respondió Sancho –, sino atrevido.* »³⁰⁴. Le chevalier au vert caban s'adresse ensuite directement à don Quichotte pour lui rappeler qu'un tel acte est de l'ordre de la témérité et non

³⁰³ J. G. DE SEPÚLVEDA, *Obras completas III. Democrates secundo. Apología en favor del libro sobre las justas causas de la guerra.*, éd. et trad. de A CORO LEO LLETGET, Pozzoblanco, Ajuntamente de Pozzoblanco, 1997. p. 215 : « Et que ceci soit le meilleur bien de tous les biens extérieurs, nous le voyons clairement par la coutume très ancienne des religieux et des hommes prudents d'honorer Dieu (...) et ainsi de récompenser ou d'honorer les exploits fameux. »

³⁰⁴ Id., II, XVII : « – Il n'est pas fou, répondit Sancho, mais il est téméraire. »

du courage –« *la valentía que se entra en la jurisdicción de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza.* »³⁰⁵– ce qui pourtant, pour l’hidalgo, ne paraît pas une objection fondée. Une fois l’exploit terminé, l’action de celui qui désormais s’appellera « *caballero de los leones* » est derechef qualifiée de téméraire et imprudente et semble davantage susciter la désapprobation que l’admiration : « *lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto.* »³⁰⁶. Le passage admet deux interprétations. Il est possible d’y voir seulement une illustration de la difficulté à déterminer avec précision le moyen terme aristotélicien. En effet, un des grands problèmes auquel se trouvaient confrontés la majorité des exégètes d’Aristote à la Renaissance était justement de découvrir des critères efficaces pour distinguer le point médian entre chacun des extrêmes et, dans le cas de la délimitation du courage par rapport à la témérité, la zone d’indétermination s’avérait être particulièrement grande. Mais il est plus intéressant d’interpréter l’action de l’hidalgo comme une rupture momentanée avec le principe aristotélicien du moyen terme. Don Quichotte illustrerait ici la nécessité occasionnelle pour le vrai héros de dépasser les limites imposées à la vertu par la prudence et le bon sens. *Discreción* et *fortaleza* peuvent entrer en conflit et parfois la vraie bravoure doit avoisiner la folie, afin que le héros atteigne à une gloire non pas ordinaire mais immortelle. C’est la lecture que fait l’hidalgo lui-même de son exploit : « *bien sé lo que es valencia, que es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad : pero menos mal será que el que es valiente toque y suba al punto de temerario que no que baje y toque en el punto de cobarde, que (...) es más facil dar el temerario en verdadero valiente que no el cobarde subir a la verdadera valentía ;* »³⁰⁷. Une opinion parfaitement compatible avec sa vision habituelle du combat comme moyen d’échapper à une forme de médiocrité existentielle qui est le lot de l’existence quotidienne.

Enfin, et c’est peut-être là le point le plus frappant, tant Rabelais que Cervantès considèrent l’exercice des armes comme un moyen d’atteindre à une forme de perfection humaine. C’est au chapitre II, XVIII que Don Quichotte expose à don Lorenzo sa vision de la chevalerie errante comme synthèse de tous les savoirs. La synthèse des armes et des lettres n’est

³⁰⁵ Id., II, XVII : « la bravoure qui atteint les limites de la témérité tient plus de la folie que du courage. »

³⁰⁶ Id., II, XVII : « ce qu’il disait était sensé, élégant et bien dit, et ce qu’il faisait, extravagant, téméraire et stupide. »

³⁰⁷ Id. : « Car je sais fort bien ce que c’est que le courage : c’est une vertu placée entre ces deux vices extrêmes que sont la lâcheté et la témérité. Mais c’est un moindre mal, quand on est courageux, que de s’élever jusqu’à être téméraire plutôt que de s’abaisser jusqu’à devenir lâche. Car (...) il est plus facile pour le téméraire que pour le lâche de devenir véritablement courageux. »

pas une invention spécifique de la Renaissance, car on la retrouve dans un certain nombre d'œuvres médiévales dont la *Orden de la cavalleria* de Raymond Llull. Mais l'éloge dithyrambique de la profession chevaleresque ne laisse pas de rappeler aussi, par certains traits, le portrait que dresse Castiglione du parfait courtisan – ce dernier devant s'illustrer tant par les dons de son esprit que par son adresse dans les exercices corporels³⁰⁸ – avec la différence toutefois que l'auteur italien met fortement l'accent sur les capacités de socialisation comme le chant, la danse, les manières élégantes, l'art de faire des facéties et des bons mots³⁰⁹, capacités que le chevalier de la Triste Figure aurait probablement rejetées comme indignes d'un véritable guerrier. Il ne faut cependant pas exacerber la différence entre les deux, dans la mesure où, pour Castiglione, le courtisan ne doit être rien moins qu'efféminé car sa principale et vraie profession demeure celle des armes³¹⁰ et toutes les autres qualités telles que la grâce et la *sprezzatura*³¹¹, sont secondaires par rapport au courage et à la loyauté à son seigneur. La principale et vraie profession du courtisan doit être celle des armes parce qu'il doit être connu pour être hardi, preux et fidèle à celui qu'il sert. La vision de la profession chevaleresque que défend don Quichotte est donc en fait un idéal médiéval réactualisé et réinterprété à la lumière de l'humanisme.

Combattre et souffrir toutes les vicissitudes de la vie militaire signifie pour l'hidalgo procéder à une purification de son âme et atteindre à un degré supérieur d'humanité. Même la folie et les distorsions imaginaires que l'hidalgo fait subir à la réalité participent à cet héroïsme de la volonté. Dans un monde en perpétuelle mobilité et constitué d'apparences trompeuses, y a-t-il un ultime noyau de réalité qui échappe au scepticisme et au désespoir ? Pour don Quichotte, la réponse est claire : c'est sa propre volonté. Le passage le plus emblématique à cet égard est le chapitre II, XVIII : « – *¿Que te parece de esto, Sancho ? – dijo don Quijote-. ¿Hay encantos que valgan contra la verdadera valentía? Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.* »³¹². Le savoir de sa propre volonté est élevé au rang de certitude ultime, plus originaire même que la croyance en l'existence du monde

³⁰⁸ B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, V. CIAN (éd.), Florence, Sansoni, 194, 1987, livre I, section XXII, p. 49.

³⁰⁹ Id., livre IV, section IV.

³¹⁰ Id., livre I, section XVII.

³¹¹ Pour une définition de la « *sprezzatura* », voir introduction XXIV-XXV. V. Cian la définit comme l'imitation du naturel, la simulation de la facilité et de la spontanéité, l'art de donner l'apparence de simplicité à ce qui est en fait un comportement étudié.

³¹² Id., partie II, chap. XVII, p. 677 : « Que penses-tu de cela, Sancho ? dit don Quichotte. Crois-tu qu'il y ait enchantement qui vaille contre la véritable bravoure ? Les enchanteurs pourront bien me ravir ma bonne fortune, mais la valeur et le courage, jamais. ».

extérieur parce que l'expérience lui montre que tout peut être sujet à enchantement. Mis dans la situation imaginée par Descartes, celle d'un être aux prises avec les malins génies que sont les enchanteurs, et désireux de découvrir un point fixe, don Quichotte ne trouve pas d'amarre dans son moi ou sa conscience singulière, mais dans sa propre volonté : « Je m'efforce, donc je suis » aurait donc été son credo s'il avait choisi de s'exprimer en philosophe. Plus même, l'hidalgo se crée une réalité fictive, peuplée de forces hostiles et d'obstacles à surmonter, parce que l'opposition lui est nécessaire pour vivre authentiquement. Il n'y a pour lui d'autre mode d'existence que la lutte et, sans adversaire pour réveiller en lui les énergies spirituelles qui sinon resteraient latentes, il dépérirait. En ce sens, le parallélisme dressé par Romero entre don Quichotte et Fichte¹⁸¹ ne manque pas de pertinence : le sujet pose un non-moi et se limite par l'objet qu'il a lui-même posé, afin que la conscience de cette limite fasse naître la nécessité de la dépasser.

Cela apparaît encore plus clairement si on examine de plus près le catalogue des vertus qu'il égrène au chapitre II, XVIII. En apparence, le lecteur est confronté à une accumulation hétéroclite de valeurs appartenant aux domaines les plus divers de la vie humaine. Ainsi, Don Quichotte mélange le savoir pratique – « *ha de saber herrar un caballo y aderezar la silla y el freno* » –, les vertus de la vie chrétienne – « *ha de guardar la fe a Dios y a su dama, ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras* » –, les valeurs traditionnelles du chevalier – « *sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla* » –, la plupart des connaissances qui figuraient sur le plan d'études d'un véritable humaniste – « *ha de ser jurisperito y saber las leyes de la justicia distributiva y conmutativa (...); ha de ser teólogo (...); ha de ser médico (...); ha de ser astrólogo (...); ha de saber matemáticas* » – et pour finir, les vertus cardinales et théologiques : « *adornado de todas las virtudes teologales y cardinales* »³¹³. Pourtant, cette juxtaposition en apparence désordonnée obéit en réalité à une logique interne. Le chevalier tel que le conçoit don Quichotte, doit être en possession de trois catégories de vertus : celles du corps, qui consistent dans l'ensemble des techniques corporelles qu'il a énumérées, celles de l'esprit, qui lui permettent de s'appropriier la quasi-totalité des connaissances humanistes, et enfin celles de l'âme, notamment la foi en Dieu qui doit guider le héros dans toutes ses

³¹³ *Don Quijote*, partie II, chap. XVIII, p. 682-683 : « il doit savoir ferrer un cheval et arranger la selle et la bride » ; « il doit garder la foi en Dieu et en sa dame, être chaste dans ses pensées, honnête dans ses paroles » ; « endurent dans les épreuves, charitable envers les nécessiteux et, finalement, défenseur de la vérité, dût-il perdre la vie pour la défendre » ; « [il] doit être jurisconsulte et connaître les lois de la justice distributive et commutative (...) Il doit être théologien (...) Il doit être médecin (...) Il doit être astrologue (...) Il doit savoir les mathématiques » ; « il doit être paré de toutes les vertus théologiques et cardinales ».

entreprises. Ces trois catégories correspondent aux trois sphères dans lesquelles se déroule toute existence humaine : vie corporelle, rationnelle et spirituelle. L'idéal de don Quichotte présente donc des analogies frappantes avec le rêve de la synthèse totale des savoirs et des facultés humaines réalisée dans l'éducation du jeune Gargantua, qui est elle aussi, pour reprendre la formule de G. M. Masters, « *the training of a complete man, **physically** robust and healthy, **mentally** quick and knowledgeable, **spiritually** atune to his divine creator and at one with himself, his society and the world around him* »³¹⁴. Durant son engagement dans la guerre, chacune des trois parties de son être sera mobilisée afin de mener sa tâche à bien. Sa force corporelle, amplifiée par les exercices de Ponocrates, lui permettra de résister aux travaux et à la fatigue, ses facultés intellectuelles seront mobilisées afin de satisfaire à l'injonction de son père de mener la guerre avec le moins de victimes possibles dans les deux camps et la foi apparaîtra dans son traitement des vaincus et fera de lui une image sécularisée du prince chrétien tel qu'il a été défini par Érasme dans son *Institutio principis christiani*³¹⁵. Le géant réalisera dans la pratique ce qui pour l'hidalgo restera toujours au niveau du rêve, à savoir l'accès à une forme d'« existence totale ». La vraie et profonde raison pour laquelle l'hidalgo a embrassé le métier de la chevalerie est qu'il aspire à une forme de plénitude vitale qui n'est possible que lorsqu'on embrasse la vie sous tous ses aspects ; c'est en ce sens que ses idéaux médiévaux sont profondément imprégnés de l'esprit humaniste. Paradoxalement, c'est la guerre qui, autant que la culture humaniste, permet de réaliser cet idéal.

En conclusion, on peut dire que dans les œuvres tant de Rabelais que de Cervantès, l'humanisme militaire l'emporte sur le pacifisme érasmien. Sur bien des points, certes, leurs vues concordent avec celles de l'humaniste néerlandais. Contrairement à la conviction qu'il existe des guerres voulues par Dieu, Érasme ne conçoit qu'un seul auteur possible de la guerre qui est Satan comme il le dit clairement dans sa *Querela Pacis* : « *Audite, strenui bellatores, videte sub cujus signis militetis, nimirum, illius, qui primus dissidium servit inter Deum et hominem.* »³¹⁶. Nos deux auteurs défendent la même opinion et ne prétendent pas seulement à plusieurs reprises que l'artillerie est une invention de Satan, mais identifient aussi clairement ce dernier comme l'auteur des guerres ; c'est le Malin qui a poussé Picrochole à rompre les

³¹⁴ G. M. MASTERS, « *On Learned Ignorance, or how to read Rabelais: Part II, Applications* » in *Romance Notes*, vol. 19, n°2, 1978, p. 254-260. Ici p. 255. Je souligne.

³¹⁵ Sur ce point, voir également G. M. MASTERS, art. cit. p. 255: « *Gargantua's education applies the principle outlined by Erasmus in the Education of a Christian Prince* ».

³¹⁶ D. ERASME, *Querela Pacis*, p. 380 : « *Ecoutez, vaillants guerriers, sous l'enseigne de qui vous combattez, à savoir sous le drapeau de celui qui, le premier, a semé la discorde entre Dieu et les hommes.* »

liens d'amitié qui le rattachaient à son ancien allié, c'est lui qui est rendu responsable de la plupart des conflits dans le *Quijote*. Un autre point de rencontre avec Érasme est que Rabelais, comme Cervantès, défend une approche « anti-hobbesienne » et exprime sa conviction que l'état de guerre n'est pas un état normal de l'homme, la vraie nature de ce dernier étant celle d'un être pacifique. Tout comme Panurge, au chapitre VIII du *Tiers Livre*, soutiendra que « *[Nature] crea l'home nud, tendre, fragile, sans armes ne offensives, ne defensives, en estat d'innocence* »³¹⁷, de même l'hidalgo affirme que « *la verdadera fin de la guerra es la paz* ». Sur d'autres points en revanche leur pensée diverge nettement de celle d'Érasme. Tandis que ce dernier croit à une incompatibilité totale de la vie chrétienne et de la vie soldatesque, Rabelais et Cervantès pensent qu'une telle compatibilité est possible lorsque la cause est juste et que les soldats agissent dans le respect des préceptes évangéliques. En plus, ni l'un ni l'autre ne partagent l'intransigeance absolue d'Érasme qui rejette toute forme de guerre car si, dans le *De bello Turcis inferendo*, il admet malgré lui qu'une guerre peut être justifiée dans certaines conditions, ce sont essentiellement les conditions de publication qui l'y contraignent. Il est aisé de voir que le pacifisme érasmien, dans sa condamnation de la guerre sous toutes ses manifestations, est assez éloigné d'un idéal qui allie valeur militaire et culture humaniste qu'on peut trouver chez Rabelais et Cervantès.

III. La fin de l'Âge des héros

Malgré la fascination latente pour les innovations dans l'art de la guerre, les auteurs refusent de procéder à une héroïsation de l'élan guerrier, sinon dans certains passages isolés. Les textes de Cervantès et de Grimmelshausen sonnent la fin de l'Âge des héros. Les deux auteurs vivaient à une époque fortement marquée par la déchéance de l'armée de leurs pays respectifs mais aussi par un recul de l'idéal impérialiste. En outre, on retrouve ainsi dans leurs textes une vision, devenue traditionnelle depuis les écrits d'Érasme, de l'armée comme lieu de la décrépitude spirituelle et morale et un certain scepticisme face à l'idée d'un empire européen, avec la différence cependant que Cervantès, à l'opposé de l'auteur allemand, ne refuse pas a priori d'attribuer une certaine forme d'héroïsme au soldat qui, dans certains cas, peut être une sorte de chevalier moderne. Enfin, à certains endroits, les trois auteurs opèrent une sorte de dérèglement de l'imaginaire héroïque en ne donnant qu'une représentation indirecte et voilée

³¹⁷ *Tiers Livre*, chap. VIII, p. 374.

de la violence comme pour montrer que cette dernière peut être vécue comme une expérience non pas glorieuse mais atterrante et défiant les pouvoirs du langage.

A. L'anti-impérialisme et la décadence militaire chez Cervantès et Grimmelshausen

L'anti-impérialisme et la décadence militaire sont deux thèmes qui revêtent une importance particulière dans les textes de Cervantès et de Grimmelshausen. Tous les deux critiquaient le bellicisme et les tendances impérialistes des souverains contemporains, tout en constatant la déchéance de l'armée dans leurs pays. Les phénomènes étaient en quelque sorte liés, car c'étaient les tendances impérialistes et la volonté de dominer des deux pays respectifs qui avaient fini par entraîner une déchéance au niveau militaire. Layaranz a constaté que la décadence de l'armée espagnole est un thème récurrent dans les romans picaresques en général et dans le *Quijote* en particulier : «*Y pone come prueba lo que en el Guzmán, en el Pasajero de Suárez de Figueroa y en el Quijote se refiera acerca de la decadencia en que viven las armas españolas.* »³¹⁸. De même, le *Simplicissimus* donne une vision négative de l'armée et était souvent compris comme un «*Antikriegsroman* », même si cette interprétation qui s'appuie sur deux passages du *Satirischer Pilgram* (II, II : «*Vom Stande grosser Herren* » et II, X : «*Vom Kriege* »), est assez problématique du point de vue de l'histoire littéraire³¹⁹ et A. Merzhäuser³²⁰ incite à juste titre à la prudence à la prudence.

³¹⁸ F. LAYARANZ, «*El dinero* » dans *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote.*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2005, p. 125-217. Ici, p. 178 : «*Et il avance comme preuve que dans le Guzmán, dans le Pasajero de Suárez de Figueroa et dans le Quijote on se réfère à la décadence dans laquelle vit l'armée espagnole.* »

³¹⁹ En réalité, la notion de « roman contre la guerre » est apparue de façon relativement tardive dans l'histoire littéraire européenne et ne fut popularisée en Allemagne qu'avec la publication du roman «*Im Westen nichts Neues* » de E. M. Remarque (1928). Elle a surtout le désavantage de ne pas prendre en compte les conceptions poétologiques du XVII^e siècle car Grimmelshausen comprenait moins ses principaux romans comme des romans contre la guerre que comme des ouvrages satiriques. Le but premier était-il de procéder à une condamnation générale de la guerre ou de faire une satire des différentes conditions sociales durant la guerre et d'analyser les rapports entre la guerre et les exigences de la vie chrétienne ?

³²⁰ A. MERZHÄUSER, «*Über die Schwelle geführt. Anmerkungen zur Gewaltdarstellung in Grimmelshausens Simplicissimus* » in *Ein Schauplatz derber Angst*, M. MEUMANN et D. NIEFANGER (dirs.), p. 65-87, Göttingen, Wallstein, 1997, p. 67 : «*Folgt man, wie die neuere Forschung empfiehlt, diesen Vorgaben, dann wird man den Simplicissimus wohl kaum als einen Kriegsroman ansprechen können, der eine singuläre historische Erfahrung vergegenwärtigt. Vielmehr liegt es nahe, die Darstellung von Krieg und Gewalt als bloßes Mittel zum Zweck einer moraldidaktischen Belehrung zu begreifen.* » ; «*Si on suit ces préceptes, comme l'évolution récente de la recherche semble nous y convier, alors on pourra difficilement appeler le Simplicissimus un roman sur la guerre qui présente une expérience historique singulière. L'idée s'impose plutôt de considérer la*

Tout d'abord, on trouve chez Grimmelhausen comme chez Cervantès une vision négative de l'armée. Dans le *Quijote* la chansonnette du jeune homme dont la route croise celle des deux héros au chapitre II, XXIV exprime bien la véritable motivation qui pousse beaucoup de soldats modernes à s'enrôler dans l'armée. Non pas un impétueux désir de défendre sa patrie mais la pure et simple nécessité : « *A la guerra me lleva /mi necesidad ; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad* »³²¹. Le déclin du pouvoir militaire et la progressive mise en cause des guerres de conquête offre un indice clair de ce que la carrière des armes, n'assurant ni bonheur ni richesse, ne jouit plus du même attrait qu'auparavant. Déjà au début du « *Licenciado Vidriera* », Cervantès faisait de la vie de caserne une peinture peu engageante, encore que la fin permette de nuancer ce tableau assez sombre. Le protagoniste, Tomás Rodaja, tombe sur un homme qui lui vante les beautés de la vie soldatesque tout en passant soigneusement sous silence ses aspects négatifs. Le narrateur ne permettra pas à l'illusion de durer longtemps et s'empresse bientôt de nous donner une vision condensée des maux qu'aura à souffrir le soldat moderne. La raison de ce déclin de l'armée doit en partie être cherchée dans le faible nombre des engagements volontaires. En effet, la baisse notable du nombre de soldats au XVI^e siècle entraînait une hausse parallèle du nombre des conscrits. Or, comme ces derniers étaient la plupart du temps enrôlés parmi la classe des marginaux – voleurs, criminels, souteneurs – qui ne s'amendaient pas nécessairement dans leur nouveau milieu, ils véhiculaient l'image d'une armée composée de soldats indisciplinés, pillards, exploités, se comportant, en un mot, moins en défenseurs qu'en parasites du peuple.

Étant donné que la puissance de l'Empire espagnol reposait en grande partie sur ses conquêtes militaires, la décadence de son armée devait s'interpréter comme un symbole des fissures qui lentement commencent à désagréger ce qui, pendant un court temps, avait été la plus grande agglomération territoriale depuis la période romaine. Au tournant du XVII^e siècle, l'Empire espagnol donnait l'image d'une puissance militaire fortement ébranlée par les défaites cinglantes qu'elle avait essuyées lors de ses récentes entreprises – la bataille de l'Invincible Armada contre la flotte anglaise (1588) et la mobilisation d'un nombre inouï de troupes pour mater la rébellion aux Pays-Bas (1568-1648). La modernisation des diverses parties de l'armée – cavalerie, infanterie et artillerie – traînait en comparaison avec les avancées rapides que les

représentation de la guerre et de la violence comme simple moyen dans le but d'un enseignement moral et didactique. ».

³²¹ *Don Quijote*, partie II, chap. XXIV, p. 738 : « Si à la guerre je m'en vais, / c'est par nécessité, / car de l'argent, si j'en avais/ point m'irais en vérité. ».

autres pays européens réalisaient dans ce domaine³²², et les vieilles tares qui avaient été responsables de plusieurs échecs dans le passé – la vénalité des officiers, l’absence de professionnalisation de ceux qui s’occupaient de l’administration de l’armée, la lenteur des paies – subsistaient sans qu’aucun remède ne pût être trouvé. En 1621, le comte-duc Olivares formait le projet d’une « *remilitarización* » de l’Espagne dont l’échec, malgré certains succès dans les années trente, allait être patent une vingtaine d’années plus tard.

La déploration de la déchéance militaire de l’Espagne se retrouvera chez des auteurs postérieurs. Ainsi Gracián, dans la troisième partie du *Criticón* (1661-1667)³²³, orchestre une rencontre entre Alexandre le Grand et un soldat, afin de faire un diagnostic sur la perte contemporaine de l’héroïsme³²⁴. À l’instar de ce qui se passe dans le *Quijote*, le dialogue avec les héros du passé vise à fournir un commentaire sur l’ère présente. Le tableau est assez similaire à celui dressé par Cervantès. Pour Gracián, ce sont les valeurs marchandes qui ont amolli l’âme et provoqué la fin de l’héroïsme tant militaire que spirituel qui caractérisait auparavant l’Espagne. Le *Criticón*, rédigé au temps de la déchéance politique et économique de l’Espagne, thématise en effet la perte de l’héroïsme dans une société marquée par l’appât du gain, l’esprit

³²² Les vieilles tares qui avaient été responsables de plusieurs échecs dans le passé – la vénalité des officiers, l’absence de professionnalisation de ceux qui s’occupaient de l’administration de l’armée, la lenteur des paies – subsistaient sans qu’aucun remède ne pût être trouvé. En 1621, le comte-duc Olivares formait le projet d’une *remilitarización* de l’Espagne dont l’échec, malgré certains succès dans les années trente, allait être patent une vingtaine d’années plus tard. Déjà durant les dernières années du règne de Philippe II, on avait activement travaillé à une réforme militaire qui n’aboutit qu’en 1603 avec la publication d’une *Ordenanza* sans pour autant obtenir le résultat escompté. L’effort sera poursuivi par son successeur Philippe III qui essaiera de récupérer une partie de l’énergie belliqueuse des temps anciens en consultant les conseils de Flandres, Naples, Milan et Sicile, mais les fissures dans l’ancien Empire espagnol iront grandissant. À cela s’ajoute qu’en Espagne, comme dans le reste de l’Europe, s’opérait au début du XVII^e siècle une lente évolution des mentalités vers une sorte de fatigue de la guerre. L’important déficit budgétaire créé par les guerres passées et le souvenir de ses échecs récents amenaient la monarchie espagnole à adopter désormais une attitude défensive plutôt qu’offensive et contribuaient à ternir l’image glorieuse qu’on s’était faite jusque-là de la guerre.

³²³ B. GRACIÁN, *El Criticón*, M. A. STEPHENS, (éd.), Madrid, Turner, 1993. On pourrait caractériser cette vaste fresque allégorique de la société contemporaine comme un texte qui revêt les dehors du roman d’aventures, voire parfois du roman picaresque, tout en valant comme un immense et interminable catalogue de vices où défilent tour à tour monstres allégoriques, figures de la sagesse ou de la tentation et, parfois, personnages historiques. J’y ferai référence de façon plus précise au chapitre VI.

³²⁴ Id., partie III, Crise XII. Devant la demeure de l’Immortalité, un soldat fanfaron mène grand tapage au point qu’Alexandre le Grand en personne sort pour lui clouer le bec. Mais, surprise, loin de se montrer déconcerté par l’allure impressionnante du Macédonien, le soldat en remonte au conquérant grec et lui explique qu’il n’aurait pas fait le brave s’il avait eu à affronter les armements modernes : « ¡Mirad ahora, y quién habla entre soldados de Flandes, sino el que las hubo contra lanzas de marfil en la Persia, de paso en la India, y contra piedras en la Escitia! ¡Viniérase él ahora a esperar una carga de mosquetes vizcainos, una embestida de picas italianas, una rociada de bombardas flamencas ! ¡Voto a... ! ¡Juró que no conquistara hoy a solo Ostende en toda su vida ! » : « Voyez qui parle contre les soldats de Flandre si ce n’est celui qui a affronté les lances d’ivoire des Perses, les bois des Indiens et les pierres des Scythes ! Qu’il vienne maintenant se froter aux mousquets basques, aux piques italiennes, aux canons flamands ! Je jure qu’aujourd’hui, en toute sa vie il ne conquerrait pas Ostende ! » (p. 668).

de la dissimulation et de la tromperie et la perte de l'énergie virile qui avait autrefois fait de la nation espagnole une nation conquérante et dominatrice qu'elle a cessé d'être depuis que les esprits se sont efféminés et amollis³²⁵. De l'esprit héroïque des cinq figures les plus considérables de l'histoire espagnole qu'il cite plusieurs fois en exemple au lecteur – le Cid, le roi Jaime, le roi Ferdinand, Cortès et Charles V – plus rien ne subsiste.

La situation de l'armée dépeinte dans les écrits de Cervantès trouve un écho dans les romans de Grimmelshausen. Le *Simplicissimus* entre autres dresse à plusieurs reprises une image peu glorieuse de l'armée allemande. Grimmelshausen souligne la dépendance monétaire des troupes allemandes qui combattent souvent au service de la couronne suédoise. Lorsqu'un commandant suédois visite la forteresse de Hanau, il se présente comme celui qui donne l'argent : « *Der Mann ders Geld gibt !* »³²⁶. Cette expression est un indice de la perte d'autonomie des troupes allemandes qui, en raison de problèmes monétaires devaient combattre au service de puissances étrangères. Au chapitre IV, XIII, le protagoniste décrit les mœurs des soldats qu'on appelle « frère Mérode », c'est-à-dire d'une troupe de pillards et de paresseux qui, avançant dans le sillage de la véritable armée et qui ravagent tout sur leur passage. Ils font preuve d'une indépendance inhabituelle pour des soldats : « *so haben sie keinen Wachtmeister/ der sie commandirt/ keinen Feldwaibel oder Schergianten/ der ihnen das Wambs außklopfft/ keinen Corporal, der sie wachen heist/ keinen Tambour, der sie deß Zapffenstreichs/ der Schaar- und Tagwacht erinnert* »³²⁷. Parasites plutôt que soldats, ils représentent un danger parce que lorsqu'ils sont capturés par l'ennemi, ce dernier les incorpore dans sa propre armée, affaiblissant ainsi l'armée dont ils sont issus. De façon globale, on peut dire que l'armée est rarement dépeinte sous un angle héroïque mais plutôt comme un milieu où l'homme ne saurait échapper à la déchéance.

³²⁵ Il avance plusieurs facteurs d'explication à cette déchéance. Le premier est l'enrichissement antérieur de l'Espagne à la suite de ses conquêtes d'autrefois en Amérique latine qui serait cause de son déclin économique mais aussi moral dans le présent. Trop de richesse a détourné l'Espagne de la foi et de la piété de ses ancêtres et désormais Dieu retire sa faveur à un peuple qui se montre oublieux de ses commandements. À cela s'ajoute la perte de l'esprit patriotique. Désormais, à cause de l'extension même de l'Empire espagnol, les soldats espagnols sont parfois éparpillés à travers toute l'Europe et mêlés à des armées étrangères auxquelles aucun sentiment d'appartenance ni aucune affinité culturelle ne les rattachent. Tous ces facteurs pourraient aussi se ramener à un seul contre lequel il milite tout au long de son roman, à savoir la perte du système féodal et absolutiste, la véritable racine du mal et la cause de la perte définitive de l'héroïsme.

³²⁶ *Simplicissimus*, livre II, chap. IV, p. 130 : « L'homme qui donne l'argent ! ».

³²⁷ Id., livre IV, chap. XIII, p. 398 : « il n'est pas de chef de poste qui les commande, pas de sergent-major ou maréchal des logis qui leur dépoussière le pourpoint, pas de caporal qui les mette en garde, pas de tambour qui leur rappelle le couvre-feu, le service de patrouille ou la garde ».

La déchéance de l'armée est aussi dépeinte à travers des vies de soldats. Dans leurs œuvres principales comme dans leurs écrits secondaires (*Novelas ejemplares*, *Stoltzer Melcher*, *Courasche*, *Springinsfeld*), ils élaborent des micro-vies de soldats, une tradition qui remonte au moins jusqu'à Érasme. En effet, les *Colloquia*³²⁸ d'Érasme contiennent des dialogues savoureux au sujet de la vie militaire et ne laissent aucun doute sur le fait que, pour lui, le mot « soldat » est synonyme d'aventurier impie et de bandit sans scrupules³²⁹. Pour illustrer cette idée, l'humaniste hollandais inverse en quelque sorte la sémiotique des blessures de guerre : la peau du soldat, cessant de fonctionner comme surface d'inscription de ses exploits personnels, n'est plus que couverte des marques infamantes du vice et de la débauche. Dans « *Militis et Cartusiani* » (1523), un des débats traditionnels entre homme de guerre et homme de prière, le moine chartreux qui mène le dialogue n'a guère de difficulté à persuader le lecteur de la supériorité de sa profession sur celle du pauvre mercenaire dont il croise la route³³⁰. Exactement la même chose est illustrée par le cas de Trasymache, le malheureux mercenaire des « *Militaria* » (1522). Voyant son ami qui s'en revient tout éclopé, Hanno dit en guise de plaisanterie qu'il ressemble à un Vulcain après être parti comme un Mercure, manière plaisante de dire qu'il retourne boiteux après être parti les ailes aux pieds³³¹.

À cet égard, il est possible de comparer les figures de Vicente de la Roca, introduit au chapitre I, LI du *Quijote* et celle de Melcher, protagoniste du traité éponyme de Grimmelshausen. Le petit opuscule intitulé *Stoltzer Melcher*, écrit en réaction indignée à l'enrôlement des soldats allemands pour la guerre de conquête de Louis XIV, constitue une

³²⁸ D. ERASMUS, *Collected Works of Erasmus. Colloquies*, C. R. THOMPSON (éd.), Toronto, University of Toronto Press, 1997.

³²⁹ Grimmelshausen partage avec l'humaniste hollandais une vision de l'armée comme lieu de la perte morale et spirituelle. Dans les chapitres dédiés à sa vie de soldat, on décèle la présence des sept péchés capitaux. Lorsque Simplicius enlève et dévore un œil de la tête de veau qu'il est censé servir au gouverneur de Hanau (I, XXIX), il illustre le vice de la « *gula* » ou de la gourmandise. L'épisode où Olivier, envieux de la bonne réputation de Herzbruder, engage un magicien pour se débarrasser de son rival (II, XXII), illustre un clair cas d'« *invidia* ». Les chapitres II, XX et II, XXIX qui parlent des suites désastreuses du jeu de dés sur l'âme des soldats ainsi que du séjour de la compagnie de soldats de Simplicius dans un cloître appelé « Paradis » où ils passeront leur temps à paresser, bâfrer, boire et s'amuser, illustrent les dangers de l'*acedia* ou de la paresse. La vie que Simplicius mène en tant que « Chasseur Vert » (livre III) permet de poser le problème de la « *superbia* » ou de l'orgueil. Par de menus brigandages et des micro-combats menés avec l'aide de ses compagnons-soldats, Simplicius voit sa réputation s'accroître et gagne une certaine confiance en lui-même, mais de la confiance il passe bien vite à la témérité et l'orgueil comme il ne manquera pas de le reconnaître lui-même au début du chapitre III, IX. La découverte d'un trésor engendre chez lui un début d'« *avaritia* » car comme Springinsfeld le lui dit en toute franchise, il a cessé d'être aussi généreux que par le passé depuis qu'il est en possession du trésor. Comme sa réputation militaire lui permet avec le temps de devenir un habile chasseur de jupons (III, XVIII), on finit avec la « *luxuria* ». Seule la colère, l'« *ira* » n'est pas directement présente dans la liste.

³³⁰ « *Militis et Cartusiani* », p. 328-344.

³³¹ « *Militaria* », p. 53-64. Ici, p. 56.

critique de l'impérialisme français³³². Une des cibles de la critique est la politique hégémonique du roi français qui risquait d'entraîner les régions du Rhin supérieur dans une nouvelle guerre, mais Grimmelshausen cherche aussi à mettre en garde le lecteur contre les faux attraits de la vie de soldat. À travers une actualisation politique de la parabole du fils prodigue³³³, le traité, probablement inspiré du *Hirnschleiffer* (1618) d'A. Albertinus, met en scène un jeune soldat retournant, plus mort que vif, de la guerre franco-hollandaise. Amaigri, maladif et vêtu de haillons, il a honte de se montrer aux autres villageois et craint surtout la réaction de ses propres parents, devant lesquels il s'était vanté de retourner en riche seigneur. Avant même l'apparition des personnages, le thème de la déchéance et des fausses apparences est symboliquement annoncé par la mention d'un cerisier aux fruits peuplés de parasites sous lequel Melcher et ses compagnons s'étendront pour se reposer. Ces fruits aux dehors attrayants, mais dont la chair est corrompue et infestée d'asticots, figurent la vie de soldat qui apparaît comme une aventure exaltante et glorieuse, mais se révèle en fait être une immense entreprise d'exploitation.

À l'inverse de ce qui se passe dans le récit de Grimmelshausen, la figure de Vicente de la Roca est introduite comme un être haut en couleur. Dès sa première entrée sur scène, il apparaît comme très différent du pauvre hère, appauvri et maladif, que nous dépeint l'auteur allemand. Tandis que l'un est vêtu de haillons, l'autre attire les regards par son brillant attirail : « *vestido a la soldatesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero* »³³⁴. Alors que Melcher fait figure de trompé (il s'est engagé dans l'armée pour avoir naïvement ajouté foi aux histoires mensongères répandues par les racoleurs), Vicente est maître-trompeur, car il excelle à employer tous les moyens pour éblouir les villageois et les persuader de ses exploits mirobolants. De surcroît, Vicente se targue d'être poète – « *de cada niñería que*

³³² Le pamphlet était publié anonymement (1672). Afin de protester contre le stationnement des troupes françaises dans l'Ortenau, Grimmelshausen avait envoyé plusieurs pétitions à l'archevêque de Strasbourg dont il dépendait cependant monétairement. Comme ce dernier, favorable à la politique expansionniste de Louis XIV, les ignorait, la rédaction du pamphlet était la seule manière d'exprimer son désaccord. L'anonymat qu'il s'est senti contraint de garder est un bon indicateur du statut subversif que cet écrit devait avoir pour les contemporains de Grimmelshausen. Les nouvelles stratégies militaires employées par les Français dans la guerre contre les Hollandais constituent, aux yeux de l'auteur, une rupture massive avec toutes les formes antérieures de lutte, parce que les Français ne se contentent plus de rudoyer les recrues, ils vont jusqu'à les considérer comme du matériel de guerre parmi d'autres. Si ce mépris pour la vie humaine n'avait, en tant que tel, rien de nouveau, il prenait pourtant des proportions jusque-là inconnues et s'accompagnait d'une mentalité cynique qui poussait les généraux à assimiler leurs soldats à des pièces de machine aisément remplaçables.

³³³ M. BATTAFARANO, *Simpliciana Bellica*, partie II, 6: « Der stoltze Melcher: Der verlorene Sohn als landesverrätherischer Söldner », p. 153-164. Voir particulièrement p. 162.

³³⁴ *Quijote*, partie I, chap. LI, p. 517 : « vêtu à la soldatesque, bariolé de mille couleurs et couvert de cent breloques de cristal et de fines chaînettes d'acier ».

pasaba en el pueblo componía un romance de legua y media de escritura»³³⁵ – (quoique le chevrier-narrateur laisse planer un certain doute sur la qualité de ses vers), alors que Melcher, simple fils de paysans et peu instruit, a choisi d’entrer dans l’armée parce qu’elle constituait la seule alternative à la vie paysanne pour un homme qui, comme lui, ne dispose pas de grandes facultés intellectuelles. Sous les différences commencent cependant bien vite à apparaître des ressemblances.

Il faut en effet voir que, quelque différentes qu’elles soient, les deux figures de Vicente de la Roca et du « *stoltzer Melcher* » illustrent toutes les deux l’échec du grand rêve d’autonomie et d’avancement social que partageaient beaucoup de soldats³³⁶. La tenue voyante du soldat fanfaron n’est, au fond, pas si éloignée des loques de son pendant allemand, puisqu’il ne dispose que d’une garde-robe assez réduite qu’il réussit toutefois, par un jeu de combinaisons très habile, à faire apparaître comme plus variée qu’elle n’est. Les deux soldats témoignent un certain mépris pour la population paysanne à laquelle ils se croient supérieurs en intelligence et en prestige, mais, dans un cas comme dans l’autre, ils présument trop d’eux-mêmes. Le bon sens paysan des parents de Melcher leur avait fait élire une vie tranquille et sans éclat et en cela ils avaient montré plus de discernement que leur fils, qui s’était laissé attirer par des promesses de richesse et d’aventures. De même, Vicente est persuadé de pouvoir ébahir ces badauds de paysans en leur contant des histoires mensongères, sans se rendre compte que leur malice naturelle leur a déjà fait deviner la supercherie concernant ses vêtements – « *La gente labradora, que de suyo es maliciosa y dándole el ocio lugar es la misma malicia, lo notó, y contó punto por punto sus galas y preseas* »³³⁷ – et qu’ils sont sceptiques sur les nombreuses blessures qu’il est censé avoir reçues durant les combats, mais dont les traces sont bien difficiles à décerner. Vicente, tout en ayant un destin plus enviable que son homologue allemand, ne vit

³³⁵ Id., p. 518 : « sur chaque niaiserie qui survenait dans le village, il composait une romance d’une lieue et demie d’écriture ».

³³⁶ La soldatesque formait un groupe à part, se distinguant du reste de la société et exerçant sur elle une fascination indéniable, du fait qu’elle semblait permettre à ses membres d’atteindre à une forme d’autonomie par rapport aux normes sociales ordinaires. Différents à la fois des bourgeois et des paysans, les soldats échappaient au mode de vie fondamentalement sédentaire de la majorité des hommes de l’époque et leur existence, loin d’être rythmée par le temps cyclique des saisons et le retour éternel des mêmes fêtes et des mêmes événements, était ouverte à la nouveauté et à l’inattendu. Ils jouissaient d’une dangereuse liberté sur beaucoup de points – les mœurs, la sexualité, la loi – une liberté qui était liée à de nombreux périls mais qui rendait leur profession singulièrement attrayante pour ceux qui, à l’instar de l’aubergiste du second chapitre du *Quijote*, avaient un tempérament de pícario dans leur jeunesse. Ce qui réunit les deux figures de Vicente et de Melcher, c’est l’espoir – partiellement réalisé dans un cas et déçu dans l’autre – que le métier de soldat pourrait leur permettre de l’emporter sur leurs pairs, en se singularisant du reste de la société.

³³⁷ Id., p. 517 : « La gent villageoise, qui est naturellement malicieuse et, quand l’oisiveté lui en donne le loisir, devient la malice même, nota le tout, compta pièce par pièce ses fanfreluches et ses parures ».

pourtant qu'une triste parodie de son propre rêve³³⁸. Le faux clinquant de Vicente de la Roca est comme une belle façade qui masque la situation véritable de la soldatesque espagnole à cette époque.

Mais le destin des deux soldats reflète aussi la déchéance militaire des deux pays. L'instrumentalisation des soldats entraînait d'autres conséquences, notamment une perte déplorable de l'esprit national. Le pire crime dont Melcher se soit rendu coupable aux yeux de son père est d'avoir trahi sa patrie et combattu dans les rangs ennemis : « *Und das gantze Teütsche Geblüth mit sambt seiner prostiriarum in ewige Servigut stürtzen zuhelffen* »³³⁹. Ce nouveau type de pragmatisme qui amène la dissolution des liens entre les hommes et leur pays est illustré par le parallélisme dans la destinée de Melcher et de son camarade. Melcher, soldat de nation allemande, a décidé de servir la couronne française tandis que son compagnon Savoyard, d'origine française, s'est vu forcé de s'enrôler dans l'armée allemande. La perte des valeurs patriotiques n'est pas seulement vue comme une trahison mais avant tout comme un signe inquiétant de la décomposition des pays allemands. La déchéance physique et politique qui est thématifiée dans ce traité s'accompagne alors inévitablement d'un déclin de la morale, condamnée par la perte de l'ancien système de valeurs. Bref, le traité est traversé par la prémonition douloureuse de la fin de l'ordre traditionnel de la société, qui est à peine recouverte par l'image finale du festin visant symboliquement à entériner les principes de la vieille société et ses fondements chrétiens. Quant à Vicente de la Roca, il est possible de voir en lui une simple réactualisation de la figure du soldat fanfaron, mais il pointe aussi indirectement vers la déchéance militaire de l'Espagne qui était en train de s'accomplir à l'époque de Cervantès et qui conduisait à l'émergence de personnages pareils à lui.

Une autre ressemblance entre Cervantès et Grimmelshausen consiste dans leur attitude face à la question turque. La menace d'une invasion turque était réelle à l'époque des deux auteurs. Depuis le début du XVI^e siècle, les Turcs pratiquaient des *razzias* en Europe et, avant la bataille de Lépante le 7 octobre 1571, les occidentaux étaient tétanisés par la peur des Turcs.

³³⁸ Chez Vicente, on perçoit justement cet esprit de caste qui lui fait penser que sa condition de soldat le libère de toute forme de soumission par rapport aux représentants de l'autorité et lui donne une autonomie radicale : « *y decía que su padre era su brazo, su linaje sus obras, y que, debajo de ser soldado, al mismo rey no debía nada* » ; « et il disait que son bras était son père et ses œuvres son lignage, et que, sous ce nom de soldat, il ne devait rien à personne et pas même au roi » (p. 518). Melcher, quant à lui, rejette la vie tranquille mais bornée de ses parents et sa décision de s'enrôler dans l'armée française doit se comprendre comme la volonté de briser l'héritage du paysannat qui, de génération en génération, se transmettait aux nouveaux membres de la famille et pesait sur eux comme une fatalité.

³³⁹ *Stoltzer Melcher*, p. 689 : « Et aider à précipiter toute la race allemande et tous ses descendants dans une servitude éternelle ».

À l'époque de Grimmelshausen, la menace turque était à nouveau plus que réelle. En 1683 se déroulera le spectaculaire siège de Vienne au cours duquel l'Europe échappe de justesse à la domination turque. Malgré tout, on trouve dans les écrits des deux auteurs une attitude nuancée, voire ambiguë, face au péril turc. L'attitude de Cervantès oscille entre la tolérance envers les Musulmans et sa déception face aux peu d'efforts entrepris par la couronne espagnole pour libérer les captifs retenus à Alger. Grimmelshausen lui aussi parle du péril, imminent, d'une invasion turque, mais en même temps, il ironise discrètement les projets de croisade caressés par certains contemporains.

Un des symptômes de la graduelle perte d'influence de l'Empire espagnol était le déclin de la présence des Espagnols dans le bassin méditerranéen. Dans *El trato de Argel*, Cervantès exprime indirectement le vœu que Philippe II vienne avec une grande flotte libérer les captifs prisonniers à Argel, mais il fait aussi preuve de beaucoup de lucidité quant au caractère improbable de cet événement. Au début de la *tercera jornada*, le premier de deux esclaves dit à un garçon maure que si don Juan d'Autriche était encore en vie, il viendrait mettre fin à leur captivité et mettrait en fuite tous les Maures : « *Que si don Juan el valoroso de Austria gozara del vital amado aliento, / a solo él, a sola su ventura, / la destrucción de vuestra infame tierra / guardara el justo y piadoso cielo.* »³⁴⁰. Le second esclave dit qu'à la place de don Juan d'Autriche, c'est Philippe II en personne qui viendra en personne et qu'il serait déjà venu si la lutte contre les luthériens ne le retenait pas : « *sin duda, ya venido hubiera / si la cerviz indómito y erguida / del luterano Flandes no ofendiese / tan sin vergüenza a su real corona* »³⁴¹. La mention de la lutte contre les Luthériens dans les Flandres pointe vers un problème politique de grande ampleur, à savoir le fait que les guerres contre les protestants absorbaient toute l'énergie de l'Empire et le forçaient à céder sur d'autres fronts, notamment celui de la Méditerranée.

La consternation face à la perte d'influence militaire de l'Espagne peut aussi se lire entre les lignes dans le *Quijote*. Dans la seconde partie, l'hidalgo formule à plusieurs reprises le projet de lancer une attaque contre les terres arabes. Dans le premier chapitre, l'hidalgo présente le projet d'une armée de chevaliers errants qui anéantiraient les forces turques : « *aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la*

³⁴⁰ *El trato de Argel, tercera jornada*, p. 840, v. 1510-1514 : « Car si le vaillant don Juan d'Autriche jouissait du souffle bien-aimé de la vie, / à lui seul, par son seul courage, / le Ciel juste et compatissant / veillerait à la destruction de votre infâme terre ».

³⁴¹ *Ibid*, v. 1528-1531 : « il serait sans doute déjà venu / si la nuque altière et indomptée / des Flandres luthériennes / sans vergogne n'offensait pas sa royale couronne ».

podestad del Turco »³⁴². Le thème de la libération des captifs est introduit pour la première fois au chapitre II, XXVI où se déroule la pièce racontant la libération de Mélisandre par don Gaïferos. Le thème de la lutte contre les Turcs sera à nouveau abordé plus loin lorsqu'Aña Feliz racontera son histoire et celle de la captivité de don Gregorio. A nouveau, il s'agit d'un récit de captifs et à nouveau don Quichotte désire mener une grande action de libération. Entendant la proposition de racheter don Gregorio avec de l'argent, il s'insurge et dit que mieux eût valu le faire passer en Barbarie lui-même afin qu'il pût libérer don Gaspar Gregorio par la force de ses armes : « *sería mejor que le pusiesen a él en Berbería con sus armas y caballo, que él le sacaría a pesar de toda la morisma* »³⁴³. Quoique les projets de l'hidalgo soient ridicules, ils peuvent aussi valoir d'indice indirect de l'insatisfaction de Cervantès face à l'absence d'une tentative de libérer les captifs.

Pourtant, le désir de Cervantès d'assister à la libération des captifs d'Alger ne l'empêche pas de rejeter toute tentative de réactualisation de la *Reconquista* dans les temps modernes. Au chapitre III, XI du *Persiles*, un morisque du nom de Jarife, seul chrétien fidèle dans un village plein de Maures traîtres, se lance dans un discours enflammé où il exhorte le roi Philippe III à expulser tous les Maures d'Espagne et à réaliser ainsi la volonté de Dieu pour l'Espagne. Le discours a une grande qualité épique. Il y est question d'une prophétie selon laquelle l'Empire sera purifié de la présence des Maures : « *¡Ay, cuándo llegará el tiempo que tiene profetizado un abuelo mío (...), donde se verá España de todas partes entera y maciza en la religión cristiana* »³⁴⁴. La prophétie est un motif typique de l'épopée et évoque la prophétie d'Anchise dans le VI^e livre de l'*Énéide* sur la venue future de l'Empire romain. Le roi est présenté avec des traits messianiques comme un instrument de la volonté divine, tout comme Énée fut l'instrument choisi par le destin pour réaliser la fondation d'une nouvelle Troie : « *cerca de estos tiempos reinaría en España un rey de la casa de Austria, en cuyo ánimo cabría la dificultosa resolución de desterrar los moriscos de ella* »³⁴⁵. De fait, Philippe III, en mettant fin à la présence de la communauté mauresque sur le sol espagnol, est en effet métaphoriquement une figure de fondateur, puisqu'il permet de refonder l'Empire espagnol sur de nouvelles bases.

³⁴² *Don Quijote*, partie I, chap. I, p. 552 : « sachant que, même s'il n'en venait qu'une demi-douzaine, il pourrait y en avoir un paremi eux qui suffirait à lui seul à anéantir toutes les fiordes du Turc ».

³⁴³ *Id.*, partie II, chap. LXIV, p. 1044 : « mieux valait le faire passer lui-même en barbarie avec ses armes et son cheval, car lui en tirerait de là en dépit de tous les maures ».

³⁴⁴ *Persiles*, livre III, chap. XI, p. 785 : « Quand viendra le temps qu'a prophétisé un mien aïeul (...) où l'on verra l'Espagne, entière et massive, de toutes parts chrétienne ».

³⁴⁵ *Ibid.* : « environ ce temps régnerait en Espagne un Roi de la maison d'Autriche, et tel qu'il y aurait place en son cœur pour la difficile résolution de chaasser les Morisques ».

Toutefois, A. Molina souligne que cette pièce de rhétorique est minée par des contardictions internes, ce qui constitue un clair indice que Cervantès prend le contrepied de l'idéologie raciale et impérialiste de son époque³⁴⁶. Ce type de contardiction viserait à faire passer le texte à travers la censure tout en permettant à Cervantès d'exprimer sa critique de la politique raciale officielle.

Une attitude ambiguë envers l'idée d'une croisade s'observe également dans les écrits de Grimmelshausen. A priori, le Turc est le grand ennemi de la chrétienté et il est présenté comme tel dans les écrits de Grimmelshausen. Ainsi, le chapitre XXV du *Springinsfeld* raconte l'implication du protagoniste dans la guerre contre les Turcs. Pourtant, alors que le narrateur décrit sa bravoure militaire dans la lutte contre les infidèles, il minimise ses propres exploits en avouant qu'il n'est parvenu à tuer tant de Turcs que parce que ces derniers souffraient de maladies et il fait une comparaison avec la situation dans les armées allemandes : « *dann mich dunckte sie seyen solche Gesellen / dergleichen es auch bey uns gegeben hat* »³⁴⁷. En comparant les soldats turcs aux soldats allemands, Springinsfeld élimine la distance entre les deux camps. Le passage du « *sie* » au « *uns* » indique l'universalité du phénomène de l'exploitation des non-nobles dans l'armée. Face à cette universalité de l'injustice, la dichotomie Turcs/chrétiens perd sa signification. Dans la pauvreté, Turcs et chrétiens se confondent. Cet entrecroisement des altérités s'était déjà produit, d'une manière moins visible, trois chapitres auparavant. Au début du chapitre, Springinsfeld racontait sa première rencontre militaire avec le Turcs – « *wider die türckische Sebel Ehr einzulegen* »³⁴⁸ – ainsi que ses déboires dans ces batailles. Quelques pages plus loin, au moment où il célèbre son mariage, il est dit que toute la compagnie était assise sur le sol « à la turque » : « *in deren wir auff türckisch auff der Erden herum sassen* »³⁴⁹. Cette formule s'avère légèrement ironique dans le contexte puisqu'il vient de retourner de la guerre contre les Turcs.

L'attitude nuancée de Grimmelshausen face à la question turque apparaît également dans la *Verkehrte Welt*, où le héros atterrit par hasard dans un monde infernal. Le récit combine les deux thèmes du *descensus ad inferos* et du *mundus inversus*. À l'instar du protagoniste de la

³⁴⁶ A. MOLINA, *Sacred, Epic and Picaresque : Violence and genre in Cervantes*, thèse de doctorat, Los Angeles, Californie, 2012. L'une de ces contradictions est que Jarifa compare les Maures expulsés aux Hébreux de l'Ancien Testament. En apparence, cette comparaison a pour but de mettre en garde contre la fertilité des Maures qui pourrait les conduire à se multiplier trop au point qu'ils seraient un jour en surnombre. D'un autre côté, si les Maurisquessont comparés aux Hébreux, alors Philippe III est indirectement comparé au pharaon injuste de l'Ancien Testament, ce qui ternit son image de monarque rédempteur.

³⁴⁷ *Springinsfeld*, chap. XXV, p. 283 : « Je pense que c'étaient de ces gars comme on en trouve aussi souvent chez nous ».

³⁴⁸ Id., chap. XXII, p. 268 : « se montrer vaillant à l'égard des sabres turcs ».

³⁴⁹ Id., p. 272 : « où nous étions assis sur le sol à la turque ».

Divina Commedia, il traverse différents cercles infernaux dans lesquels l'ordre naturel du monde est inversé. Dans un de ces cercles, Simplicius rencontre la guilde des soldats, punis pour les nombreux méfaits qu'ils ont commis en temps de guerre. Le moment clé de l'histoire est lorsque le héros est interrogé par une âme damnée sur la manière dont se déroulent les guerres modernes. Loin de donner une vision fidèle de la réalité, Simplicius répond en donnant une vision idéalisée et en décalage total avec la réalité. Il explique à l'âme damnée que depuis sa mort un changement radical s'est produit dans la manière dont se déroule la vie militaire. Désormais l'armée n'est plus un lieu de débauche mais un lieu où l'homme peut atteindre à la plus haute vertu. Les nouveaux soldats ne courent plus le risque de perdre leur âme en s'engageant dans l'armée mais au contraire, cette dernière leur fournit l'occasion d'atteindre à la sainteté. Le discours de Simplicius présente des analogies avec la prophétie de Jupiter, mais au rêve de la conquête universelle s'ajoute maintenant celui de la réconciliation entre les lois de la guerre et les préceptes du christianisme³⁵⁰.

Le narrateur évoque une sorte d'armée de Dieu, capable de convertir tous les peuples païens à la loi du christianisme. Le comique repose sur le contraste entre l'idéalisation outrée du récit de Simplicius et la réalité effective que le lecteur de l'époque ne pouvait manquer de percevoir. Dans cette vision idéalisée, l'armée n'est pas composée de troupes ordinaires mais forme une véritable milice de Dieu : « *als hättest du wo nicht lauter Religiosi, doch wenigst*

³⁵⁰ Le problème d'une synthèse entre vertus militaires et vertus religieuses continuait à préoccuper les moralistes et les hommes de lettres du XVII^e siècle. Dans les *Gesichte Philanders von Sittewald* de H. M. Moscherosch, on trouve à ce sujet un passage tout à fait intéressant. H.-M. MOSCHEROSCH, *Philanders von Sittewald wunderliche und warhafftige Geschichte*, livre II, Elsaß-Lothringen, Neues Elsaß-Lothringen Verlag, 2008. Face à des soldats mal dégrossis et paillards, un paysan dresse son idéal du soldat chrétien qui agirait dans le respect des principes religieux. Un homme pareil devrait s'en tenir à quatre règles. La première est de ne pas se mettre au service de n'importe quel maître, mais seulement d'un homme généreux et moralement intègre (« *thut nicht, wie manche, die da sagen, ich nehme das Geld und diene dem Teufel* », « Ne faites pas comme ceux qui disent : je prends l'argent et sers le diable » (p.429)). La seconde est de réfléchir si la cause pour laquelle il veut engager le combat est juste ou non. La troisième est de s'assurer que le but de l'entreprise est de servir Dieu ou de défendre la patrie. La quatrième est de prier le Christ au lieu de jurer et de se vouer mutuellement au diable comme le font d'ordinaire les soldats. Le paysan reprend le topos du guerrier de Dieu tout en s'en distanciant. De toute évidence, le soldat qui se trouve à quelques instants avant le début des hostilités entend bien combattre pour la gloire de Dieu – « *Grossmächtiger Gott, himmlischer Vater, hier bin ich nach deinem göttlichen Willen in diesem äusserlichen Werk* », « Dieu tout-puissant, père céleste, me voici qui agis selon ton vouloir dans cette affaire extérieure » (p. 429-430) – mais en même temps il est pleinement conscient que ce n'est pas par ses faits d'armes qu'il va gagner son salut au milieu de la bataille mais seulement par son respect des préceptes chrétiens : « *Weil ich aber auch weiss, dass niemand als Krieger sondern allein als ein Christ kann selig werden* » ; « Mais parce que je sais aussi que nul ne saurait atteindre la félicité en agissant comme guerrier mais seulement en tant que chrétien » (p. 430). Si dans une armée il n'y avait que trois ou quatre pareils soldats, il les préférerait à tous les mousquets, piques, harnais car leur honnête prière les protégerait contre le déferlement d'une armée turque.

eitel Sancti Georgi und Gesellschafter aus des heiligen Mauritii Legion vor Augen »³⁵¹. L'allusion à Saint Georges, tueur de dragons et archétype du chevalier de la foi, comme celle à Saint Maurice, souligne la possibilité d'une réconciliation entre sainteté et métier des armes. Selon une légende, il existait sous l'empereur Maximin une légion de 6500 hommes appelés les Thébains qui refusèrent d'exécuter son ordre de persécuter les chrétiens. L'empereur entra alors dans une violente colère et décida de décimer l'armée jusqu'à ce qu'elle se soumit à ses ordres, mais les soldats demeuraient dans une obstination farouche. Celui qui les exhortait le plus à se montrer inflexibles était Saint Maurice. Contrairement aux mercenaires du *Simplicissimus*, les nouveaux soldats sont un modèle de discipline et de piété : « *und dannenhero sihet man unter ihnen keine Gotteslästerer/ Hurer/ Baurenschinder/ Spieler/ Vollsauffer...* »³⁵². Aussi la guerre cesse-t-elle d'être un exercice avilissant et dégradant et représente-t-elle désormais pour le chrétien l'occasion de s'illustrer par des travaux chevaleresques (« *vermittelst Rittermässiger Mühe und Helden-Arbeit* »³⁵³). Le narrateur dépeint une sorte de guerre sainte de dimension planétaire qui prend son essor dans le bassin méditerranéen et s'étend ensuite vers l'Orient, où les forces turques sont graduellement anéanties : « *anderswärts gegen Mitternacht gehen die Schweden/ Polen/ Dehnen und Moscovitter gegen die Tartarn deß Türcken Vormaur* »³⁵⁴.

Tous ces éléments convergent vers la vision fantasmée d'un empire chrétien qui, après la victoire sur toutes les puissances ennemies, étendra sa domination sur la terre entière et réalisera par la voie des armes le rêve paulinien de l'universalité chrétienne. En Arabie, en Chine, au Japon, en Inde, partout les vieilles croyances céderont la place aux préceptes du christianisme, défendus et répandus par la force des armes : « *ja man macht allerlei Concepta wie Japon und China zu Chor zu treiben seye ? Und gleich wie alles durch solche Einigkeit und Christliche Treu von dem äussersten Mitternacht bis an die chinesische Maur (...) wohl von statten gehe...* »³⁵⁵. Dans ce passage on constate une évolution par rapport à la prophétie de Jupiter. Tandis que Jupiter écartait comme inessentielle toute question relative à la faisabilité, le narrateur de la *Verkehrte Welt* est plus ouvert aux questions concrètes que pose sa vision, aussi

³⁵¹ *Verkehrte Welt*, p. 478. « Comme si tu voyais uniquement, je ne dis pas des religieux, mais des Saints Georges et des soldats de la légion de Saint Maurice ».

³⁵² Ibid. : « ainsi ne voit-on pas parmi eux de soldats qui blasphèment, passent leur temps avec les prostituées, chicanent les paysans, s'adonnent au jeu, ou s'enivrent ».

³⁵³ Ibid. : « en se soumettant à des travaux chevaleresques et en se livrant à des exploits héroïques ».

³⁵⁴ Id., p. 479 : « ailleurs, dans le Nord, les Suédois, les Polonais, les Danois et les Moscovites marchent contre les Tartares, le rempart des Turcs ».

³⁵⁵ Id., p. 479-480 : « On fit beaucoup de plans sur la manière de se soumettre la Chine et le Japon. Et tout comme, grâce à l'unité et la fidélité qui régnaient parmi les Chrétiens, cette entreprise fut menée à bien depuis le bout extrême de l'Occident jusqu'à la muraille de Chine... ».

chimérique soit-elle par ailleurs. Il ne répugne pas à donner des éléments de stratégie, comme lorsqu'il évoque la coalition des chrétiens et des Perses contre la puissance ottomane – « *seynd auch allbereit so weit kommen, dass sie (...) durch die Progressen ihrer Waffen den Persianer in ihre Hülffe wider den Turcken bekommen haben* »³⁵⁶ – ou à poser le problème du financement d'une armée si immense pour les pays européens qui sont encore sous le coup de la Guerre de Trente Ans : « *könte er nicht fassen wie die Chistliche in vorigen Kriegen erschöpffte Länder solches alles erschwingen könnten ?* »³⁵⁷. Faut-il en conclure que Grimmelshausen embrassait l'idée d'une guerre sainte contre les Turcs ?

Il est vrai que l'union entre les princes européens dans la lutte contre les païens - « *zumahlen auch Cyprus und Rhodos (...) mit gesambter Europaeischer Hand attackirt (...) worden* »³⁵⁸ - est présentée comme un facteur d'union et d'harmonie, et donc comme quelque chose de potentiellement positif : « *Eintracht/ Treu/ zusammengetragene Liebe* »³⁵⁹. Pareille union représente une nouveauté inouïe après les années de guerres et de luttes fratricides qu'a dû traverser Grimmelshausen. Il est toutefois permis de douter que le projet d'une guerre sainte, même sous sa forme idéalisée, soit vraiment embrassé par l'auteur. Tout d'abord, il y a une évidente contradiction dans la conception d'une armée qui mènerait une guerre de conquête de dimension planétaire tout en étant parfaitement respectueuse des préceptes du christianisme. Venant de la plume d'un auteur dont la plupart des écrits visent à montrer qu'une « armée chrétienne » est un oxymore, cette idée saurait difficilement être prise au sérieux. Il semble que, au-delà du caractère chimérique du projet, ce soit aussi l'impérialisme chrétien en lui-même qui est critiqué. Le narrateur indique en effet que cette entreprise de conquête permet aussi aux pays européens de s'enrichir énormément : « *daß (...) ihre Kriege (...) Europam an den ausländischen Schätzen von Gold und Silber dermassen bereicherten/ als vor Jahren Salomon durch den Frieden und seine grosse Weisheit zu Jerusalem immer gethan* »³⁶⁰. Malgré le caractère positif de la référence à Salomon, la mention de l'enrichissement ne trouve pas entièrement sa place dans ce tableau fait de dévotion et de bonnes pensées. Il est très probable

³⁵⁶ Id., p. 479 : « ils sont arrivés à se faire des alliés des Persans dans leur lutte contre les Turcs ».

³⁵⁷ Id., p. 480 : « il ne pouvait comprendre comment les pays chrétiens, épuisés par les guerres antérieures, ont pu financer de telles choses ».

³⁵⁸ Id., p. 479 : « d'autant plus que même Chypre et Rhodes (...) ont été attaquées par tous les princes européens réunis »

³⁵⁹ Id., p. 481 : « l'unité, la fidélité et l'amour réunissant tout le monde ».

³⁶⁰ Ibid. : « que (...) leurs guerres (...) ont autant enrichi l'Europe avec les trésors d'or et d'argent ramenés des pays étrangers qu'autrefois Salomon avait enrichi Jérusalem en maintenant la paix et en exerçant sa grande sagesse ».

que l'auteur reprend ici un lieu commun de l'époque pour le miner discrètement au moyen d'une ironie subtile.

Ce soupçon est confirmé si on se tourne vers le *Satyrischer Pilgram*. Dans cette œuvre, qui obéit à une démarche dialectique selon le modèle du « *sylogismus practicus* »³⁶¹ – chaque chapitre est structuré en trois parties, *Satz*, *Gegensatz* et *Nachklang* – l'auteur donne d'abord une vision positive et plutôt idéaliste, ensuite une vision réaliste et plutôt négative sur différents thèmes pour ensuite réunir les deux jugements contraires dans un jugement personnel et nuancé. Cette démarche dialectique vers laquelle pointe d'ailleurs le titre lui-même – le « *Satyrischer Pilgram* » est à la fois pèlerin et satire, c'est-à-dire une créature hybride formée de deux êtres opposés – a pour but de s'éloigner de la vision traditionnelle des choses humaines pour vérifier leur compatibilité avec la vie chrétienne. À la fin du chapitre « *Vom Kriege* », l'auteur ne conclut pas, comme dans les autres sections, par une réunion dialectique des contraires qui aboutirait à une représentation de la guerre sous ses aspects à la fois positifs et négatifs, mais simplement par une prière à Dieu de faire perdurer la paix ou, dans le cas contraire, de réunir au moins les tempéraments belliqueux dans une lutte commune contre les ennemis du christianisme, afin d'éviter les luttes intestines entre états chrétiens³⁶². Le contexte dans lequel ce souhait est formulé montre que Grimmelshausen n'est aucunement un défenseur de l'impérialisme chrétien. Tout vaut mieux que les luttes intestines dont l'auteur a été témoin et si une guerre contre les Turcs permet de canaliser l'énergie belliqueuse des souverains chrétiens, alors elle vaut certainement mieux qu'une guerre entre les différents états européens. Mais la christianisation violente des autres peuples n'est nullement présentée comme un but souhaitable en lui-même mais tout au plus comme un expédient pour préserver la paix à l'intérieur du monde chrétien.

En conclusion, les thèmes de la déchéance militaire et de l'antiimpérialisme sont traités d'une manière similaire chez les deux auteurs. La différence est toutefois que l'attitude de Cervantès est caractérisée par une certaine ambiguïté qui ne se retrouve pas chez son homologue allemand. Il est probable que Cervantès n'avait pas une attitude unilatérale envers la question de l'héroïsme. Ayant été un soldat vaillant dans sa jeunesse, il admirait l'héroïsme militaire ainsi que les idéaux chevaleresques que défend également le chevalier de la Manche. D'un autre côté, face aux récentes évolutions, l'idéalisme chevaleresque devait lui apparaître comme une

³⁶¹ D. BREUER, *Grimmelshausen Handbuch*, chap. VI, « *Die Traktate* », p. 219-240, Munich, Wilhelm Fisch Verlag, 1999, p. 224.

³⁶² *Satyrischer Pilgram*, « *Nachklang* », p. 160.

attitude obsolète et en déphasage total avec la réalité. Telle est sans doute la raison pour laquelle l'ironie de Cervantès semble souvent être à double tranchant. Par exemple, les traits ironiques dans le passage de la grotte de Montésinos sont-ils dirigés contre les héros qui incarnent les temps glorieux de la *Reconquista*, ou sont-ils plutôt le signe d'une nostalgie de Cervantès pour le temps des conquêtes héroïques de l'Espagne ? Il est difficile de donner une réponse à cette question et sans doute l'attitude de Cervantès était-elle caractérisée par les deux attitudes en même temps. Grimmelshausen, à l'inverse, fait preuve d'un rejet clair et sans ambiguïtés de l'héroïsme militaire. Pour lui, la bravoure militaire n'aboutit à rien d'autre qu'à la destruction et aux torts infligés aux innocents.

B. Distorsions imaginatives de la guerre : Simplicius et Estebanillo

Un phénomène intéressant qui s'observe dans les deux premiers livres du *Simplicissimus* consiste dans les défigurations imaginatives de la guerre qui s'opèrent dans l'esprit du narrateur. Elles servent de véhicule indirect à l'expression d'une violence qui est de l'ordre de l'indicible, soit parce qu'elle est liée à des événements traumatisants, soit parce qu'elle est appréhendée par une conscience qui n'est pas encore en mesure d'appréhender les rapports entre les événements (à cause du bas âge du narrateur au moment du déroulement de l'action). Cette thématique a été maintes fois évoquée en rapport avec le chapitre I, IV du *Simplicissimus*³⁶³, mais il existe un certain nombre d'autres scènes où l'imaginaire fonctionne

³⁶³ En effet, un des usages les plus surprenants de l'imaginaire pour décrire la violence est celui auquel le narrateur recourt dans le célèbre chapitre I, IV et qui consiste à représenter la violence comme « case vide » du récit. Quoique la peinture exacerbée de la violence n'ait, en tant que telle, rien de surprenant dans la littérature allemande de l'Âge Baroque où elle est présente sous toutes les formes, allant des mises en scènes sanglantes du « théâtre de l'horreur » à la violence stylisée et pathétique du roman héroïque, la scène de torture du *Simplicissimus* a un statut exceptionnel qui la rend inassimilable aux autres formes de violence qu'on trouve dans les œuvres de l'époque. Grimmelshausen innove non pas tant en recourant à un tableau encore plus outré de la violence mais paradoxalement en créant un tableau d'où la violence est absente, effet rendu possible par les distorsions imaginatives de l'enfant. Le fonctionnement est le suivant. Le début de la scène est décrit sous le mode d'un vaste système comparatif où la principale dénote la réalité du meurtre, du pillage et de la torture tandis que la subordonnée contient l'interprétation innocente que le jeune Simplicius en fait. La critique a multiplié les tentatives pour rendre compte de la fascination dérangeante de ce passage. Vision infantile et (faussement) naïve du jeune Simplicius qui voit sans comprendre, vaste géolodacrie où le rire le dispute aux larmes ou bien refus de la part de l'auteur d'intégrer la violence dans une morale d'ensemble (la furie destructive serait tellement déraisonnable qu'elle ne se laisse plus insérer dans un macrocontexte significatif ni justifier selon un schème d'interprétation théologique) ? Pourtant, aucune de ces interprétations ne parvient à épuiser toute la signification de la scène qui peut sembler fortement liée au fait que l'imagination infantile évacue, ôte sa visibilité à la violence et en fait une case vide du récit, ce qui la rend d'autant plus terrifiante qu'elle échappe à la conscience représentative du lecteur. N'étant pour ainsi dire présente que par son absence, la violence revêt le halo inquiétant d'une réalité inimaginable

comme un voile rendant le narrateur capable d'exprimer, par voie détournée, une forme d'horreur qui est de l'ordre de l'indicible. Selon A. Merzhäuser³⁶⁴, cette ambiguïté serait liée à une problématique de la lecture située au cœur du *Simplicissimus*. En même temps qu'il attirerait le lecteur dans les rets de son récit, l'auteur catalyserait en lui un désir inné de brutalité et de cruauté. Il jetterait ainsi un regard critique sur le « plaisir du texte »³⁶⁵, générateur d'un voyeurisme complice et suscitant un sentiment complexe d'attraction-répulsion face au spectacle immanent de la cruauté humaine³⁶⁶. Cette pratique des défigurations imaginatives de la guerre crée une ressemblance entre le texte de Grimmelshausen et celui d'un autre grand peintre de la guerre, l'auteur anonyme de *Hechos y vida de Estebanillo Gonzales*. Le but de cette section sera de mettre en lumière les ressemblances mais aussi les différences entre ces deux textes.

Le premier cas de défiguration imaginaire consiste dans le rapetissement de la guerre, procédé qu'on observe dans la guerre des poux au chapitre II, XXVIII. Cette dernière fonctionne comme une sorte de micro-épopée burlesque dans laquelle le héros, tourmenté par les parasites qui se sont logés dans ses vêtements et sous son armure, décide de mener une expédition punitive contre les vassaux qui ont osé martyriser sa chair. On constate le transfert des caractéristiques de la grande guerre vers la petite. À cause de leur ressemblance avec des instruments tranchants, les ongles des pouces deviennent des épées dégoulinantes de sang – « *daß mir gleich beyde Schwerdter an den Daumen von Blut triefften* »³⁶⁷ – la cohabitation involontaire du soldat avec ses poux est vue comme une relation entre vassal et suzerain – « *Jch dachte zwar / ich solte nicht so wider mein eigen Geblüt wüten / vornemlich wider so getreue Diener* »³⁶⁸ – et les vers décrivant la prolifération des poux sur son corps sont formulés sous la

et force le lecteur à forger son propre scénario pour combler la place vide du texte tout en sachant que rien ne saurait, au fond, venir combler cette lacune.

³⁶⁴ A. MERZHÄUSER, « *Der Leser als Voyeur und Komplize. Zur problematischen Verschränkung von Lust und Gewalt in Grimmelshausens simplicianischen Zyklus.* » in *Simpliciana XXXI*, Berne, Peter Lang, p. 127-143.

³⁶⁵ Notion qui est elle-même liée à la problématique de l'indicible, mais dans un autre contexte, puisque dans son ouvrage éponyme, R. Barthes affirme que le propre de la jouissance – en l'occurrence celle produite par le texte – est de ne pas pouvoir être dite.

³⁶⁶ A. MERZHÄUSER, art. cit., p. 140 : « En même temps ses textes narratifs impliquent toujours davantage le sujet du lecteur dans les mises en scènes de la violence et finissent par transformer la lecture elle-même en une expérience ambiguë et problématique, à laquelle le lecteur ne doit pas se soustraire, mais pas non plus se livrer. ».

³⁶⁷ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, II, XXVIII, p. 219 : « que les deux épées de mes pouces ruisselaient de sang ».

³⁶⁸ Id., p. 220 : « Je me pris à penser que je n'aurais point dû sévir ainsi, tel Hérode, contre mon propre sang, et surtout contre d'aussi fidèles serviteurs ».

forme d'une chanson de geste : « *Jetzund will ich von Herten singen eine Tages-Weiss, / Uf meiner lincken Achsel, da gehen bei 1000. Läuse, / Und auf der Rechten noch vielmehr, / Dahinden auf dem Buckel, da steht das gantze Heer.* »³⁶⁹. À première vue, le narrateur réutilise un thème très répandu chez les auteurs satiriques du XVI^e siècle (voir, par exemple, la célèbre bataille des femmes et des poux chez Fischart³⁷⁰) et de manière générale le lecteur n'est pas susceptible d'éprouver beaucoup de pitié pour les parasites massacrés. Pourtant, ce procédé de rapetissement ne peut pas être entièrement ramené au burlesque (utilisation d'un langage noble pour un sujet bas) car ce dernier demeure une forme sereine de comique qui tire son sens avant tout de la dégradation d'un original *littéraire*. Or, dans ce cas-ci, la fantaisie verbale déployée par l'auteur perd son innocence à cause de la contiguïté narrative entre cet épisode et la description précédente de la bataille de Wittstock qui implique finalement une translation du caractère tragique de la grande guerre vers la petite même si le tragique ne sort pas indemne de cette translation. La description de « meurtres et de tueries » horripilantes – « *ein solches Würgen und Morden* »³⁷¹– et la mention de cadavres ensanglantés – « *voller todten Körper und Bälge* »³⁷²– rappelle de très près les atrocités du combat réel qui vient de se dérouler, au point que les poux finissent par devenir de véritables représentants de l'humanité souffrante. À cela s'ajoute que la présentation du dépouillage comme une guerre civile entre le « roi » et ses « sujets » n'est pas sans rappeler un des messages principaux du roman, à savoir que la Guerre de Trente Ans est avant tout une lutte fratricide des Allemands entre eux. Cette « épopée rapetissée » transforme en tableau épique le combat le plus exigu du monde mais en même temps fait des armées de poux massacrées une micro-allégorie de la guerre véritable et nous ramène ainsi de la fiction vers la réalité. La fiction est en même temps voile et dévoilement de la terreur.

Un autre type de défiguration imaginaire, qui d'ailleurs intervient autant chez Grimmelshausen que chez Rabelais, consiste dans un effacement des frontières entre les différentes catégories du réel que sont la sphère humaine et la sphère animale et les domaines de l'animé et de l'inanimé. Cet estompage des limites a une double fonction. D'un côté, il illustre le point de vue de la victime qui ne comprend pas la guerre dans laquelle elle est immergée ; de l'autre, il permet de véhiculer implicitement un message critique sans avoir à

³⁶⁹ Id. : « Je vais chanter maintenant une chanson : / Sur l'épaule gauche j'ai bien mille poux qui se promènent, / Sur l'épaule droite, j'en ai bien davantage encore, / Et derrière, sur le dos, est réunie toute l'armée. ».

³⁷⁰ J. FISCHART, *Flöh Hatz, Weiber Tratz*, A. HAAS, (éd.), Stuttgart, Reclam, 1982.

³⁷¹ Id. : « je fis un tel massacre ».

³⁷² Id. : « couverts de cadavres et de carcasses ».

l'exprimer directement. Tel est le cas au chapitre I, III. Se trouvant dans une situation analogue à celle des Amérindiens, lors du débarquement des Espagnols, Simplicius rencontre des soldats croates en pleine forêt alors qu'il n'est guère accoutumé à voir des chevaux, ce qui le pousse à réunir en une vision indistincte le chevalier et sa monture. Dans son imagination, les soldats se confondent avec des loups ou des centaures: « *Hoho/ gedachte ich, diß seynd die rechten Käutz! diß seynd die vierbeinigte Schelmen und Dieb/ darvon dir dein Knän sagte/ dann ich sahe anfänglich Roß und Mann (...) vor eie einzige Creatur an/ und vermeynte nicht anders/ als es müsten Wölffe seyn/ wolte derowegen diesen schröcklichen Centauris den Hundssprung weisen und sie wieder abschaffen.* »³⁷³. Mais derrière cette distorsion imaginaire se cachent plusieurs allusions à des faits réels. Comme l'indique T. Kossert, le fait que Simplicius confond les chevaliers croates avec des loups n'a rien d'anodin et fait référence à un étendard que les Croates emmenaient souvent avec eux et sur lequel figurait un loup, la gueule grande ouverte, accompagné d'une inscription qui disait : « Je suis assoiffé de sang. »³⁷⁴. Non moins anodin est le fait qu'ils sont vus comme des centaures car cette fusion du cavalier avec sa monture doit sans doute être lue comme une manière ironique de pointer vers la condition animalière des soldats ; il s'agit également d'une référence à la brutalité pour laquelle les centaures étaient réputés (on pensera au festin des Centaures et des Lapithes). Dans l'imaginaire des hommes de l'époque, les Croates étaient souvent associés aux Turcs contre lesquels ils s'étaient illustrés, dans une lutte pluricentenaire, mais auxquels ils ressemblaient par la cruauté dont ils faisaient preuve envers les troupes protestantes durant la Guerre de Trente Ans.

Les analyses précédentes permettent de procéder à une comparaison entre l'auteur allemand et l'auteur anonyme de la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzales*³⁷⁵, autre peintre de la Guerre de Trente Ans³⁷⁶ dans l'œuvre duquel des distorsions imaginaires similaires se laissent

³⁷³ *Abentheuerlicher Simplificissimus*, livre I, chap. III, p. 25 : « – Hoho, pensai-je, voilà bien tes drôles ! Ce sont les fripons et les voleurs à quatre pattes dont ton père t'a parlé ! Car je ne voyais tout d'abord dans ces hommes et dans ces chevaux qu'une seule et même créature (...) et je m'imaginai tout uniment que ce devaient être des loups. Je voulais donc chasser et repousser ces affreux Centaures. ».

³⁷⁴ T. KOSSERT, « „daß der rothe Safft hernach gienge...“ . *Die Darstellung von Gewalt bei Gimmelshausen und in Selbstzeugnissen des Dreissigjährigen Krieges.* », in *Simpliciana XXXI*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 75-84. Ici p.80.

³⁷⁵ *Vida y hechos de Estebanillo Gonzales, hombre de buen humor*, N. SPADACCINI et A. N. ZAHAREAS (éds.), Madrid, Editorial Castalia, 1978, chap. VI: « *En que da cuenta del presidio que tuvo en Rosas, el viaje que hizo a Milán, y cómo pasó a la Alsacia y se halló en la batalla de Norlingue.* ».

³⁷⁶ Pour une comparaison entre les deux personnages, mais qui ne porte pas sur le passage considéré, voir G. GILLESPIE, « *Estebanillo and Simplex: Two Baroque Views of the Role-Playing Rogue in war, Crime and Art (with an excursus on Krull's Forebears)* » in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. XXX, 1982, p. 157-177.

observer. Notons d'abord qu'il existe des analogies entre les protagonistes des deux œuvres. Les deux personnages racontent la guerre à partir d'une perspective picaresque³⁷⁷. Comme Simplicius, Estebanillo n'a jamais désiré être soldat, mais a été recruté par la force et se trouve par la suite à plusieurs reprises impliqué dans la guerre. L'auteur montre régulièrement l'aliénation du mercenaire, engagé dans un conflit international dont il ne pénètre pas entièrement les causes. Pas plus que chez l'auteur allemand, on n'observe d'adhésion à une idéologie quelconque. Dépassé par les événements, à l'instar de Fabrice del Dongo perdu au milieu de la bataille de Waterloo, le picaro est foncièrement désintéressé par la dimension politique du conflit. Mais surtout, et c'est là le lien le plus fort, les deux auteurs rejettent le style d'écriture des chroniques. Le point de vue singulier triomphe sur la vision historique, non pas parce que le récit serait historiquement informé mais parce qu'Estebanillo, tout comme le jeune Simplicius encore inexpérimenté, a une nette tendance à introduire dans son récit des imaginations bouffonnes qui ont pour effet de défigurer la réalité de la bataille.

Le phénomène des distorsions imaginatives s'observe particulièrement bien dans la description de la bataille de Nördlingen au chapitre VI, véritable morceau de bravoure dans lequel le narrateur fait preuve de son inventivité. Loin de la perspective à la troisième personne qui prédomine dans les chroniques, le récit raconte le vécu chaotique d'un individu immergé dans une bataille qui le dépasse. Dès le début du passage, les impressions sont agrandies et distordues par le point de vue subjectif du narrateur, qui est terrorisé par la nouvelle que l'armée ennemie est en train de s'approcher : « *Y desmayado del suceso y atemorizado de oír los truenos del rigurose bronca y de ver los relámpagos de la pólvora y de sentir los rayos de las balas, pensando que toda Suecia venía contra mi.* »³⁷⁸. Le texte produit ainsi l'impression que le narrateur est submergé par un flux immaîtrisable de données sensorielles, alors même que l'armée ennemie n'est pas encore arrivée. Le déroulement objectif de la bataille ne tarde d'ailleurs pas à servir de surface de projection pour les imaginations bouffonnes du narrateur, créant ainsi un mélange entre imaginaire et réel. Ses imaginations peuvent dans certains cas se charger d'une valeur symbolique ou allégorique. Ainsi, lorsque le picaro, peu désireux de combattre, s'est caché dans la carcasse d'un cheval éventré, il découvre une ressemblance entre la figure qu'il forme avec le cheval et les deux aigles de la maison d'Autriche : « *parecíamos*

³⁷⁷ Concernant le rapport entre guerre et perspective picaresque, voir I. WATSON, *The Picaro at War: A Study of the Simplicianische Schriften in Trivium*, vol. 12, 1977, p. 109-124.

³⁷⁸ *Vida y hechos de Estebanillo Gonzales*, p. 288: « M'évanouissant à cette nouvelle et craignant d'entendre le tonnerre de l'inflexible airain et de voir les éclairs de la poudre et de percevoir les foudres des balles, pensant que toute la Suisse était en train de venir vers moi ».

los dos águilas imperiales sin pluma »³⁷⁹. Par ce symbolisme grotesque, la tête du squelette de cheval et celle d'Estebanillo forment une image parodique de l'emblème bicéphale de la maison d'Autriche, par laquelle le narrateur exprime son indifférence politique. La plupart du temps, elles sont toutefois parfaitement gratuites et Estebanillo recrée imaginairement la bataille, comme si tout ce qui se déroule autour de lui n'était qu'un immense jeu. Il construit une micro-épopée de la couardise où images héroïques et formules appartenant à la rhétorique traditionnelle sont utilisées pour décrire sa propre lâcheté. Ainsi, regardant tranquillement depuis un petit monticule les massacres qui sont commis en bas, il se compare lui-même à un Xerxès tombé en méditation – « *Y estando en ello haciendo la consideracion de Jerjes, (...) ve que un trozo del contrario ejercito...* »³⁸⁰ – mais l'allusion aux grandioses batailles des Thermopyles et de Platées ne sert ici qu'à indiquer qu'il préfère être spectateur plutôt qu'acteur. À la fin de la bataille, il mène un combat imaginaire contre les cadavres des ennemis, tout entier bâti sur le contraste entre la rhétorique épique du massacre et le fait que ses adversaires, morts durant la bataille, ne sont plus en mesure de se défendre : « *y diciendo que buen día tendrían los diablos, empecé con mi hojarasca a punzar morcones, a taladrar panzas y a rebanar tragaderos, que no soy yo el primero que (...) ha dado a moro muerto gran lanzada* »³⁸¹. L'analogie la plus frappante avec le chapitre I, IV du *Simplicissimus* est qu'Estebanillo affectionne autant que Grimmelshausen les procédés de la feinte naïveté. Dans sa reconstruction imaginaire de la bataille, il feint de ne pas comprendre le contexte, un peu comme le jeune Simplicius face aux soldats croates. Quand les ennemis attaquent une forêt, il prétend s'étonner qu'ils aillent couper du bois alors qu'ils ont encore assez de charbon et quand, après l'heureuse issue de la bataille pour les troupes espagnoles, ces dernières s'écrient « *victoria* », il feint de croire qu'on s'adresse à sa mère défunte, Victoria López, et, feignant d'être pris de colère, leur crie de laisser les morts tranquilles : « *imaginando que llamaban a mi madre, que se llamaba Victoria López, (...) les respondí al tenor de las mismas voces que ellos daban, que dejasen descansar los difuntos* »³⁸². Par cette fragmentation du vécu et la déformation voulue des scènes de guerre grâce au travail imaginaire d'Estebanillo, ce passage n'a rien à envier à la démystification de la bataille de Waterloo dans la *Chartreuse de Parme*.

³⁷⁹ Id., p.289 : « nous ressemblions à deux aigles impériaux déplumés ».

³⁸⁰ Id., p. 292 : « Et me trouvant sur la colline, je fis la même réflexion que Xerxès ».

³⁸¹ Id., p. 294 : « et disant que ce serait un jour heureux pour les diables, je commençai à couper quelques tranches, à transpercer quelques ventres et à trancher quelques gorges ; ce n'est pas moi le premier (...) à avoir donné un grand coup de lance à un Maure mort ».

³⁸² Id., p. 293 : « pensant qu'ils appelaient ma mère, qui s'appelait Victoria López, (...) je leur répondis avec la force de leurs propres cris qu'ils devaient laisser reposer les défunts ».

En ce qui concerne l'attitude des deux narrateurs, on observe toutefois une nette différence entre Simplicius et Estebanillo. Les défigurations imaginatives auxquelles procède le premier sont le reflet de son innocence et de sa simplicité : s'il recrée imaginativement le monde, c'est qu'il ne le comprend pas. Dans le cas d'Estebanillo Gonzales, à l'inverse, les imaginations bouffonnes, loin d'être le résultat de son innocence, fonctionnent au contraire comme l'expression de son cynisme méchant et railleur, de sa « *cordura* » de pícario qui connaît les lois du monde et qui n'a plus d'illusions sur rien. Le narrateur de la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzales* fait sentir sa supériorité sur ceux qui, se pliant aux exigences du code d'honneur, se laissent transformer en chair à canon, tandis que lui-même assiste en spectateur espiègle aux événements. Mais ce sentiment de supériorité le distingue du jeune Simplicius que son inexpérience rend vulnérable et qui a l'impression d'être dépassé par les événements. On ressent la différence entre celui qui ne comprend pas encore et celui qui n'a déjà que trop compris.

C. La critique de l'héroïsme militaire dans les romans historiques de Grimmelshausen

Le double thème de l'impérialisme et de l'héroïsme militaire s'observe aussi dans les romans historiques de Grimmelshausen. A l'instar des romans d'inspiration héroïque et courtoise, dont ils suivent en partie le modèle, ils parlent de guerres et de conquêtes. Parallèlement à ce type d'héroïsme traditionnel, on trouve aussi un autre type d'héroïsme, celui des protagonistes qui, en faisant preuve d'humilité et d'abnégation, luttent contre les tentations de ce monde. Dans un certain nombre de scènes, on observe l'usage de métaphores militaires pour décrire une lutte intérieure. Comme chez Saint Paul, la vie du chrétien est vue comme une guerre spirituelle et le croyant comme un soldat qui doit mener une bataille acharnée contre les tentations de ce monde. En raison de leur caractère conventionnel, ces métaphores n'ont pas attiré l'attention de la critique. Il semble toutefois qu'elles permettent implicitement de véhiculer un message critique et que Grimmelshausen oppose indirectement la lutte spirituelle des protagonistes et les guerres politiques menées par les souverains pour agrandir leur territoire. Grimmelshausen, à l'instar d'Érasme, montre que les hommes devraient remplacer la conquête politique par une conquête de leur propre âme, qui est aussi le seul moyen d'assurer la stabilité politique du royaume. C'est cette thèse qu'il s'agira d'explorer maintenant.

L'opposition entre héroïsme militaire et héroïsme spirituel s'observe pour la première fois de façon discrète dans le *Keuscher Joseph*, histoire exemplaire reprise du récit de la Genèse sur les tribulations de Joseph³⁸³. La partie centrale du livre tourne autour de l'épisode le plus célèbre de la vie de Joseph, à savoir sa résistance aux tentatives de séduction de Sélicha. La séductrice fait de multiples essais pour fléchir Joseph qui cependant garde une fidélité indéfectible à son maître. Ses multiples essais pour briser sa vertu de marbre s'apparentent à de véritables assauts militaires. Dans ce contexte, Joseph est présenté comme un guerrier spirituel, qui emploie la prière comme arme contre les séductions de la belle tentatrice : « *damit ich deinetwegen dapffer kämpffe/ und mit deinem Verstand meine Feind (...) ritterlich überwinden möge. Mit diesem Gebet und starcken Vorsatz gewaffnet/ erwartet der edle Held/ wann ihm seine Liebhaberin/ oder vielmehr seine Feindin/ die Schlacht anzugehen befehlen würde.* »³⁸⁴. L'ordre traditionnel entre l'agresseur et le défenseur est inversé puisque ici la dame est dans la position de l'attaquant tandis que l'homme est dans celle de l'attaqué. Plus tard, l'héroïsme spirituel de Joseph sera à nouveau souligné. Sélicha ignore la force des armes spirituelles que Joseph a endossées – « *wuste nichts von den Waffen der Gottesfurcht/ damit sich dieser keusche Jüngling/ wider den Angriff seiner Bestreiterin/ zum allerbesten bewehrt gemacht hatte!* »³⁸⁵. L'insistance sur la métaphore des armes ne vise pas seulement à constituer Joseph en guerrier spirituel mais prépare aussi son rôle futur de conseiller du pharaon à qui il permet d'étendre son pouvoir sur tout le royaume et même sur les peuples voisins d'une manière pacifique.

Joseph est présenté comme le modèle du héros pacifique qui conquiert son âme et simultanément le monde autour de lui, sans devoir recourir à la violence. Il existe une opposition entre Joseph et la figure du héros militaire. Par une tactique habile qui n'est pas spécifiée, il parvient à détourner l'attaque des Maures et des Arabes qui veulent s'appropriier par les armes les richesses de l'Égypte : « *Die Moren und Araber/ so den Vorrath de Egyptischen Geträids durch Krieg mit Gewalt wegholen wolten/ hat er so weißlich umgeführt*

³⁸³ Le roman de Grimmelshausen représente la première version romanesque de l'histoire biblique de Joseph en langue allemande. L'auteur déclare tirer sa matière de diverses sources hébraïques, égyptiennes, perses et arabes qui fournissent plus de détails que la version biblique, ce qui est un indice de sa volonté d'imiter en partie le modèle des romans héroïques qui tirent leur matière de l'histoire. Après avoir été vendu par ses frères, Joseph devient l'intendant de Putiphar, officier du pharaon et lui sert d'intermédiaire pour obtenir la main de la belle Sélicha. Jeune et ardente, cette dernière est peu ravie à l'idée de devenir l'épouse d'un homme frisant la soixantaine mais accepte le marché dans l'espoir de pouvoir gagner l'amour de Joseph, pour lequel elle brûle de passion.

³⁸⁴ *Keuscher Joseph*, p. 61 : « afin que grâce à Toi je combatte vaillamment et que, avec l'aide de Ton conseil, (...) je parviens à soumettre chevaleresquement mon ennemi. Armé de cette prière et de cette ferme résolution, le noble héros attendait que son amante ou plutôt son adversaire vînt lui livrer bataille ».

³⁸⁵ Id., p. 65 : « elle ne connaissait pas l'arme de la crainte de Dieu grâce à laquelle ce chaste jeune homme avait su résister au mieux à l'attaque de son adversaire. ».

(...) daß sie nicht allein kein Schwert nicht zucken/ sondern noch vor ein Glück schätzen musten/ wann man ihnen das umbs Geld zukommen ließße / was sie zuvor durch Waffen zu erobern im Sinn hatten»³⁸⁶. Conformément à sa nature pacifique, Joseph parvient à soumettre des peuples farouches et belliqueux uniquement par la ruse et sans avoir à recourir à la violence. Joseph est un héros civilisateur, à l'instar du dieu égyptien Apis dont la vie est racontée par Asenath dans le *Musai* et qui a parcouru le monde avec son armée, non pas pour accomplir des exploits militaires mais afin d'enseigner aux hommes les sciences de l'agriculture et de la viticulture : « zu solchem Ende und nit Kriegs halber ist er auch die gantze Welt mit einem Kriegsheer durchzogen »³⁸⁷. Ainsi le *Keuscher Joseph* contient en germe l'opposition entre conquête spirituelle de soi-même et conquête militaire qui apparaîtra de façon beaucoup plus forte dans les romans suivants.

Avec le deuxième roman, *Dietwald und Amelinde*³⁸⁸, on entre dans le monde des conquêtes et des rivalités politiques. De façon implicite, il contient une critique des politiques expansionnistes. D'abord, le rejet de la mentalité de la conquête est souligné par une transition subtile de l'héroïsme militaire vers l'héroïsme spirituel. À l'instar des romans héroïques auquel il ressemble en partie, le second roman historique de Grimmelshausen parle de guerres et de conquêtes militaires et son héros se distingue par son courage et sa force dans la bataille, comme le souligne la participation initiale de Dietwald à un tournoi. Suit une chute sociale du héros qui, au niveau symbolique, doit être regardée comme une élévation spirituelle, au cours de laquelle ses vertus militaires s'intériorisent, de sorte que la lutte se déplace du monde extérieur vers le monde intérieur. Vers la fin du roman, le protagoniste a laissé derrière lui tout aspect militaire et le seul combat qu'il mène est désormais dirigé contre ceux qui le dissuadent de mettre toute sa foi en Dieu. En outre, la conquête spirituelle du couple central est indirectement contrastée avec l'entreprise de conquête politique des souverains goths et francs. Le jeu

³⁸⁶ Id., p. 109 : « Avec les Maures et les Arabes, qui avaient voulu piller le blé égyptien par la force des armes, il sut s'y prendre de telle sorte que (...) non seulement ils laissaient l'épée dans le fourreau mais en plus ils s'estimaient heureux qu'on leur donnât contre l'argent ce qu'auparavant ils avaient eu l'intention de conquérir par les armes ».

³⁸⁷ Id., p. 273 : « C'est à cette fin et non pour mener la guerre qu'il a parcouru toute la terre ».

³⁸⁸ Peu après le mariage du chevalier Dietwald et de la belle Amelinde, les prêtres des différents peuples qui résident en Savoie leur prédisent un avenir plein de bonheur ainsi que la domination sur la terre tout entière. Le couple princier commence à se complaire dans l'idée de sa propre grandeur et devient orgueilleux, de sorte que par la suite un ange du ciel, déguisé en mendiant, leur apparaît et leur ordonne de se repentir de leur orgueil dans un exil de dix ans. Au milieu de ce désert, les deux protagonistes auront à subir une épreuve spirituelle, infligée par un nouvel anachorète, en réalité un démon venu les tenter.

complexe des alliances politiques que le narrateur met en scène dans son roman n'a pas uniquement pour but de démontrer son érudition et de répondre aux exigences du public lettré mais constitue aussi une réflexion larvée sur le machiavélisme politique. Aux projets de conquête des princes goths et francs s'oppose la conquête purement intérieure du couple central.

Le passage de l'héroïsme militaire à l'héroïsme spirituel se laisse assez facilement observer. Le roman débute en apparence dans la plus pure tradition chevaleresque. Chevalier versé dans les armes et doué d'une grande beauté, Dietwald participe à un tournoi organisé à la cour du roi Louis et Amelinde, fille bâtarde du roi, attire les regards de tous les jeunes nobles. Les grands thèmes de l'œuvre paraissent être, comme chez l'Arioste, « *le donne, i cavalier, l'armi, e l'amore* ». Dès le début, un motif traditionnel du roman de chevalerie est réutilisé : le héros doit mériter l'amour de sa future en démontrant sa prouesse dans le tournoi. La position agenouillée de Dietwald recevant la couronne du vainqueur des mains de la belle Amelinde rappelle celle des héros dans la *Belle Magelone* et les *Éthiopiennes*, eux aussi prostrés devant leur dame³⁸⁹. Grimmelshausen ne tranche que sur deux points avec les récits chevaleresques traditionnels : la scène de l'affrontement est décrite de façon beaucoup plus lapidaire et avec un moindre luxe de détails que dans les autres œuvres du même type et, contrairement à la tradition, il n'accorde pas la victoire totale à son héros mais lui adjoint un adversaire égal en vaillance et qu'il ne parvient pas à désarçonner. Après le tournoi, on aperçoit un second élément des récits chevaleresques, l'isolation du héros dans un *locus amoenus* où il donne libre cours à sa peine amoureuse ainsi que son attaque par un animal sauvage qu'il ne parvient à abattre qu'à grande-peine³⁹⁰.

Mais bientôt, le protagoniste entre dans une phase de transition entre héroïsme chevaleresque et héroïsme spirituel. La première étape de cette transformation est la scène du cloître³⁹¹ où Dietwald offre à son aimée et à son frère un portrait de lui-même en chevalier Saint-Georges : « *Als nun beyde Bruder und Schwester von Dietwalten ein Bild zum Gedächtnis begehreten (...) und die Princessin den Ritter S. Georgen/ ihr Bruder aber Catharinam zu sich*

³⁸⁹ W. E. SCHÄFER, *Die sogenannten « heroisch-galanten » Romane Grimmelshausens. Untersuchungen zur antihöfischen Richtung im Werk des Dichters*, Bonn, dissertation philosophique, 1957, p. 29.

³⁹⁰ *Dietwald und Amelinde*, partie I, p. 165.

³⁹¹ Comme Dietwald et Dietrich von Metz passent de longues heures auprès du chevet d'Amelinde qui gît alitée et souffrant du mal d'amour, il arrive un jour que le frère de la jeune princesse aperçoit le livre de prières de Dietwald où sont portraiturés tous les membres de la maison de Bourgogne sous forme de saints. Le frère et la sœur désirent alors recevoir eux aussi un portrait de Dietwald représenté sous les traits d'un saint ce que ce dernier leur accorde volontiers.

nahm/ kan jeder selbst wol gedencken/ wie hertzlich Dietwalten ihre Wahl erfreute »³⁹². L'épisode en question ne semble représenter qu'une variation moderne de la « scène du portrait » qui, du roman de chevalerie, a été importée dans l'univers du roman héroïque et galant (on songera à toutes les péripéties autour du *lienzo* d'Auristèle dans le *Persiles*) et de là dans les premiers romans psychologiques (le vol du portrait dans la *Princesse de Clèves*). Mais cette scène a une double fonction au niveau narratif. Le don du portrait vaut comme une confirmation muette mais réciproque de leur amour, qui peut s'effectuer à l'insu du frère qui assiste à la scène. Mais Dietwald sera aussi, à un niveau spirituel, une réincarnation de Saint Georges. Saint Georges, dont la lutte contre le dragon rappelle Persée délivrant la princesse Andromède, représente une sorte de synthèse entre le chevalier médiéval et la figure du saint, de sorte que la scène du cloître indique, au niveau métanarratif, que Dietwald lui-même se trouve dans une période de transition entre son existence présente de chevalier et sa future existence de héros spirituel.

La transformation du protagoniste en héros spirituel s'accomplit lorsque, au milieu du désert, il résiste à la proposition de l'anachorète de reprendre les rênes du pouvoir, en dépit du commandement divin qu'il a reçu. Celui-ci leur fait remarquer que le mendiant, loin d'avoir été un messager de Dieu, aurait tout aussi bien pu être une vision fabriquée par un usurpateur du trône et que, en raison des guerres qui vont prochainement éclater, il serait plus avisé de reprendre en main les rênes du gouvernement afin de protéger leurs terres et leurs sujets³⁹³. Bien que les arguments de l'anachorète soient convaincants au niveau politique, ils relèvent de la logique du machiavélisme et non pas d'une politique chrétienne fondée en Dieu. La fidélité du héros à sa parole donnée est vue comme un héroïsme d'un autre type, supérieur à l'héroïsme martial, ce qui s'observe par le fait que leur victoire est décrite en termes de combat spirituel, comme l'indique l'emploi de l'adjectif « chevaleresque » – « *ihr habt durch Gottes Gnad ritterlich überwunden* »³⁹⁴ – et que leur combat spirituel contre le démon rappelle la tentation de

³⁹² Id., partie I, p. 178 : « Quand tant le frère que la sœur désiraient recevoir un portrait de Dietwald comme souvenir (...) et que la princesse choisit le chevalier Saint George, son frère à l'inverse Sainte Catherine, tout le monde peut bien s'imaginer combien son choix [i.e. celui d'Ameline] plut à Dietwald ».

³⁹³ Il leur fait remarquer que le mendiant, loin d'avoir été un messager de Dieu, aurait tout aussi bien pu être une vision fabriquée par un usurpateur du trône et que, en raison des guerres qui vont prochainement éclater, il serait plus avisé qu'ils reprennent en main les rênes du gouvernement afin de protéger leurs terres et leurs sujets. Les protagonistes se trouvent confrontés à un dilemme herméneutique : comment établir la distinction entre un envoyé du ciel et un envoyé de l'enfer, en l'absence de signes extérieurs qui permettent de les différencier et vu le caractère convaincant des arguments avancés par les deux côtés ? Les raisons mises en avant – notamment la nécessité de se méfier de la mise en scène habile d'un usurpateur avide de pouvoir – sont en tant que telles très convaincantes.

³⁹⁴ Ibid., p. 82 : « Vous avez, par la grâce de Dieu, vaincu, de façon chevaleresque ».

Jésus par Satan dans le désert³⁹⁵. En emportant une victoire sur son adversaire, Dietwald est symboliquement devenu un autre Saint Georges terrassant le dragon. L'épisode vaut comme une sorte de trait d'union entre l'existence antérieure de Dietwald et son existence présente où il est un chevalier spirituel.

La conquête spirituelle des protagonistes contraste implicitement avec les guerres menées par les princes goths et francs tout au long du roman. Tandis que la thèse des adeptes de Machiavel était que le respect des préceptes chrétiens affaiblit le souverain et que seule l'alliance entre la ruse et la force lui permet de tenir les rênes de l'État, Grimmelshausen, dans son *Zweyköpfiger Ratio Status*, a cherché à montrer comment une application systématique des commandements divins permet également de garantir la stabilité politique. Ne pouvant contrevenir aux lois de la vraisemblance dans ses romans historiques, il est forcé d'abandonner l'attitude simpliste de son traité politique où les mauvais souverains sont systématiquement punis par la Providence divine tandis que seuls les souverains qui craignaient Dieu avaient un statut assuré sur terre. Dans la partie politique du roman, il existe une unique intervention de Dieu ; le reste du temps, la narration suit la logique d'une chronique historique. Toutefois, Grimmelshausen montre que leur comportement ne procure nullement à leurs règnes la stabilité promise par la doctrine machiavélique. Pour cela, l'accent est à la fois mis sur la nature anti-chrétienne de leur politique et sur l'instabilité foncière qui en résulte. Le motif caïnique du fratricide qui, dans la Bible, est le symbole même de la désunion humaine, intervient à plusieurs reprises.

Les actions des princes goths et francs dans *Dietwald und Amelinde* ne rappellent pas seulement certains traits de la politique machiavélique mais aussi les guerres interminables entre souverains chrétiens durant la Guerre de Trente Ans. L'application de la mauvaise *ratio status* qui implique embûches, dissimulations et trahisons, plonge le monde dans un tourbillon de guerres et de crimes. Au niveau narratif, il en résulte une double forme de chaos, cognitif et ontique, comme l'a bien vu F. Gaede³⁹⁶. Cognitif car le lecteur et les personnages se perdent

³⁹⁵ Leur combat spirituel contre le démon rappelle la tentation de Jésus par Satan dans le désert. Il existe plusieurs parallèles entre les deux épisodes. La géographie désertique est similaire dans les deux cas. Le couple central doit lutter contre un démon déguisé tout comme Jésus doit lutter contre Satan. L'anachorète cherche à les amener à renoncer à leur pénitence avec l'argument qu'en temps de guerre leur royaume a besoin de ses souverains, espérant pouvoir les allécher par le gain du pouvoir. De même, dans l'Évangile selon Saint Jean, la troisième tentation de Jésus dans le désert consiste à s'emparer des royaumes de ce monde (Jean, 6.15). Après s'être exilés de leur royaume, les deux protagonistes traversent une période de souffrances qui fonctionnent comme une imitation des souffrances du Christ.

³⁹⁶ F. GAEDE, «*Janusköpfiger Ratio Status. Grimmelshausens Beitrag zum Thema: Chaos wird Geschichte.* » in *Simpliciana XX*, Berlin, Peter Lang, 1998, p. 33-44. L'application de la mauvaise *ratio status* qui

dans la succession complexe des intrigues politiques et des revirements continuels qui font que la victoire appartient tantôt à l'un tantôt à l'autre des camps ; ontime car l'extermination mutuelle des différents princes francs entraîne la dissolution de l'ordre chrétien et social. Il est donc tout à fait possible que le jeu complexe des alliances politiques que le narrateur met en scène dans son roman n'ait pas uniquement pour but de démontrer son érudition et de satisfaire aux exigences du public lettré mais qu'il constitue aussi une allusion voilée à la situation politique dans laquelle ses lecteurs avaient vécu. Dans son roman, Grimmelshausen fait en sorte que la politique anti-chrétienne dont il a constaté les effets sa vie durant ne profite pas à ceux qui la pratiquent ni ne leur procure les avantages désirés³⁹⁷.

À l'inverse, la fidélité de Dietwald à la parole donnée est décrite comme une victoire spirituelle qui lui a permis de conquérir un Empire spirituel et non matériel. Il apparaît dès lors que la métaphore de la conquête d'un Empire spirituel a un sens beaucoup plus profond que ce qu'on pourrait croire à première vue. L'adverbe de manière « *so* » peut en allemand avoir une valeur contrastive (« *so und nicht anders* ») comme c'est le cas ici : « *So recht ! sagte die frohlockende Amelindis so ! mein tapfferer Printz/ gefällt es unserem Gott/ das wir streitten : die Welt überwinden : und als ihre Obsieger recht Käiserlicher weis über sie herrschen sollen* »³⁹⁸. D'un côté, cette valeur contrastive permet d'opposer le sens littéral de la prophétie

implique embûches, dissimulations et trahisons, plonge le monde dans un tourbillon de guerres et de crimes. De là résulte une double forme de chaos, cognitif car le lecteur et les personnages se perdent dans la succession complexe des intrigues politiques et des revirements continuels qui font que la victoire appartient tantôt à l'un tantôt à l'autre des camps mais aussi ontime puisque l'extermination mutuelle des différents princes francs entraîne la dissolution de l'ordre chrétien et social. Voir p. 40.

³⁹⁷ Un des exemples qui montre que le machiavélisme politique ne peut aboutir est le cas de Gundwald. Ses méthodes pour l'accroissement du pouvoir politique rappellent fortement celles des politiciens machiavéliques. Il met la recherche du pouvoir non seulement au-dessus de l'amour chrétien du prochain mais même au-dessus des liens du sang. Rivalisant avec ses frères pour le pouvoir sur la Bourgogne, ils les tue tous, à l'exception de Gottgiesel. Mais cette action ne lui profite pas car le roi Clovis mène une guerre contre lui et lui impose des conditions de paix peu favorables tout en déclarant Gottgiesel nouveau souverain sur la Bourgogne. Peu après, les traits machiavéliques du caractère de Gundwald sont à nouveau soulignés. En effet, à peine les troupes de Clovis ont-elles quitté le territoire de la Bourgogne, que Gundwald tue Gottgiesel et s'empare du pouvoir. Ce stratagème anti-chrétien ne lui réussit pas plus que le premier car Clovis, rendu furieux par le manque de loyauté de Gundwald, reconquiert la Bourgogne et contraint Gundwald de chercher refuge à la cour de Dietrich von Bern. De plus, Clovis le met hors d'état de nuire en déclarant souverain de Bourgogne un des beaux-fils de Dietrich von Bern, ôtant à ce dernier toute volonté d'accorder à nouveau le pouvoir à Gundwald. De fait, ce dernier meurt peu de temps après sans que ses stratagèmes lui aient profité.

³⁹⁸ *Dietwald und Amelinde*, p. 202 : « Voici ! s'exclama Amelinde joyeuse, voici, mon valeureux prince, comment notre Dieu souhaite que nous luttions pour lui, que nous soumettions le monde et régnerions en souverains sur lui ».

initiale avec le sens symbolique qu'Amelinde lui attribue a posteriori³⁹⁹. D'un autre côté, l'adverbe « *so* » oppose le combat spirituel des deux protagonistes aux combats politiques menés par les princes goths et francs. Tandis que les différents monarques européens mènent une lutte politique afin d'accroître leur territoire ou de se garantir contre l'incursion d'invasisseurs avides de pouvoir, Dietwald mène une lutte contre le monde en tant que lieu d'apparences trompeuses où l'homme risque de perdre sa vie éternelle. C'est précisément parce qu'ils ne participent pas au complexe jeu des alliances politiques que le couple central se voit finalement investi de l'autorité suprême. Alors que la participation au jeu de la politique internationale aurait impliqué leur exposition aux caprices de la Fortune et donc probablement leur perte, en cherchant le salut personnel, ils ont aussi obtenu le salut politique.

Le sens véritable de la prophétie se révèle être en fin de compte une synthèse des deux interprétations précédentes. Les astrologues avaient annoncé une victoire dans une grande bataille et la domination sur un Empire mondial, Amelinde avait par la suite réinterprété la prophétie en voyant tant dans la bataille que dans l'Empire des allégories morales. Il s'avère que le sens véritable est un mélange entre ces deux lectures. Tandis que la bataille dont ils sortiront vainqueurs sera effectivement une bataille purement spirituelle, l'Empire sur lequel ils régneront sera bel et bien un Empire politique. Le *Dietwald* est en quelque sorte bâti sur un parallélisme. Les menées des princes goths et francs font sombrer le monde dans le chaos mais la victoire spirituelle du couple central fera naître du chaos un ordre nouveau. Les deux actions, l'entreprise de conquête politique et l'entreprise de conquête spirituelle, se déroulent de pair et sont indirectement mises en parallèle. Ce contraste participe vraisemblablement du volet didactique du roman.

Dans *Proximus und Lympida*, on observe également une condamnation implicite de l'héroïsme militaire et des guerres de conquête. Le troisième roman débute dans un contexte de guerre, l'empereur de Constantinople venant de remporter une victoire contre les Perses, où le protagoniste s'illustre par son courage et son habileté à combattre. Mais Proximus, qui s'est initialement illustré en tant que héros militaire, est par la suite destiné à s'illustrer avant tout par la patience et l'abnégation. Dans la troisième partie, son père Modestus, sentant la mort s'approcher, décide de ne laisser à son fils qu'une infime portion de ses richesses, de peur qu'elles ne lui corrompent l'âme. Proximus se soumet entièrement à la décision de son père et

³⁹⁹ C'est-à-dire qu'elle propose une nouvelle hypothèse quant à la manière de comprendre l'annonce de leur domination future. Ce que les princes avaient initialement interprété comme une suprématie au niveau politique se révèle en réalité être la domination spirituelle sur leurs propres passions.

son héroïsme ne consiste désormais plus que dans l'acceptation vertueuse d'une vie humble et sans éclat. Lorsque l'empereur le nomme général d'une légion, Proximus refuse cet honneur puisque cela l'obligerait à repartir dans la guerre et l'empêcherait de pouvoir s'occuper de son père malade, ce qui lui vaut les railleries des officiers qui l'accusent de couardise et déclarent qu'il préfère soigner les vieux et les malades plutôt que de rechercher le combat. On peut se demander si cette évolution du héros ne vise pas également à fournir un commentaire critique sur la politique de son époque.

Notons tout d'abord qu'à l'instar de ce qui se passe dans le deuxième roman, on observe un passage de l'héroïsme militaire à l'héroïsme spirituel. Dans un premier temps, l'auteur souligne certes les qualités martiales de son héros, mais il indique déjà la distance qui le sépare d'un héros épique traditionnel. En effet, même durant la courte partie de sa vie qu'il mène sur le champ de bataille, Proximus ne se comporte guère comme un combattant habituel. Il se désintéresse du butin et refuse de mettre en avant ses mérites, ce qui le distingue grandement des autres soldats qui partent à la guerre pour la gloire et les richesses : « *Er schiene/ daß er nicht im Kriege wäre/ Beuthen zu machen/ sondern die Feinde in die Flucht zu bringen/ und andern zum Raub zu geben* »⁴⁰⁰. Son statut hors-norme est encore davantage souligné par le contraste entre son incroyable talent au combat et son caractère foncièrement pacifique. Basilia, servante de Hapsa, demande comment il est possible que Proximus, dont le père était si dévot et ne lui a enseigné autre chose que l'amour de Dieu, ait développé des facultés militaires si extraordinaires : « *Wie ist dan nun sein Sohn zum fechten : und vom Rosenkrantz zu den Waffen geraten ? (...) Wo kombts ihm her daß er das Hertz genommen grosse Kriegs-Fürsten und berühmte Männer feindlich anzugreifen (...)?* »⁴⁰¹. A l'opposé des autres soldats, Proximus ne combat pas pour son intérêt personnel, mais n'est que l'instrument par lequel Dieu accomplit sa volonté sur terre : « *es sey dan Sach das Gott gefallen/ durch ihres Sohns sighaffte Waffen eben so vil Menschen zum Grab zuschicken/ als die Miltigkeit ihrer heilsamen und barmhertzigen Hände ehemalen beim Leben erhalten!* »⁴⁰².

Bientôt s'effectue en effet une transition de l'héroïsme militaire à l'héroïsme spirituel⁴⁰³.

⁴⁰⁰ *Proximus und Lympida*, partie I, p. 538 : « Il donnait l'impression de ne pas participer à la guerre afin de faire du butin mais afin de mettre les ennemis en fuite et de laisser les autres les dépouiller ».

⁴⁰¹ Id., partie II, p. 552: « Comment est-ce que son fils en est venu à abandonner le rosaire pour la lutte ? (...) D'où vient qu'il a eu le courage d'attaquer de grands généraux et des hommes célèbres (...) ? ».

⁴⁰² Ibid. : « il a dû plaire à Dieu d'envoyer à la tombe, par les exploits militaires de leur fils, autant d'hommes que leurs mains généreuses et charitables ont pu maintenir en vie ».

⁴⁰³ Qu'il soit destiné à se transformer en soldat du Christ est indiqué très tôt dans le livre. Dans la scène où le héros annonce à son père Modestus qu'il a dû échanger son bouclier familial, transmis de génération en génération, contre celui d'un guerrier perse, le lecteur apprend que le lignage de Proximus remonte jusqu'au temps

Proximus s'illustrera moins par ses prouesses militaires que par son humilité et son respect absolu de la volonté paternelle. Le thème de l'héroïsme spirituel est introduit pour la première fois lorsque, sur son lit de mort, le vieux Modestus avertit son fils contre les dangers qui l'attendent. Son discours est en lien avec la vision paulinienne de la vie chrétienne comme un combat: « *aber wan ich deine gewaltige Feinde anschawe mit denen du künfftig zu kämpffen hast/ und darneben erwäge/ das ihnen meine hinderlassene Reichtumb Waffen an die Hand geben/ dich desto ernstlicher zu bestreiten/ Sihe? so erschrick ich !* »⁴⁰⁴. Dans l'*Épître aux Éphésiens* VI, 10-19, la vie spirituelle du croyant est présentée en termes martiaux et le chrétien est décrit comme un soldat qui doit se préparer à soutenir un combat de longue haleine : « *Induite vos armaturam Dei, ut possitis stare adversus insidias diaboli.* ». Présentant la foi comme un combat sous la bannière du Christ, Saint Paul exhorte le chevalier chrétien à se méfier de la fausse paix qui endort l'esprit et nous berce dans l'illusion d'un sommeil trompeur. Modestus oppose l'armure militaire et l'armure spirituelle: « *Sie [le bouclier et le héaume] thun zwar etwas hierzu/ wann wir sie wider die Feinde Christlichen Nahmens in rechter Meinung tapffer gebrauchen/ pflegen aber bisweilen an dem völligen Triumph zu hindern/ welchen eine demühtige Nachfolgung Christi verleyhet.* »⁴⁰⁵. La perte du bouclier et son remplacement par un autre est une préfiguration du fait qu'au cours de l'histoire Proximus échangera son bouclier matériel contre le bouclier spirituel de sa foi et qu'il est destiné à imiter le Christ par son comportement vertueux.

Il semble toutefois que les métaphores militaires soient aussi porteuses d'un sens politique. La préface de *Proximus und Lympida* dépeint un monde apocalyptique semblable à celui de l'Europe lors de la guerre de Trente Ans. Le narrateur dresse le tableau d'un monde où tous les Etats et tous les peuples sont dans un état de guerre permanent – « *So ist auch diese Zeit merckwürdig/ wegen so vieler Krieg/ die gleichsam alle Reich und Länder erfüllt* »⁴⁰⁶ – et

où les Séleucides se sont convertis à la vraie foi et que l'ancêtre de la famille portait le surnom de « Sauveur » : « *wessentwegen ich lieber wolte/ daß du desselben Signatur noch fürterhin behalten könntest, denn das Zeichen ΠΕΝΤΑΛΦΑ ist der alten hergebrachten Sag nach/ unserm Stamm-Vatter/ dem syrischen König Antiocho zugenannt Soter von Alexandro Magno selbst in einem nächtlichen Gesicht/ gezeigt* » ; « C'est pourquoi j'aurais préféré que tu gardes le blason familial parce que selon la vieille légende le signe du ΠΕΝΤΑΛΦΑ apparut à notre ancêtre, le roi d'Antioche, appelé « Soter » par Alexandre le Grand, lors d'une vision nocturne » (p. 543).

⁴⁰⁴ *Proximus und Lympida*, p. 573 : « mais quand je considère la puissance des ennemis contre lesquels tu auras à lutter dans le futur et quand je songe en plus que les richesses dont tu hériteras leur fourniront des armes pour t'assaillir avec encore plus de force, j'en suis effrayé ».

⁴⁰⁵ Id., p. 535 : « Ils nous y aident certes quand nous les utilisons avec ardeur et justice contre les ennemis du nom chrétien mais généralement ils empêchent également d'obtenir la victoire totale que ne procure que l'imitation du Christ dans l'humilité ».

⁴⁰⁶ Id., p. 526 : « Ces temps étaient aussi mémorables à cause des nombreuses guerres qui ont été menées dans tous les pays et règnes ».

il fait une liste très détaillée des différentes guerres et conquêtes qui se sont déroulées durant cette période. Il fait en outre référence aux atrocités commises par les princes assoiffés de pouvoir qui se sont combattus : « *Jener entsetzliche Thaten und erschröckliche Handlungen können theils Historici nicht grausam genug abmalen und beschreiben* »⁴⁰⁷. Tout ceci rappelle la situation du *Simplicissimus*. Si la préface décrit un monde miné par les guerres, la fin du roman montre combien les manigances politiques l'emportent sur l'esprit chrétien chez les souverains. Autrement dit, c'était un temps de guerres et de conquêtes très semblable à celui dans lequel vivait Grimmelshausen lui-même. Aussi est-il concevable que, comme dans *Dietwald und Amelinde*, la lutte spirituelle des protagonistes soit indirectement opposée aux conquêtes politiques violentes qui avaient lieu à cette époque. Face à la guerre politique, meurtrière et donnant lieu à des successions de combats interminables, le roman dépeint une guerre d'une autre sorte qui se déroule dans l'âme et ne donne pas lieu à des hécatombes de morts.

Pour résumer, le passage de l'héroïsme militaire à un héroïsme spirituel dépasse la comparaison traditionnelle de la vie chrétienne avec un combat armé et permet d'exprimer une critique de l'impérialisme. Au-delà de l'allusion évidente à Saint-Paul, ces métaphores, qui opposent indirectement conquête spirituelle et conquête militaire, ont des connotations nettement politiques. Les métaphores militaires permettent également de donner une vision héroïque de la foi chrétienne et par là même de toucher davantage la sensibilité de ses contemporains marqués par la guerre. Le projet d'édification du lecteur, qui est au centre des romans historiques de Grimmelshausen, risquait en effet de se heurter au fait que beaucoup de personnes préféraient chercher la gloire dans les entreprises militaires et voyaient dans la foi une activité trop passive. L'exemple de ses héros, dont la foi revêt un caractère martial, fait comprendre au lecteur que la foi chrétienne n'est pas étrangère à l'héroïsme. Ainsi, la critique du bellicisme qui caractérise les romans satiriques de Grimmelshausen se retrouve également dans ses romans historiques, d'une nature en apparence si différente, ce qui permet de réduire la distance entre les deux types de romans.

⁴⁰⁷ Ibid. : « Parfois même les historiens n'arrivent pas à décrire et à dépeindre dans des couleurs suffisamment vives ces actions et ces événements horribles ».

Conclusion

L'ambiguïté mise en évidence dans ce chapitre – le mélange de fascination et de rejet qui caractérise l'attitude de nos auteurs devant la guerre – ne doit pas occulter le fait qu'au centre de cette ambivalence persiste une asymétrie, l'appréciation négative des changements apportés par la guerre l'emportant nettement sur leur appréciation positive. Une des similitudes les plus importantes entre Grimmelshausen et Cervantès est que tous les deux ont mis en évidence la césure historique qui sépare l'époque présente des précédentes. L'attitude guerrière de don Quichotte tient tout entière dans le refus de la bureaucratisation de l'armée qui s'effectue à son époque. De même, dans le cas de Grimmelshausen, le thème principal de bon nombre de ses romans est que la guerre contemporaine ne peut être assimilée à celles qui la précédaient. Le *Simplicissimus* fait un premier pas vers l'abandon de la conception traditionnelle de l'histoire comme un tout homogène où les périodes précédentes étaient dans une relative continuité avec l'époque présente. La Guerre de Trente Ans diffère des guerres d'antan en ce qu'elle échappe aux schèmes d'interprétation tant théologiques que politiques, car ni l'élan patriotique ni l'idée traditionnelle du fléau de dieu ne permettent d'investir la guerre d'un sens quelconque pour ceux qui en sont les victimes. La technique de la « *monstrositas* »⁴⁰⁸ permet à Grimmelshausen de rendre compte de la perte de toute expérience de normalité dans un monde où les limites entre l'homme et l'animal, entre l'ami et l'ennemi, deviennent fluctuantes. Cette situation entraîne comme conséquence immédiate un rejet de l'esthétique épique, un jeu ludique avec ses formes et ses présupposés idéologiques. À l'organicité et à la complétude de l'univers épique, nos auteurs substituent une esthétique du décentrement et de l'inachèvement qui sera analysée dans le chapitre suivant.

⁴⁰⁸ Grimmelshausen a inventé un certain nombre de techniques narratives afin de rendre compte de l'horreur de la guerre, comme la restitution habile de la nouvelle coulisse sonore, la description détaillée de la déshumanisation des soldats dont les membres tranchés se mêlent aux débris de guerre et le renoncement à la position du narrateur omniscient. Cette dernière innovation se révèle particulièrement importante car l'absence de tout commentaire moralisateur et le fait que les événements sont racontés de la perspective subjective des acteurs qui sont directement immergés dans le flot des événements a pour effet central de montrer la difficulté qu'il y a à formuler des jugements de valeur cohérents à une époque où le droit ne semble être du côté d'aucune des grandes forces en présence.

Chapitre II - Odyssées sans Ithaque : l'épopée comme forme vide

L'*Odyssée*, dont les marques stylistiques et formelles sont souvent rapprochées de celles du roman, aurait-elle encore été considérée comme une épopée si Ulysse n'avait pas atteint Ithaque ? Pour les Romantiques, elle aurait été privée de ce que Hegel appelait la « totalité épique » qui consiste dans l'achèvement et l'organicité du récit. Il est légitime de supposer qu'une bonne part des lecteurs de toutes les époques l'auraient perçue comme un texte qui a la structure extérieure d'une épopée mais qui est dépourvue de son noyau spirituel. Des Odyssées sans Ithaque, voilà précisément ce que sont les œuvres du corpus principal et par cette expression je ne souhaite pas avant tout suggérer qu'elles auraient une affinité particulière avec le grand poème homérique – quoique cette dernière existe en effet – mais que les thèmes centraux de la littérature épique comme l'héroïsme, la quête et l'aventure y survivent certes, mais privés de leur sens véritable.

Premier constat : Rabelais et Cervantès orchestrent un conflit entre la simplicité de l'idéologie épique et la complexité du monde moderne. Ils montrent que l'épopée est incapable de penser le rapport entre la culture chrétienne et la culture arabe. Dans le cas de Cervantès, l'univers épico-chevaleresque dans lequel croit se mouvoir le protagoniste est constamment envahi par des éléments arabes qui rendent instable son identité de chevalier chrétien. Dans les romans de Rabelais, on observe un parasitage entre les trois univers du roman de chevalerie, de l'épopée antique et de la culture arabe, qui finit par rendre l'opposition entre chrétiens et arabes instable. Ce chevauchement de différents univers littéraires n'est pas innocent, car F. de Armas a aperçu un lien entre l'hybridité générique et le mélange des races et des religions dans l'Espagne du XVII^e siècle. L'hidalgo est présenté comme un mélange de héros antique et de chevalier errant, mais sa constante association avec la culture maure rend problématique sa prétention d'être un héros épique chrétien.

Il en va de même en ce qui concerne les allusions au monde héroïque chez Rabelais et Grimmelshausen. Leurs œuvres sont caractérisées par un empilement anarchique de citations, de comparaisons et de références se rapportant à l'univers épique qui crée un effet

d'incongruité⁴⁰⁹. Rabelais et Grimmelshausen court-circuitent le fonctionnement de la référence épique, procédant ainsi à une lecture critique de l'idéologie héroïque⁴¹⁰. En appliquant des allusions épiques à des situations triviales ou inadéquates, en subvertissant le mécanisme de la comparaison héroïque et en procédant à des réinterprétations ludiques des grands récits épiques, ils mettent en garde leurs lecteurs contre le danger d'identifier les hommes modernes aux modèles héroïques antiques. Toutefois, tandis que Grimmelshausen poursuit avant tout un but négatif, cherchant à avertir le lecteur contre le fantasme de la surhumanité héroïque, Rabelais vise également à redéfinir un type d'héroïsme en accord avec les valeurs humanistes.

Parallèlement, les auteurs procèdent à un traitement irrévérencieux du thème de la quête épique. Le *Tiers Livre* et le *Quijote* se ressemblent en ce qu'ils fonctionnent en partie comme une parodie du périple d'Énée. Les thèmes du rêve, de la descente aux Enfers et de la fondation de l'Empire apparentent les errances de Panurge et de don Quichotte au long voyage d'Énée avant la fondation de Rome. Le thème des prophéties et des rêves annonciateurs du futur joue un rôle important dans l'*Énéide*, mais tandis que dans la grande œuvre virgilienne les dieux guident le héros vers son but, tel n'est plus le cas ni dans le *Tiers Livre* ni dans le *Quijote*, où les deux héros sont engagés dans une quête qui se transforme lentement en errance dans le labyrinthe des signes. De même, le déchiffrement positif des signes dans l'*Énéide* diffère grandement de la situation telle qu'elle se présente dans ces deux œuvres où le monde apparaît au héros comme cryptique. En effet, les deux œuvres sont dominées par le problème de l'interprétation, de sorte qu'elles fonctionnent comme des épopées herméneutiques dont les héros, incapables de déchiffrer les signes du monde, sont contraints à une errance perpétuelle.

⁴⁰⁹ Ce qui a poussé les premiers critiques de Rabelais à croire que les références à l'univers épique étaient dénuées d'importance dans son œuvre. J. PLATTARD, *L'œuvre de Rabelais : sources, invention et composition*, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 261 : « Mais la plupart des citations textuelles de l'*Illiade*, de l'*Odyssée* et de l'*Énéide* que nous trouvons dans son livre ont été empruntées à des ouvrages d'érudition anciens ou modernes. Elles sont entrées dans la rédaction de son roman pour un trait de mœurs antiques, pour un détail sur la mythologie, pour une expression pittoresque, qu'elles avaient gravées dans la mémoire. Elles ne sont point des indices d'un commerce intime de Rabelais avec les poètes épiques anciens. ».

⁴¹⁰ L'idéologie héroïque d'Homère, à l'inverse de celle de Virgile, était souvent tombée sous le feu de la critique au XVI^e siècle. Énée, vu à travers les commentaires moralisateurs et allégoriques du Moyen Âge et de la Renaissance, apparaissait comme modèle de toute vertu et le poème dans son entier comme un cheminement vers la perfection, alors que les deux héros principaux d'Homère étaient loin de s'illustrer uniquement par des qualités positives : Achille se distinguait par sa colère et, occasionnellement, sa cruauté, Ulysse par sa fourberie et son habileté à tromper. C'est pourquoi, comme le note J. Wolfe, les réformateurs et humanistes du XVI^e siècle, tel Melanchthon, aimaient procéder à des réinterprétations anti-épiques du célèbre poète pour favoriser des valeurs telles que la paix, l'amour et la modération au détriment précisément des autres valeurs qui jouaient un rôle non-négligeable dans la psychologie des personnages homériques comme la fierté, un sens exacerbé de l'honneur et le désir de vengeance. Voir J. WOLFE, op. cit., chap. II : « *The Remedy of Contraries: Melanchthon, Rabelais and Epic Parody* », p. 112-176.

Aussi est-il possible de comparer le *Quart Livre* et le *Quijote*, fonctionnant tous les deux comme des *Odyssées* dégradées.

Un dernier motif important de l'épopée, à savoir celui de l'aventure, apparaît sous une lumière critique. Un facteur explicatif pourrait être le changement de la notion même d'aventure dont le sens s'est modifié en raison du développement du commerce maritime au XVI^e siècle. L'aventurier épique de la tradition classique ne choisit pas ses aventures, mais les subit par un décret du destin, tandis que pour l'aventurier moderne⁴¹¹, héritier des commis voyageurs et des explorateurs de terres étrangères, l'aventure est un moyen de la réalisation de soi. L'aventure, ainsi privée de ses racines transcendantales et de plus en plus rapprochée du monde du commerce, perd son lien avec le destin et se teinte de connotations négatives. Ce phénomène est illustré par l'hidalgo qui tente de réaliser une synthèse impossible entre les deux types d'aventuriers⁴¹². D'un côté, l'hidalgo se conçoit comme un envoyé du destin, sur le modèle du héros classique qui doit remplir une mission, et de l'autre, il ne comprend pas que, par son individualisme et sa volonté démiurgique de créer son propre destin, il s'est radicalement éloigné du type de l'aventurier antique ou chevaleresque. Tout en croyant être envoyé par le destin pour restaurer l'esprit chevaleresque d'antan, il ne comprend pas qu'il s'est lui-même coupé des racines spirituelles de l'aventure chevaleresque.

Ce chapitre se propose donc d'explorer plus en profondeur la subversion des codes épiques. Je montrerai d'abord que, chez Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen, le parasitage des références épiques permet de subvertir le mécanisme de la comparaison héroïque et de mettre le lecteur en garde contre le danger d'identifier les hommes modernes aux modèles héroïques antiques. On verra ensuite qu'au parasitage se joint l'inachèvement, car le motif de la quête est subverti et se transforme en errance labyrinthique dans un monde décentré. À l'instar de la quête, l'aventure apparaît comme une notion problématique dans le *Quijote*, parce

⁴¹¹ L'aventurier antique ne recherche pas lui-même ses aventures mais ces dernières sont décrétées par le destin. L'aventure a des racines transcendantales et est reliée aux dieux et au destin. A l'inverse, l'aventurier moderne, dont l'apparition coïncide avec le développement du commerce maritime au XVI^e siècle, bien qu'elle ait été préfigurée par certaines figures d'aventuriers médiévales, recherche activement l'aventure et est mû par le goût du risque et l'appât du gain. Il s'opère une sorte de détranscendantalisation de l'aventure qui est de moins en moins reliée à la notion de destin.

⁴¹² Il y a une différence entre des aventures comme celles des moulins, de la barque enchantée ou des lions, où l'hidalgo désire simplement imiter une scène de roman de chevalerie, et des aventures comme celles d'Andrès, de la princesse Micomicona ou du valet Tosillo, où l'hidalgo devient réellement le redresseur des torts de la société. Tandis que les premières sont purement imaginaires, les secondes s'enracinent dans une société qui est dépeinte comme vicieuse et font intervenir des acteurs qui souffrent d'une injustice tout à fait réelle.

que le héros se présente comme un mélange d'aventurier épique et d'aventurier « moderne » – la prise en compte de ce phénomène formera l'objet de la dernière section.

I. Le démon de l'allusion : brouillages, parasitages, interférences

Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen pratiquent ce qu'on peut appeler une poétique de l'allusion en parsemant leur narration de souvenirs de la littérature épique. Le monde moderne est mis en rapport avec l'univers de l'épopée chevaleresque et antique par le biais d'allusions la plupart du temps incongrues. Cette pratique ne se réduit cependant pas à un jeu littéraire ou une simple jonglerie intellectuelle avec des références érudites, mais a pour fonction de soumettre à une critique indirecte les présupposés idéologiques de l'épopée. Dans le cas de Rabelais et Cervantès, la pratique la plus répandue est le parasitage des différents intertextes. Ils reprennent un certain nombre d'allusions épiques au thème de la guerre entre les musulmans et les chrétiens, mais les interférences avec d'autres intertextes ont pour effet un brouillage de l'altérité et de la distinction entre l'ami et l'ennemi. Il s'agit là d'une analogie entre les deux auteurs qui n'a en général pas été remarquée par la critique. De façon similaire, dans les textes de Rabelais et de Grimmelshausen, on observe un traitement souvent burlesque de l'allusion épique. Le détournement de l'allusion épique à des fins comiques sert aussi à jeter un regard critique sur certains présupposés idéologiques de l'épopée.

A. Homère et les musulmans : heurt des univers fictionnels et brouillage idéologique chez Rabelais et Cervantès

L'époque de Rabelais et de Cervantès était marquée par les conflits entre le monde chrétien et le monde ottoman. Les deux auteurs vivaient à une période où la menace d'une invasion turque était tout à fait actuelle et leurs écrits reflètent la crainte générée par l'ennemi musulman mais aussi l'ambiguïté des positions défendues par leurs contemporains. Pendant la Renaissance, la France était engagée dans un jeu diplomatique complexe : elle s'alliait à l'Empire turc, sous le prétexte officiel de protéger les chrétiens dans les terres ottomanes. Dans l'Espagne de Cervantès, le problème de la *convivencia* entre les trois cultures chrétienne, maure et juive continuait d'agiter les esprits et, à la suite de l'accès au pouvoir de Charles V en 1519, la société était scindée en deux groupes, les *cristianos viejos*, qui pouvaient se prévaloir d'une

ligne ancestrale pure de sang sémitique ou musulman, et les *cristianos nuevos*, issus de familles de convertis⁴¹³. Bien que l'attitude de Cervantès envers l'altérité musulmane et juive soit complexe et ait été maintes fois débattue, un certain consensus règne dans la critique pour lui attribuer une attitude très ouverte envers les autres religions avec lesquelles il avait eu un contact intime durant sa captivité. D'un autre côté, des textes comme l'*Iliade* ou les romans de chevalerie, que l'hidalgo vénère, sont fondés sur l'exclusion de l'altérité. Le rapt d'Hélène, qui par son seul nom représente la nation grecque, symbolise le ravissement d'une part de l'identité grecque par des barbares étrangers à la culture des Hellènes. La fascination d'une frange de la population espagnole pour les romans de chevalerie dérivait en partie du fait qu'ils fonctionnaient comme un substitut imaginaire pour les temps héroïques de la *Reconquista*.

La position ambiguë des deux auteurs face à la question musulmane a été étudiée par plusieurs auteurs. Une des études les plus importantes, sur Cervantès, est celle de F. de Armas⁴¹⁴. Le critique estime que don Quichotte a été poussé à prendre les armes et à embrasser la carrière de chevalier errant par l'anxiété générée par un secret inavouable. Le chevalier de la Manche ressentirait une tension intérieure entre son identité d'hidalgo espagnol et ses racines mauresques. Incapable de supporter ce conflit, il se construirait une personnalité imaginaire, celle du vaillant hidalgo de la Manche, cherchant constamment de nouvelles aventures et inventant toujours de nouveaux scénarios chevaleresques pour pouvoir fuir devant lui-même. Toutefois, l'adoption de cette nouvelle identité ne ferait qu'exacerber la tension entre son rôle de chevalier chrétien qui a juré de combattre l'ennemi musulman et son identité mauresque qui fait de lui un secret sympathisant des Maures. Les endroits où ce conflit transparaît seraient marqués par une forte hybridité textuelle, qui, indirectement, renverrait au problème de l'hybridité culturelle dans l'Espagne du *Siglo de Oro*. Le conflit intérieur de l'hidalgo et la rencontre de différentes traditions textuelles pointeraient vers le choc des civilisations et l'anxiété générée par la diversité ethnique et religieuse qui s'opposait au rêve d'homogénéité culturelle.

⁴¹³ Durant le *Siglo de Oro*, cette dichotomie entre les groupes sociaux traversait tous les domaines de la vie sociale et déterminait aussi en grande partie l'attitude face aux innovations intellectuelles. Les *cristianos nuevos* étaient davantage ouverts aux idées nouvelles et aux critiques lancées contre l'orthodoxie catholique tandis que les *cristianos viejos* faisaient preuve d'une attitude beaucoup plus conservatrice et rejetaient également les nouvelles formes de spiritualité comme celle d'Érasme. L'entrecroisement des altérités dans les scènes de bataille peut donc être une manière ironique de dépasser cette dichotomie fondamentale qui structurait et en même temps pétrifiait la société espagnole.

⁴¹⁴ F. A. DE ARMAS, *Don Quixote Among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*, Londres, University of Toronto Press, 2011.

Bien que d'un très grand intérêt, l'approche de de Armas est critiquable de plusieurs points de vue. Quelle preuve y a-t-il par exemple que l'hybridité textuelle du *Quijote* est en rapport avec l'hybridité culturelle de l'Espagne au XVII^e siècle ? Cette analogie relève davantage d'une habile jonglerie de l'esprit, consistant à relier deux types d'hybridité très différentes, que d'une étude sérieuse sur le rapport entre les caractéristiques formelles du texte de Cervantès et la composition ethnique de la société espagnole de l'époque, à supposer qu'il soit possible de déceler un tel lien. Secondement, parler du conflit intérieur de don Quichotte est pour le moins une entreprise risquée. Pour que cette analyse soit vraie, il faudrait supposer soit que Cervantès a voulu doter son personnage d'un inconscient, ce qui frise l'anachronisme, soit que c'est l'inconscient de Cervantès lui-même qui s'exprime à travers son personnage, hypothèse possible mais indémontrable. Toutefois, l'idée de base, à savoir que Cervantès s'est ingénié à associer son héros, qui se veut chevalier chrétien, à l'univers de ceux qui étaient exclus de la culture dominante en Espagne, reste valable. En revanche, il s'agit sans doute moins d'un conflit intérieur de l'hidalgo que d'une forme d'ironie de Cervantès à l'égard de la société espagnole contemporaine où les idéaux de pureté raciale ont produit des effets néfastes.

Les analyses de de Armas présentent également une grande valeur parce qu'elles permettent de jeter un pont vers les textes de Rabelais. Dans les textes de ce dernier, il s'opère également une fluidification des frontières entre l'univers chrétien et l'univers arabe. Selon T. Hampton⁴¹⁵, un des critiques à avoir observé ce phénomène, la stratégie du brouillage idéologique chez Rabelais serait en partie héritée d'Érasme. Pour l'humaniste hollandais, le vrai problème soulevé par les invasions ottomanes est le dysfonctionnement interne de l'Europe chrétienne tant au niveau politique qu'au niveau spirituel. Dans la *Querela Pacis* comme dans *l'Institutio principis christiani*, Érasme ne vitupère pas moins contre ceux qui veulent massacrer les Turcs que contre ceux qui, les considérant comme un fléau envoyé de Dieu, prétendent qu'il est défendu de leur opposer une quelconque résistance. C'est pourquoi, comme le relève Hampton, Érasme crée une image étrangement hybride du Turc qui, tout en restant l'Autre absolu, devient en même temps sous sa plume un « *semichristianus* ». En effet, le recours à l'image stéréotypée et traditionnelle de l'Ottoman cruel, inhumain et sanguinaire ne l'empêche pas de mettre en avant le raffinement de leur civilisation, leur piété religieuse et leur culte d'une vie pure et moralement bonne. À cela s'ajoute que la situation de Rabelais était encore plus délicate que celle de l'humaniste néerlandais puisqu'en 1532 la menace turque était devenue

⁴¹⁵ T. HAMPTON, « "Turkish Dogs": Rabelais, Erasmus, and the Rhetoric of Alterity » in *Representations*, n°41, 1993, pp. 58-82.

plus aiguë que jamais, mais qu'en même temps Soliman le Magnifique était un allié important de François I^{er}. Rabelais utilise cette surcharge de sens et cet effacement des limites entre les camps pour bloquer la naissance de tout sentiment partisan et, sans doute aussi, pour des raisons simplement pragmatiques.

Par conséquent, il se tisse un lien, non encore exploré par la critique, entre Rabelais et Cervantès, à savoir le fait que, pour exprimer leur rejet des projets de croisade caressés par certains souverains belliqueux de l'époque, ils recourent, sous des formes diverses, à une stratégie qu'on pourrait décrire comme un « entrecroisement des altérités » qui rend instable la dichotomie entre Turcs et chrétiens et déconstruit la dialectique entre l'ami et l'ennemi qui est au cœur de toutes les hostilités entre corps politiques et groupes religieux. En brouillant les limites entre le même et l'autre, ils effectuent un télescopage où le chrétien et le Turc se confondent. À plusieurs reprises, on observe dans leurs textes une « sursaturation » de l'image de l'ennemi qui rend ce dernier difficile à reconnaître. Ce phénomène s'observe de façon particulièrement nette dans les passages à tonalité épique. Les deux auteurs parviennent de façon habile à introduire des incertitudes idéologiques dans leur texte qui leur permettent de trancher avec la binarité caractéristique des épopées médiévales et donc de s'opposer au monologisme épique. Le but de cette partie est d'analyser ce lien entre les deux auteurs, tout en approfondissant les analyses déjà faites par les critiques.

Dans le *Quijote*, le phénomène de l'entrecroisement des altérités s'observe pour la première fois au chapitre I, V où l'hidalgo, mal en point après sa rencontre avec le garçon muletier, est trouvé gisant sur le sol par son futur écuyer. Sous l'effet du délire et de la douleur poignante, il s'identifie tour à tour à différents héros épiques dont certains appartiennent à la tradition nationale de l'Espagne tandis que d'autres sont davantage associés à l'aire culturelle mauresque. Tantôt il est persuadé d'être Baudouin, le neveu du marquis de Mantoue, tantôt il se prend pour Abindarraez l'Abencerage, tenu captif par Rodrigo de Narváez. Or, un des thèmes de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*⁴¹⁶ (approximativement entre 1561-1565) n'est pas seulement la générosité envers le vaincu qui pousse le chevalier Rodriguez à accorder la libération à son prisonnier afin qu'il puisse conclure le mariage avec son aimée, mais également la représentation idéalisée de la cohabitation des religions dans le contexte de la *Reconquista*. Dans son délire, don Quichotte oscille entre l'univers épique chrétien et celui de

⁴¹⁶ Voir la note 5 p. 1527 dans l'édition de la Pléiade. Le chrétien Rodrigo de Narváez rend prisonnier le Maure Abindarraez, mais lui rend la liberté pour aller épouser Jarifa à condition qu'il retourne au bout de trois jours. Abindarraez tiendra parole et à son retour, en compagnie de sa belle, il obtiendra la liberté.

la culture mauresque. À ses yeux, Sancho, qui le transporte sur son âne, se transforme en don Rodrigue tandis que lui-même devient le Maure captif qui est conduit en prison : « *le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerrje respondía a Rodrigo de Narváez* »⁴¹⁷. Le fait que son futur écuyer revêt le statut du chevalier chrétien tandis que lui-même joue celui de l'ennemi maure est un premier exemple de l'asymétrie, maintes fois soulignée au cours du roman, entre Sancho qui se réclame des *crístianos viejos* et l'hidalgo qui préfère taire sa descendance.

Le texte va même plus loin et établit une identification entre la charmante Dulcinée du Toboso et la princesse maure que fut Jarifa – « *esta hermosa Jarifa que he dicho es ahora la linda Dulcinea del Toboso* »⁴¹⁸ – qui annonce les doutes qui existent sur la pureté de sang de sa dame, auxquels don Quichotte lui-même fera allusion dans l'aventure de la Sierra Morena. Le fait d'associer le chevalier de la Triste Figure à un chevalier maure et sa dame à une princesse mauresque n'est pas un pur hasard car il s'agit probablement d'une touche ironique venant s'ajouter aux suggestions malicieuses qui parsemaient jusque-là le récit. En effet, le premier chapitre contenait déjà des détails discrets qui pourraient faire conclure à l'origine juive de l'hidalgo⁴¹⁹. De surcroît, l'incomparable Dulcinée, source de toute beauté et modèle de vertu, est issue du Toboso, une région connue pour sa forte concentration en Morisques. L'association de l'hidalgo à l'univers mauresque sert à mettre discrètement en cause les présupposés idéologiques de beaucoup de textes épiques qui visent à une exclusion de l'Autre. L'ironie de Cervantès est sans doute à double tranchant, dirigée d'un côté contre son personnage qui se rêve chevalier chrétien, alors qu'il est très proche des Morisques, et de l'autre contre l'idéologie de la pureté raciale prônée à son époque.

L'hybridation entre le roman de chevalerie et le roman mauresque qui s'opère dans l'esprit de l'hidalgo rappelle également les créations hybrides qui ont vu le jour au XVI^e siècle.

⁴¹⁷ *Don Quijote*, partie I, chap. V, p. 57 : « il lui répondit les paroles et les propos mêmes qu'Abencérage captif tint à Rodrigo de Narváez ».

⁴¹⁸ Ibid. : « cette belle Jarifa que j'ai dite est désormais la charmante Dulcinée du Toboso ».

⁴¹⁹ Voir par exemple J. M. SOLÀ-SOLÉ, « *Sobre el Quijana del Don Quijote* » in *Cervantes, su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, 1981, p. 717-722. Elle s'interroge sur les fameux « *duelos y quebrantos* », c'est-à-dire le jambon et les œufs frits que don Quichotte mange le samedi. Il s'agit bien entendu d'un plat gastronomique, mais les mots peuvent également avoir le sens de « *queja* » et « *lamentos* », termes inhérents au nom de « *Quijana* » (p. 718). Cette insinuation aux lamentations est intéressante, car elle pourrait être en relation avec les origines du mot « *marrano* ». Si on part de la racine « mar- » ou « mard- », on aboutit au sens bien connu de « porc, cochon », mais si on part de la base « berr- », on aboutit à l'idée de « pleurer, se lamenter » (cf. « *berrón* », « *berraco* », les enfants qui pleurent excessivement) (p. 718-719). Le fait que l'hidalgo soit associé aux lamentations viserait, selon elle, à faire une allusion voilée au lieu commun de la mélancolie juive (p. 720), tout comme l'allusion au Sabbat pourrait faire conclure que don Quichotte mange de la viande précisément ce jour-là, pour ne pas tomber sous le soupçon d'être un *converso* (p. 721).

Ainsi, M. Walker⁴²⁰ a associé la chronique arabe qui relate les aventures de l'hidalgo avec la littérature *aljamiada* qui a créé des genres littéraires hybrides, partagés entre le roman de chevalerie, les traités de lois, les ouvrages sur la sorcellerie et la divination. En réaction à l'hostilité croissante des Espagnols à l'égard de ceux qu'ils considèrent être de sang impur et face à la menace d'expulsion, des récits d'une richesse étonnante comme l'*Abencerraje y la hermosa Jarifa*, *Las guerras civiles de Granada* ou encore *La verdadera historia del Rey Rodrigo* virent le jour. Le roman mauresque, fortement inspiré du roman de chevalerie et autant teinté d'irréalité que lui, donne une vision fortement idéalisée de la communauté maure, mais est également marqué par un véritable sentiment de générosité et de conciliation avec l'autre, à l'inverse de l'esprit de croisade qui règne dans la plupart des *libros de caballerías* originels⁴²¹. De même, N. F. Hermes pense pouvoir déceler une influence de la *maqâma*⁴²² arabe sur le *Quijote*, un type de récits picaro-aventureux qui, à l'instar du roman de Cervantès, incorporent à la fois des éléments réalistes et fantastiques et qu'il a pu connaître durant sa captivité à Alger⁴²³. Non seulement les anti-héros drolatiques des *maqâma* ont été identifiés comme une des sources possibles de la figure du picaro, qui allait connaître une fortune littéraire considérable à travers toute l'Europe, mais en outre leurs aventures en cascade sont habituellement reliées à l'autorité d'un narrateur sur la fidélité duquel le texte laisse planer le plus grand doute⁴²⁴. Véritables proto-Quichottes, ces chevaliers picaresques représentaient un nouveau type de héros, caractérisé par la défaite et les quêtes irréalisables.

L'apparition du chroniqueur Cid Hamete Benengeli au chapitre IX vient encore davantage compliquer la donne. Selon la logique du roman, le lecteur lit une traduction faite par un Maure.

⁴²⁰ M. WALKER, « *La imaginación de moro historiador y morisco traductor: algunos aspectos de la ficticia autoría el Don Quijote* » in *¿"¡ Bon compañero, jura Di !" ? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, C. SCHMAUSER et M. WALKER (éds.), Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 35-49.

⁴²¹ Sur les rapports entre culture arabe et culture hispanique, voir l'ouvrage d'E. PICHEROT, *Les musulmans d'Espagne dans les littératures arabe, espagnole et française. XVI^e-XVII^e siècles.*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁴²² Pour une définition, voir H. TOELLE et H. ZAKHARIA, *À la découverte de la littérature arabe du VI^e à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003. Un genre littéraire connu en Arabie était le *saj'* qui, comme la poésie, contenait des rimes et, comme la prose, n'était pas soumis à des contraintes métriques (p. 169). Le poète Hamadhâni a utilisé le *saj'* pour inventer un nouveau genre littéraire, la *maqâma*, qui se caractérise par une écriture fleurie, des acrobaties formelles et des jeux métriques. Les auteurs ne donnent cependant pas de précisions sur la *maqâma* espagnole.

⁴²³ N. F. HERMES, « *Why You Can't Believe the Arabian Historian Cide Hamete Benengeli: Islam and the Arabian Cultural Heritage in Don Quixote* » in *The Comparatist*, vol. 38, 2014, p. 206-226.

⁴²⁴ Id., p. 210.

Toute traduction est cependant aussi, comme le rappelle R. Fine⁴²⁵, une traversée des frontières tant linguistiques que culturelles (par son étymologie *transducere*, le mot implique l'idée du passage). Du point de vue de la stricte cohérence logique, la présence du narrateur arabe n'est pas sans poser problème, car pour expliquer les louanges réitérées du chroniqueur malgré l'issue généralement malheureuse des aventures de son héros, il faudrait supposer ou bien que les paroles de Cide Hamete Benengeli sont toutes ironiques et que l'hidalgo n'est qu'une marionnette entre les mains d'un conteur arabe facétieux ou bien que, pour quelque raison mystérieuse, son auteur ne se rend pas compte que son héros est ridicule. Si on admet que les louanges du chroniqueur arabe sont sincères, on doit se demander pourquoi un musulman consacre tant d'efforts pour rédiger la chronique d'un héros épique chrétien. Au niveau le plus simple, le fait d'associer au chevalier de la triste figure un chroniqueur arabe et non chrétien vaut comme un facteur aggravant qui souligne l'infériorité chevaleresque de l'hidalgo qui n'a droit qu'à un conteur d'une religion considérée comme fausse. Mais telle n'est pas l'unique raison. À un niveau plus profond, le fait que c'est précisément un chroniqueur arabe qui s'intéresse à son sort suggère aussi que le chevalier est associé, plus qu'il ne le faudrait pour un chrétien de l'époque, à la population arabe de son pays et que des doutes sont permis sur la pureté de ses origines⁴²⁶.

Le phénomène de l'entrecroisement des altérités ne concerne pas seulement la personne de l'hidalgo. Ainsi, le rêve de don Quichotte au chapitre II, XXIII contient une réflexion implicite sur l'altérité musulmane comme partie intégrante de l'identité espagnole. La descente dans la *cueva*, située au cœur de la Manche, vaut comme une visite du passé héroïque de l'Espagne à un moment où elle a émergé comme unité territoriale. Unamuno y voyait, à raison sans doute, une plongée symbolique dans les profondeurs de la mémoire nationale : « *hundirse*

⁴²⁵ R. FINE, « Traducción y heterodoxia : releyendo el capítulo I, 9 del Quijote » in *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, C. RIVERO IGLESIAS (éd.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 57-70. Ici, p. 58.

⁴²⁶ Comme sur celles de Cervantès lui-même selon certains critiques. Voir E. LOKOS, « *The Politics of Identity and the Enigma of Cervantine Genealogy* » in *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, A. J. CRUS, et C. B. JOHNSON (éds), New York, Garland Publishing, Inc., 1999, p. 116-134. P. 117, il résume plusieurs raisons fréquemment citées pour prouver l'appartenance de Cervantès à la communauté des *conversos*. Premièrement, il s'est marié dans une famille de « *conversos* », les Esquirrás. Deuxièmement, il n'a pas réussi à aller aux Indes, or ce qui typiquement permettait aux autorités de refuser ce droit à une personne était le fait qu'elle n'appartenait pas aux *cristianos viejos*. Troisièmement, son père et grand-père exerçaient tous deux la profession de médecin, or être médecin était en général synonyme d'être *converso*. Quatrièmement, Cervantès ne s'est jamais volontairement soumis à la procédure juridique destinée à établir la *limpieza de sangre*, alors qu'il s'agissait d'une procédure obligatoire pour quiconque désirait connaître une ascension sociale. Il existe pourtant la *Información de la limpieza de Miguel de Cervantes, estante en Roma* (1569), mais cette dernière contient des formules très équivoques permettant de nouveau de s'interroger sur la pureté de ses origines.

y empozarse (...) en esa sima de las verdaderas creencias y tradiciones del pueblo »⁴²⁷. Avec ses références aux héros nationaux du passé et à l'affrontement des Espagnols et des envahisseurs musulmans, la *cueva de Montesinos* archive en quelque sorte la mémoire nationale, même s'il ne fait pas de doute que les touches ironiques à l'égard du *romancero* qu'on décèle dans cet épisode signifient que le temps des conquêtes a pris fin. Il apparaît en effet comme relativement certain que, tout comme Góngora a miné l'univers héroïque de *Don Gaïferos libera a Melisendra* par l'intrusion de détails cocasses et d'allusions grivoises, de même il était de l'intention de Cervantès de ne pas laisser intact cet élément de la tradition chevaleresque de l'Espagne, même si son attitude fut plus nuancée que celle du poète des *Soledades*. J. Cornall et J. Smith émettent l'hypothèse que l'épisode de la grotte de Montésinos fournit une réponse à la parodie crue de Góngora⁴²⁸. Toutefois, il faut se demander si la parodie est uniquement littéraire et si elle ne constitue pas aussi un commentaire implicite sur l'impérialisme et la politique raciale de la couronne espagnole.

L'hidalgo descendant dans la grotte de Montesinos pourrait être un nouvel Énée se voyant confirmer dans sa mission de refonder la nation espagnole par les grands héros du passé national. Les analogies avec les catabases épiques de héros comme Énée ou Astolphe et leur mission de fondateurs d'une nation future vont dans ce sens. Don Quichotte, qui reprend l'héritage des grands pourfendeurs de maures, descend lui aussi dans le cœur du passé espagnol. Mais en même temps, la grotte de Montésinos est hantée par la présence d'éléments arabes et musulmans et de signes attestant la présence de l'altérité musulmane. Ainsi, la *cueva* se situe au cœur de la Manche, lieu qui par son seul nom réfère à l'impureté raciale car, de facto, il contient une haute concentration de *conversos*. Paradoxalement, la coiffure de Bellerma se présente comme une curieuse alliance d'éléments chrétiens et mauresques : « *con **tocas** blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su **turbante** era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras* »⁴²⁹. Alors que traditionnellement la critique n'a vu dans ces détails farfelus

⁴²⁷ M. DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 170-171 : « S'immerger et plonger dans ce gouffre des véritables croyances et des véritables traditions du peuple ».

⁴²⁸ J. CORNALL, et C. SMITH, « Góngora, Cervantes, and the « Romancero »: Some Interactions » in *The Modern Language Review*, vol. 80, n°2, 1985, p. 351-361. Cervantès emprunterait à Góngora un certain nombre de procédés comiques comme les détails d'un réalisme cru qui contrastent avec l'univers hautement idéalisé du *romancero*, mais en même temps dénoncerait ce que sa parodie aurait de trop unilatéral, défendant en partie la noblesse et la silencieuse grandeur de ces ballades. Leur caractère partiellement historique, leur enracinement dans la tradition nationale et leur poésie légère et rapide l'empêcheraient de les soumettre à la même critique que les romans de chevalerie, de date beaucoup plus récente et d'une qualité littéraire nettement inférieure. Voir p. 356.

⁴²⁹ *Don Quijote*, partie II, chap. XXIII, p. 728 : « coiffée de voiles blancs si grands et si longs qu'ils balayaient le sol. Son turban était deux fois plus grand que le plus grand d'aucune des autres ». Je souligne.

qu'une preuve de la nature onirique de l'événement ou un indice supplémentaire de la dégradation du rêve chevaleresque de l'hidalgo, ils obéissent peut-être à un dessein plus précis : montrer qu'au cœur de la mémoire espagnole se trouvent les exclus. Implicitement, Cervantès montre que les Juifs et les *moriscos* font partie du noyau spirituel d'un peuple qui veut les exclure, mais dont l'imaginaire social reste hanté par leur présence.

Il est tout à fait possible que cet épisode, comme bien d'autres, vise à émettre une critique à l'égard de l'impérialisme de la couronne espagnole et de sa politique raciale. On se rappellera qu'à l'époque de Cervantès, le souvenir de la *Reconquista* était utilisé pour défendre la politique raciale de la monarchie espagnole. L'expulsion des morisques promulguée par Philippe III en 1609, bien que critiquée par une partie de la population était présentée par les apologistes du pouvoir, et de facto vue par une bonne partie de la population, comme une répétition et un aboutissement de la *Reconquista* de 1492 (en écho aux temps glorieux du passé, il fallait purifier l'Espagne de ses dernières gouttes de sang maure). La déchéance des grands héros de la *Reconquista* dans la grotte de Cervantès pourrait par conséquent être une réaction ironique à la réutilisation idéologique des grandes figures de la *Reconquista*. L'épisode viserait implicitement à faire comprendre que l'application de la mentalité de la *Reconquista* à la situation politique contemporaine est une attitude anachronique qui ne prend pas en compte le fait que l'altérité fait partie du peuple espagnol.

De façon plus subtile, ce phénomène s'observe également au chapitre II, XXVI qui raconte l'irruption de don Quichotte dans la pièce de marionnettes mettant en scène la libération de Mélisandre par don Gaïferos. À première vue, on observe une claire opposition entre forces chrétiennes et forces musulmanes. Le *romance* fait intervenir tous les personnages réputés pour leur engagement contre les Musulmans : don Gaïferos, libérateur de Mélisandre, Roland, martyr de la cause chrétienne à Roncevaux, et Charlemagne, le grand champion de la chrétienté et adversaire de l'Islam. Mais cette opposition est par la suite déconstruite de façon subtile. L'intervention de don Quichotte qui veut libérer don Gaïferos de la main des Maures s'apparente à une guerre sainte, mais ce qu'il fera par la suite viendra brouiller les limites entre les deux camps. Non seulement, l'hidalgo massacre indistinctement toutes les marionnettes, sans faire de distinction entre les deux camps, créant ainsi de fait une confusion entre les représentants des deux religions—« *derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél* »⁴³⁰ -, mais en outre, il blesse la belle Mélisandre, la laissant « *sin*

⁴³⁰ Id., partie II, chap. XXVI, p. 755 : « renversant les uns, décapitant les autres, abîmant celui-ci, mettant celui-là en pièces ».

narcices y un ojo menos »⁴³¹. Or, comme l'a déjà constaté D. de Armas Wilson⁴³², par ce geste, il répète la pratique du corsaire Arnaut Mamí, célèbre pour couper le nez des galériens chrétiens. Il s'agissait en effet d'une pratique courante chez les Turcs, de sorte que l'image d'une Mélisandre « *sin narices* » pouvait difficilement ne pas évoquer le sort des chrétiens captifs pour les lecteurs de l'époque. Autrement dit, en essayant d'agir en champion du christianisme, Don Quichotte se comporte paradoxalement à l'égard des Turcs.

Un autre passage qui illustre de façon particulièrement frappante cet entrecroisement des altérités est la joute finale entre don Quichotte et le chevalier de la Blanche Lune. Dans ce passage s'opère une identification indirecte entre Samson Carrasco et un guerrier musulman, tandis que don Quichotte revêt initialement le rôle du chevalier chrétien⁴³³. Au moment de son apparition, l'adversaire de l'hidalgo est présenté comme un chevalier « *que en el escudo traía una luna resplandeciente* »⁴³⁴. Mais le croissant de lune est aussi le symbole de l'Islam qui figurait sur les drapeaux des navires turcs durant la bataille de Lépante, ce qui associe indirectement le bachelier Samson aux forces musulmanes. Inversement, don Quichotte apparaît comme un chevalier chrétien, champion et défenseur de sa religion. En effet, depuis le chapitre II, XVII, l'hidalgo se nomme le « chevalier aux Lions ». Or, le lion est le symbole traditionnel de la couronne espagnole qui se voyait elle-même comme le principal rempart contre la menace turque. Rappelons d'ailleurs que León était une forteresse espagnole particulièrement importante lors de la *Reconquista*⁴³⁵. La joute chevaleresque entre les deux adversaires joue donc avec le thème traditionnel de l'affrontement entre forces musulmanes et forces chrétiennes. Ce jeu apparaît encore plus clairement si on prend en compte le contexte de cette aventure. La joute entre les deux pseudo-chevaliers est précédée de l'histoire de la mauresque Aña Féliz qui raconte son retour en terre chrétienne et la captivité de son amant don Gaspar Gregorio chez les Turcs. De plus, quelques lignes avant l'apparition du chevalier de la Blanche Lune, don Quichotte s'oppose à ce qu'on libère don Gaspar moyennant le paiement d'une rançon et préfère opérer la libération *manu militari* : « *que sería mejor que le pusiesen*

⁴³¹ Id., p. 758 : « sans nez et avec un œil en moins ».

⁴³² D. DE ARMAS WILSON, « *Chivalry to the rescue: The Dynamics of Liberation in Don Quijote* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, 2008, p. 249-265. Voir p. 258.

⁴³³ Cette ressemblance avait également déjà été aperçue par M. B. Quinn. Voir M. B. QUINN, « *Mirroring Difference: Ethnic and Generic Hybridity in Don Quixote* » dans *Nostalgic Identities: Song, narrative and the « Moor » in early modern Spanish Literature*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 2005, p. 88-124. Voir 97.

⁴³⁴ *Don Quijote*, partie II, chap. LXIV, p. 1045 : « qui portait peinte sur son écu une lune resplendissante ».

⁴³⁵ M. B. QUINN, op. cit., p. 97.

en él en Berberia con sus armas y caballo, que él le sacaría a pesar de toda la morisma »⁴³⁶. Autrement dit, la joute se déroule dès le début dans une atmosphère de croisade.

Toutefois, l'opposition initiale entre chevalier musulman et chevalier chrétien devient vite instable. Si Samson, guerrier musulman, est en réalité chrétien, don Quichotte, qui endosse le rôle du défenseur de la chrétienté, est indirectement identifié à un membre de l'armée musulmane. En effet, le début de l'aventure où don Quichotte voit le chevalier de la Blanche Lune s'avancer vers lui, est inspiré du *Romance de la Mariana*. Dans ce dernier, un maure cruel, tenant captive une chrétienne qu'il aime, voit s'avancer un chevalier chrétien, à la suite de quoi il poignarde la jeune femme. Selon M. B. Quinn⁴³⁷, un lecteur de l'époque reconnaissait indubitablement ce *romance* et ne pouvait alors manquer d'associer don Quichotte au maure assoiffé de sang. Les rôles entre le chrétien et le musulman s'inversent en quelque sorte. À cela s'ajoute que la joute est insérée dans une histoire qui, justement, vise à déconstruire la dichotomie radicale entre maures et chrétiens et montre démonte l'incompatibilité supposée entre les deux cultures qui motive la politique raciale de la couronne espagnole. L'impossibilité de distinguer les adversaires conduit à un estompage des oppositions, ce qui a pour conséquence d'atténuer la base du conflit traditionnel entre musulmans et chrétiens.

La double influence arabe et épico-chevaleresque se fait enfin sentir tout à la fin de l'œuvre lorsque Cide Hamete Benengeli suspend sa plume à un râtelier et avertit d'éventuels continuateurs que nul ne devra s'enhardir à vouloir profaner son œuvre en écrivant une continuation illicite. D'une part, le chroniqueur islamique insère une référence à Homère quand il se justifie de n'avoir pas voulu préciser la patrie de son héros : « *por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarsele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero* »⁴³⁸. Ici s'effectue une rencontre entre le monde de la Grèce antique et le paysage sec et poussiéreux de la Manche, qui établit, de façon ironique, un lien entre l'hidalgo et la figure du héros antique. D'autre part, la plume de Benengeli, à laquelle est attribué un discours autonome, constitue, selon L. López-Baralt, une allusion à l'*Al-Qalam* (la Plume) du *Coran* (68 :1)⁴³⁹. Il s'agit de la grande Plume qui est

⁴³⁶ *Don Quijote*, partie II, chap. LXIV, p. 1044 : « mieux valait le faire passer lui-même en Barbarie, car lui le tirerait de là en dépit de tous les maures ».

⁴³⁷ M. B. QUINN, op. cit., p. 98.

⁴³⁸ Id., partie II, chap. LXXIV, p. 1104 : « afin de permettre à toutes les villes et tous les villages de la Manche de se disputer la gloire de le tenir pour leur enfant et de l'avoir à elles, tout comme les sept villes de la Grèce se disputèrent Homère ».

⁴³⁹ L. LÓPEZ BARALT, « *Islamic Influence on Spanish Literature: Benengeli's Pen in "Don Quixote"* » in *Islamic Studies*, 45, n°4, 2006, p. 579-593, p. 582. Il s'agit de la deuxième sourate, située à la 68^e position du *Coran* (le numéro des sourates ne coïncide pas avec leur position à l'intérieur du livre) et comportant 52 versets.

identifiée par le Prophète à l'Intellect Suprême grâce auquel la création a eu lieu, et qui a inscrit le destin de toute créature sur la table préservée⁴⁴⁰. L'allusion de Cervantès est claire et constitue une invective contre Avellaneda qui a écrit une continuation illicite de la première partie. Désormais, celui qui violerait son décret selon lequel don Quichotte, destiné à demeurer dans sa tombe à jamais, ne devra point être ressuscité par un continuateur frauduleux, se rendrait aussi coupable que le musulman qui s'insurgerait contre le destin inaltérable qui fut fixé par la grande Plume. Pourtant, si l'allusion à Homère est juxtaposée à celle au Coran, ce n'est peut-être pas uniquement pour se venger une ultime fois de l'« *escrito fingido y tordesillesco* »⁴⁴¹, mais aussi pour miner d'une façon particulièrement subtile la prétention de don Quichotte à être un héros épique selon le modèle classique. Le refus d'indiquer le lieu de provenance de l'hidalgo ne constitue-t-il pas aussi une allusion voilée à ses origines potentiellement impures ? En d'autres termes, si don Quichotte échoue à réunir tous les traits du héros épique, ce n'est pas seulement à cause de sa faiblesse physique et de ses échecs répétés, mais aussi parce qu'à l'inverse des Achille, Hector et Énée, il n'est peut-être pas issu d'une famille aristocratique de sang pur.

L'interpénétration d'éléments arabes et classiques peut être vue comme un résultat de la double culture du narrateur. Dans sa thèse sur les racines arabes de la figure du chroniqueur maure, A. Bahous⁴⁴² décèle de claires ressemblances entre Cide Hamete et les historiens arabes. Selon lui, le choix de cette figure par Cervantès ne relève pas du hasard. Son souci de l'exactitude, son goût pour le détail, sa fine observation des émotions humaines sont des qualités traditionnellement associées aux biographes du prophète (Al-Mas-udi, Ibn-Khaldún)⁴⁴³ et aux historiens arabes en général. D'un autre côté, Cide Hamete est très versé dans la culture classique occidentale et notamment épique. Il émaille le récit des aventures de l'hidalgo de références aux épopées classiques, au point que Barnés Vazquez parle d'un « narrateur virgilien »⁴⁴⁴. Il est, par conséquent, possible que le rôle du chroniqueur ne se réduise pas seulement à parodier la tradition des auteurs de romans de chevalerie qui présentent leur œuvre comme une traduction d'un livre d'une époque passée, et rédigé, le plus souvent, dans une

⁴⁴⁰ Id., p. 586.

⁴⁴¹ *Don Quijote*, partie II, chap. LXXIV, p. 1105 : « menteur écrivain tordesillesque ».

⁴⁴² A. BAHOUS, *The Novel and Moorish Culture. Cide Hamete "Author" of Don Quixote*, thèse de doctorat, university of Essex, 1990.

⁴⁴³ Id., p. 29.

⁴⁴⁴ A. BARNÉS VÁZQUEZ, « *Yo he leído en Virgilio* ». *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*, thèse de doctorat, Grenade, Universidad de Granada, 2008, « *Un narrador virgiliano* », p. 250-259.

langue orientale⁴⁴⁵, ni non plus à procéder à une critique du manque de réalisme ou de vérité historique de ces ouvrages, mais que le but soit de créer un heurt entre ces deux traditions. L'élément arabe fait intrusion dans l'univers chrétien du roman de chevalerie et vient mettre en cause ses présupposés idéologiques fondés sur une exclusion de l'Autre.

Un phénomène similaire s'observe dans le *Pantagruel* et le *Gargantua* de Rabelais. Dans le *Pantagruel*, deux univers fictionnels incompatibles, ceux de la chanson de geste et de l'épopée antique, s'entrechoquent. L'incompatibilité en question provient du fait que ces deux types de fictions épiques reposent sur une vision très différente de l'altérité culturelle. Dans la chanson de geste, l'Autre, représenté par les musulmans, est ontologiquement mauvais. Le Dieu chrétien étant l'unique source du Bien et du Vrai, tout ce qui se situe en-dehors de Lui est privé du Bien. Comme il ne saurait y avoir de vérité extérieure au christianisme, tout ce qui se soustrait à sa zone d'influence s'identifie automatiquement au Mal. L'épopée antique, à l'inverse, n'est pas fondée sur une exclusion de l'autre, car les deux cultures qui s'affrontent sont souvent égales en vaillance et en noblesse. C'est le cas pour un texte comme l'*Énéide*, pourtant marqué par la dichotomie entre l'Orient et l'Occident qui apparaît durant le séjour d'Énée à Carthage. L'affrontement entre les Latins et les Troyens n'est pas décrit comme une guerre des cultures. Chaque camp a sa motivation pour le combat qu'il mène et ses dieux qui le soutiennent, ce qui conduit à une situation idéologiquement beaucoup plus complexe où le droit est des deux côtés en même temps. La victoire finale des Troyens n'est pas le signe de l'infériorité naturelle de l'Autre, mais uniquement un résultat du fait que le *fatum* a décidé qu'il doit succomber.

En mêlant ces deux types de récits épiques, Rabelais subvertit profondément ce qui était à la base du conflit dans la chanson de geste, à savoir le rejet de l'altérité en tant que telle. Représentant à la fois les Latins qui s'opposent à la progression d'Énée dans le Latium et les musulmans qui assiègent la Ville Sainte, les Dipsodiens sont des créatures hybrides et inclassables qui n'appartiennent à aucun schéma idéologique identifiable. Leur altérité religieuse et culturelle est posée uniquement pour être aussitôt déconstruite. Ce heurt des univers fictionnels s'observe lors du déclenchement de la guerre par l'invasion du pays d'Utopie et le siège de la ville des Amyrautes : « et tenoyent pour lors la grande ville des

⁴⁴⁵ Avant Cervantès, plusieurs auteurs inventent un manuscrit ou un auteur arabe. A. Bahous en cite quatre (p. 12) : *Libro del Caballero Cifar* (manuscrit fictif originel en chaldéen), *Lepolemo o el Caballero de la Cruz* (manuscrit originel en arabe), *La verdadera historia del rey don Rodrigo* (écrit par Abentariq en arabe), *Historia de los bandos de los Zegries y Abencerrajes* (écrit par Ibn Hamin en arabe).

Amaurotes assiégée »⁴⁴⁶. La mention de la ville assiégée rappelle la libération de la Ville Sainte de Jérusalem de la main des musulmans et le début laisse donc augurer une sorte de croisade contre les infidèles. Cette attente est cependant déjouée dans le chapitre suivant où s'effectue soudain une transition du roman de chevalerie à celui de l'*Énéide* virgilienne : « mais Epistémon luy redict à mémoire le departement de Eneas d'avecques Dido »⁴⁴⁷. De croisé médiéval devant reconquérir la Ville Sainte, Pantagruel se transforme soudain en double d'Énée dont la mission est de (re)conquérir son Empire. L'ennemi musulman perd son altérité irrémédiable pour revêtir une identité flottante qui est créée par une oscillation entre aires culturelles et univers fictionnels différents.

Ayant à la fois un pied dans la culture occidentale et dans la culture orientale, les ennemis cessent d'être caractérisés par une altérité absolue qui permettrait de les assigner clairement au monde non-occidental. En tant qu'ennemis du nouvel Énée qu'est Pantagruel, ils appartiennent au monde européen ; en tant qu'ennemis des paladins chrétiens, ils sont culturellement situés dans un Orient aux contours vagues et difficilement identifiables. Un autre passage illustre ce flottement entre univers fictionnels qui, corrélativement, induit un flottement idéologique, à savoir l'incursion nocturne des pantagruélistes dans le camp des Dipsodiens. Ce passage a lieu après la rencontre des compagnons avec six cent soixante chevaliers. La scène contient à nouveau des indices que leurs adversaires appartiennent au monde musulman : « nul n'en eschappa, excepté un qui estoit monté sur un cheval turcq »⁴⁴⁸. Mais d'un autre côté, l'incursion nocturne des compagnons rappelle un autre *topos* de l'épopée antique, à savoir l'expédition nocturne dans le camp des ennemis, comme celle de Diomède et d'Ulysse ou de Nisus et d'Euryale. Ainsi, le récit bascule à nouveau dans le domaine de l'épopée antique et les Dipsodiens deviennent les égaux des Troyens ou des Rutules. L'opposition entre les cultures et les nations est ainsi court-circuitée par une constante indétermination quant à la nature des ennemis.

Le même brouillage idéologique s'observe dans le rapport des ennemis au vin. Le fait que les Dipsodes s'identifient aux musulmans s'allie bien au fait qu'ils ont le gosier desséché puisque la consommation d'alcool leur est interdite. Le contraste entre le géant, grand buveur, et ses antagonistes, associés à la soif, vaut comme une opposition axiologique puisque le gosier sec s'interprète symboliquement comme indice qu'ils ne boivent pas à la source bachique et christique du vin. Pourtant, de façon curieuse, ces musulmans hybrides boivent du vin. La

⁴⁴⁶ *Pantagruel*, chap. XXIII, p. 298.

⁴⁴⁷ Id., chap. XXIV, p. 301.

⁴⁴⁸ Id., chap. XXV, p. 304.

différence entre les amis et les ennemis est maintenue par le fait que les uns boivent avec mesure et les autres démesurément. Ainsi les « drogues altératives » envoyées par Pantagruel à Anarche provoquent chez lui ainsi que chez tous les autres membres de sa suite une soif telle que « ne trouva allegement quelconques, sinon de boire sans remission »⁴⁴⁹. Or, le mot « rémission » pouvant désigner l'atténuation des symptômes d'une maladie ou l'action de remettre une faute, a un sens à la fois médical et théologique (la rémission des péchés). Anarche est celui qui, à cause de sa méchanceté, aspire en vain à la grâce divine et est condamné à souffrir d'une soif éternelle. Partant, Pantagruel, avec ses pouvoirs desséchants, est l'instrument de la vengeance de Dieu. Mais force est de constater que, parfois, l'adversaire semble partager certains traits positifs des héros. Le chapitre XXVI du *Pantagruel* contient une description de l'ennemi donnée par un prisonnier dans laquelle les Dipsodes apparaissent comme très proches des Pantagruélistes, puisque leur chef a la même taille que le géant et qu'ils sont aussi bons buveurs qu'eux : « car ne veistes oncques gens tant alterez, ny beuvans plus voluntiers »⁴⁵⁰. Musulmans buveurs de vin, les Dipsodes deviennent des créatures contradictoires à l'identité flottante et hautement instable.

Les flottements identitaires qu'on vient de relever ne s'observent cependant pas seulement dans le cas des Dipsodiens, mais aussi dans celui de Pantagruel dont les ancêtres appartiennent à divers peuples et religions. L'opposition entre le géant chrétien et les géants Sarrazins est ainsi, dès le début, vidée de sa substance. Les ancêtres de Pantagruel appartiennent en effet à trois races, grecque, sémitique et arabe. Certains des géants énumérés par le narrateur sont issus de la mythologie gréco-latine et se retrouvent notamment dans les textes d'Hésiode et de Ravisius Textor. D'autres appartiennent à la tradition biblique et sont mentionnés dans la *Genèse*. D'autres, enfin, appartiennent au monde sarrazin et sont des ennemis des paladins chrétiens : « Qui engendra Fierabaras, lequel fut vaincu par Olivier pair de France compaignon de Roland »⁴⁵¹. L'opposition entre la religion judéo-chrétienne et la religion islamique perd ainsi une partie de son sens. Alors même que Pantagruel semble incarner le prince chrétien qui va sauver ses terres des griffes des musulmans, cette grille de lecture est constamment déconstruite au cours du récit, et le premier indice de cette déconstruction consiste dans cette anarchique coexistence des trois cultures dans la généalogie de Pantagruel. Le narrateur semble dresser une vision du monde caractérisée par une réunion originelle de toutes les cultures, inspirée peut-être par la croyance de certains humanistes dans la *prisca theologia*, c'est-à-dire

⁴⁴⁹ Id., chap. XXVIII, p. 313.

⁴⁵⁰ *Pantagruel*, chap. XXVI, p. 307.

⁴⁵¹ Id., chap. I, p. 220.

l'idée selon laquelle tous les peuples anciens avaient indirectement eu part à la révélation divine.

Ce phénomène reste perceptible dans le *Gargantua*, même si c'est sous une forme plus discrète. Dans sa vision fantasmagorique de la conquête universelle, le monarque atrabilaire qu'est Picrochole incarne la figure du souverain chrétien qui protège les États chrétiens contre la menace du christianisme. En effet, un volet de son projet de conquête est la croisade contre les païens. Les différents éléments de ce motif se trouvent dispersés à travers tout le passage. Les conseillers du monarque introduisent le thème de la libération de la Terre Sainte de la main des musulmans : « Saint Treignan dieu gard Hierusalem car le Soubdan n'est pas comparable à vostre puissance. »⁴⁵². Le projet des conseillers est une allusion à l'actualité politique puisqu'à la Renaissance le projet médiéval d'une reconquête des Terres Saintes retrouva une nouvelle actualité. À la mention de la Cité Sainte de Jérusalem s'ajoute celle des États nord-africains que les conseillers de Picrochole veulent occuper : « Et oppugnez les royaumes de Tunic, de Hippies, Argiere, Bone, Corone, hardiment toute barbarie. »⁴⁵³. Il s'agit d'un projet d'extension maximale des États chrétiens par une occupation de tous les États où l'Islam s'était particulièrement bien implanté. Le projet de la christianisation des infidèles est également évoqué à travers la figure de Barberousse : « –Je (dist Picrochole) le prendray a mercy. –Voyre (disent ilz) pourveu qu'il se face baptiser.»⁴⁵⁴. Les défenseurs de l'idéal de la croisade avaient l'espoir qu'une victoire totale sur les Sarrasins serait suivie de conversions en masse au christianisme. Toutefois, dans l'ensemble, leur projet demeure, à l'égal de celui des croisés, un projet d'extermination globale de l'ennemi musulman. Les Picrocholins sont donc une version parodique des chevaliers chrétiens menant une guerre contre les ennemis de la foi.

Toutefois, par une suprême ironie, ces chevaliers chrétiens deviennent eux-mêmes des Sarrasins. Tout l'épisode du clos de Seuilly fonctionne sur le modèle d'une micro-guerre sainte. Frère Jean, brandissant le bâton de la croix, adopte le rôle de croisé, l'abbaye est un analogon réduit de la Sainte Cité de Jérusalem, la vigne symbolise la vérité du christianisme que les musulmans cherchent à détruire, les Picrocholins sont assimilés aux musulmans qu'il s'agit d'exterminer. Le moine belliqueux prétend se faire le défenseur des « biens de l'église »⁴⁵⁵, ce qui le met dans la position des croisés qui voulaient libérer le temple de Jérusalem de la main des musulmans. Frère Jean est d'ailleurs comparé à Maugis l'Hermite luttant contre les

⁴⁵² *Gargantua*, chap. XXXIII, p. 93.

⁴⁵³ Id., p. 92.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ *Gargantua*, chap. XXVII, p. 79.

Sarrazins⁴⁵⁶. Dans *Les quatre fils Aymon*, Maugis et Renaud partent pour un pèlerinage en Terre Sainte, mais une fois arrivés là-bas, et bien qu'ils portent des habits de pèlerins, ils se lancent dans le combat contre les infidèles. Tout comme Maugis combat alors qu'il était parti pour une mission pacifique, de même frère Jean combat alors qu'il est un moine. L'ironie de l'histoire est toutefois que, dans la version rabelaisienne de la croisade, les musulmans sont en fait des chrétiens. S'opposant au pacifisme néotestamentaire, les Picrocholins sont en effet symboliquement des musulmans, hostiles à la religion chrétienne. Les choses se compliquent encore davantage parce que frère Jean, croisé luttant contre les infidèles, est lui-même partiellement assimilé à un Turc, et ce non seulement à cause de sa cruauté mais aussi par sa manière d'empaler les ennemis par en bas, qui rappelle les méthodes de torture des Ottomans : « icelluy de son baston empalloyt par le fondement »⁴⁵⁷. La dichotomie entre musulmans et chrétiens, devenue instable, est derechef déconstruite.

Le même mécanisme transparaît également à travers un récit inséré dans la trame principale du *Pantagruel*, comme du *Quijote*, à savoir l'histoire de la captivité du capitaine Viedma et le passage de Panurge chez les Turcs. Les similitudes entre les deux textes apparaissent clairement si on compare tant leur contenu que leur place dans la narration. La posture des deux narrateurs est la même et rappelle celle d'Ulysse chez les Phéaciens : Panurge raconte son histoire lors d'un banquet offert par Pantagruel, le capitaine Viedma la sienne dans l'auberge, entouré par les autres personnages. Les deux ont été faits prisonniers de guerre. Le capitaine Viedma fut capturé par les Turcs lorsque la capitane sur laquelle il se trouvait, attaqua celle du corsaire Eudj Ali, Panurge fut fait prisonnier lors de la campagne de Mytilène : « à present viens de Turquie, où je fuz mené prisonnier lors qu'on alla à Metelin en la male heure »⁴⁵⁸. Le récit tourne, dans les deux cas, autour du temps de la captivité des deux narrateurs. L'un est rôti à petit feu, l'autre languit en prison. Dans le *Pantagruel* comme dans le *Quijote*, une figure féminine joue le rôle d'adjuvante, la mauresque Zoraïda dans un cas, une « jeune Corinthiac »⁴⁵⁹ dans l'autre. L'intercession divine, sous la forme de Lela Marién chez Cervantès et sous la forme de la Providence chez Rabelais, joue un rôle important dans la libération des deux captifs. Toutefois, le point le plus important est que chacun des deux récits fonctionne indirectement comme un rejet de la mentalité de la croisade, ce qui transparaît dans le fait que la dichotomie entre les Turcs et les chrétiens finit par devenir instable.

⁴⁵⁶ Id., p. 81.

⁴⁵⁷ Id., p. 80.

⁴⁵⁸ *Pantagruel*, chap. IX, p. 249.

⁴⁵⁹ Id., p. 266.

Sur certains points, l'histoire du captif a toutes les marques d'une épopée à caractère nationaliste. L'analogie entre la position de Ruy Pérez et celle d'Ulysse chez les Phéaciens rappelle le caractère oral de la poésie épique originelle. Le thème de la guerre et du combat joue un rôle capital dans la première moitié du récit où on décèle la gamme traditionnelle des formules épiques qui ont pour fonction de masquer tous les aspects négatifs du déroulement de la bataille et de la styliser en événement grandiose et enthousiasmant. Le narrateur procède à une héroïsation constante des capitaines espagnols qui sont loués dans leurs victoires comme dans leurs défaites. Chaque succès est interprété comme une faveur spéciale que le Ciel a accordée aux Espagnols. À l'inverse, les échecs, qui pourraient s'opposer à cette vision exaltante, ne sont pas présentés comme le résultat d'une négligence ou d'un manque de courage de la part des soldats, comme le texte le souligne à plusieurs reprises : « *no por culpa ni descuido del general que a los nuestros regia* », « *Perdióse primero la Goleta (...) y no se perdió por culpa de sus defensores* », « *Perdióse también el fuerte, pero fueronle ganando los turcos palmo a palmo* »⁴⁶⁰. Quoique le narrateur laisse parfois entendre une autre version des faits – il pourrait s'être agi de fautes stratégiques – il passe très vite à l'interprétation traditionnelle selon laquelle les défaites ne sont qu'un châtement pour les fautes de la chrétienté. Le rôle de la nation espagnole comme flambeau de la religion chrétienne et rempart contre les hordes barbares est clairement souligné : « *aquel día, que fue para la christianidad tan dichoso, porque en él se desengañó el mundo y todas las naciones del error en que estaban creyendo que los turcos estaban invencibles por la mar* »⁴⁶¹. Nombreuses sont les formules consacrées, destinées à faire l'éloge de la gloire militaire. Dans une occasion pareille, la mort est un sort plus enviable que la survie : « *porque más ventura tuvieron los christianos que allí murieron que los que vivos y vencedores quedaron* »⁴⁶².

La distinction entre amis et ennemis paraît être claire et tranchée. Du côté espagnol, seulement des gentilshommes valeureux et d'une moralité irréprochable : le sérénissime don Juan d'Autriche, l'invincible capitaine don Alvaro de Bazán, le renommé don Juan Zanuera, le courageux Pedro Puertocarrero, le vaillant et généreux Gabrio Cervellon. Du côté musulman, rien que des traîtres et des commandants cruels et sans pitié. Ainsi Gabrio Cervellon,

⁴⁶⁰ *Don Quijote*, partie I, chap. XXXIX, p. 403 : « non par la faute ou la négligence du général qui commandait les nôtres », p. 404-405 : « On perdit d'abord la Goulette (...). On ne la perdit pas par la faute de ses défenseurs », p. 405 : « On perdit également le fort, mais les Turcs ne le gagnèrent que pied à pied ».

⁴⁶¹ *Id.*, p. 402 : « ce jour-là, qui fut si heureux pour la chrétienté, car le monde et toutes les nations furent désabusés de l'erreur où ils se trouvaient, croyant que les Turcs étaient invincibles sur mer ».

⁴⁶² *Ibid.* : « car les chrétiens qui y périrent furent plus heureux que ceux qui demeurèrent en vie et victorieux ».

commandant d'un fort, et tué par ces mêmes Arabes qui avaient proposé de le faire échapper aux ennemis en le menant à Tabarka, et ce pour obtenir une récompense de l'amiral de la flotte turque pour leur noire trahison. Enfin, il y a bien sûr l'impérialisme à peine voilé de la merveilleuse histoire d'amour entre Ruy Pérez et la princesse Zoraïda. Implicitement, la captivité de Ruy est présentée comme une œuvre de la Providence qui a décidé son emprisonnement afin de permettre à la belle princesse, à qui la Vierge était apparue, de rentrer dans le bercail du christianisme. Tout comme la bataille de Lépante a permis à l'Espagne de triompher sur l'Infidèle sur le plan militaire, de même l'action d'arracher la belle Maure à l'Islam pour la réintégrer dans sa religion native est une victoire sur le plan spirituel et préfigure peut-être le triomphe définitif de la religion chrétienne dans les temps à venir. En tout et pour tout, dans ce récit où se mêlent des éléments propres à l'univers du conte, du roman et de l'épopée, Dieu semble avoir prédestiné le peuple espagnol à jouer un rôle de premier plan dans la défense et la restauration de l'Europe chrétienne.

À y regarder de plus près cependant, le texte cervantin opère un brouillage axiologique en effaçant la ligne de séparation nette entre monde musulman et monde chrétien, chacun des deux étant alternativement dépeint comme bon et mauvais. La distribution en héros et en traîtres n'est pas aussi claire qu'il y paraît d'abord. Certes, les rois d'Algérie – Eudj Ali, Hassan Aga, Moulay Hamida – sont essentiellement décrits en termes de cruauté, mais cela n'empêche pas qu'il y ait parmi eux aussi des exemples de bravoure et de loyauté. Ainsi Eudj Ali, roi d'Alger, qui avait attaqué et pris la galère capitane de Malte, est appelé « *atrevido y venturoso corsario* »⁴⁶³. Les Arabes qui avaient traîtreusement décapité le commandant Gabrio Cervellon ne reçoivent pas la récompense escomptée de l'amiral turc qui décide de les faire pendre, et ce à la fois pour des raisons pragmatiques – « *porque no se la habían traído vivo* »⁴⁶⁴ – et, comme le narrateur nous le laisse supposer, à cause de son sens de l'honneur : « *auque la traición aplace, el traidor se aborrece* »⁴⁶⁵. Si la loyauté existe chez les Arabes, à l'inverse la trahison et les dissensions internes ne sont pas absentes du camp chrétien comme le prouve la brève mention de la paix conclue en 1573 entre Venise et les Turcs : « *el Gran Turco (...) usando de la sagacidad que todos los de su casa tienen, hizo paz con venecianos, que mucho más que él la deseaban* »⁴⁶⁶. Ce détail, cité comme entre parenthèses, fait pourtant référence à un

⁴⁶³ Id., p. 402 : « hardi et heureux corsaire ».

⁴⁶⁴ Id., p. 406 : « parce qu'ils ne lui avaient pas livré l'homme vivant ».

⁴⁶⁵ Ibid. : « La trahison plaît, mais le traître fait horreur ».

⁴⁶⁶ Id., p. 404 : « Le Grand Turc ressentit vivement cette perte et, usant de la sagacité qu'ont tous ceux de sa maison, fit paix avec les Vénitiens, qui la désiraient beaucoup plus que lui ».

événement qui fut perçu comme une trahison majeure par les Espagnols⁴⁶⁷. Cet effacement des limites entre les deux camps s'observe également dans les figures d'Agi Morato et de sa fille Zoraïda. D'un côté, Agi Morato fait figure de l'Autre absolu – roi turc appartenant à la religion islamique et vivant dans un Orient lointain – de l'autre, son amour sincère pour sa fille l'humanise et le rend proche du lecteur.

À l'instar de l'histoire du capitaine Viedma, le récit de Panurge fonctionne comme un récit aux couleurs légèrement propagandistes. Dans les deux cas, l'idée d'une revanche sur l'ennemi religieux transparaît à travers le récit. L'enlèvement de Zoraïda et sa conversion au christianisme est une victoire symbolique sur les ennemis musulmans et une revanche pour les défaites militaires subies par les chrétiens. Similairement, la destruction de la cité turque par Panurge est une revanche pour la défaite des Français à Mytilène. Panurge peut être vu comme un instrument de la Providence pour apporter la destruction chez les ennemis du christianisme. Mais comme dans la première partie de l'histoire du captif, où l'opposition entre camp chrétien et camp musulman était vite rendue instable par la mention de détails problématiques, le caractère propagandiste du récit de Panurge disparaît très vite. Dès le début du récit, la différence entre chrétiens et musulmans est brouillée par la manière irrévérencieuse qu'a Rabelais de déconstruire l'opposition axiologique entre les deux camps. Dans le contexte normal d'une guerre sainte, l'aide ou la punition divine, indiquant de quel côté est le droit, permet de distinguer facilement les champions chrétiens de leurs antagonistes païens. Tel n'est pas le cas ici où Dieu apparaît comme étrangement versatile à l'égard du « bon chrétien » qu'est Panurge, car il opère d'abord un miracle en sa faveur pour le soustraire à une mort certaine – son tortionnaire « s'endormit par le vouloir divin »⁴⁶⁸ – puis le punit pour s'être réjoui de l'*inferno* qui ravage la ville des Turcs⁴⁶⁹, ce qui rend la distinction ordinaire entre élus et réprouvés problématique.

Les éléments incongrus dans le récit de Panurge ont été souvent notés et plusieurs critiques y ont vu une critique voilée des persécutions religieuses en France. F. Tinguely⁴⁷⁰ estime que Rabelais y effectue une superposition ironique de la France et de la Turquie, les Turcs du récit de Panurge désignant en fait les chrétiens traditionnalistes et intransigeants. Les « Mussafiz », c'est-à-dire les docteurs ou les connaisseurs du Coran, évoqueraient les

⁴⁶⁷ Sur ce point, voir la note 32 p. 1573-1574 dans l'édition Pléiade de Jean Canavaggio.

⁴⁶⁸ Id., p. 266.

⁴⁶⁹ Id., p. 267.

⁴⁷⁰ F. TINGUELY, « L'alter sensus des turqueries de Panurge » in *Études rabelaisiennes*, t. XLII, p. 57-73.

théologiens de la Sorbonne, le ventre du Turc croquelardon renverrait à Noël Beda, syndic de la Sorbonne, connu pour son embonpoint et son implacable persécution des idées nouvelles. F. Tinguely souligne qu'il ne s'agit pas d'un simple dispositif allégorique consistant à faire des Turcs les représentants de l'orthodoxie catholique. Ils sont à la fois les ennemis internes du christianisme, c'est-à-dire les théologiens intolérants, et les ennemis externes du christianisme, c'est-à-dire les Musulmans. P. Mireille Barthe⁴⁷¹ note qu'au fur et à mesure de la narration, il s'opère un glissement entre Panurge et le Pacha qui finit à la place de Panurge sur le grill⁴⁷² et en tire, elle aussi, la conclusion qu'il s'agit là d'une allusion aux persécutions religieuses en France, notamment aux exécutions de Jean de Cahors (1532) et de Louis de Berquin (1529), brûlés sur le bûcher⁴⁷³. À l'instar de F. Tinguely, elle pense que le texte opère un glissement entre la France et la Turquie pour indiquer que les chrétiens ne traitent pas leur ennemis de façon plus clémente que les infidèles.

La disposition en miroir des protagonistes peut aussi être vue comme une stratégie pour rendre flottantes les limites entre les camps musulman et chrétien. Les musulmans sont traditionnellement qualifiés de païens dans les chansons de geste, mais par la manière irrévérencieuse qu'a Panurge de juxtaposer une divinité païenne au saint nom de Dieu, il fait lui-même preuve d'une forme de paganisme, ce qui remet en question les barrières qu'il pose entre lui et les Ottomans. Il devient également difficile de déterminer de quel côté est la charité dans le texte. Les Turcs qui le reçoivent amicalement en lui offrant nourriture et boisson, font preuve de charité et fonctionnent comme une image paradoxale et inattendue du bon Samaritain (Luc ; 10 : 25-37). À l'inverse, vindicatif à l'extrême, se conchiant de joie à la vue du malheur de ses ennemis, le comportement de Panurge est à l'opposé des préceptes de pitié et de charité qu'illustre le personnage de la parabole de Jésus. L'opposition entre chrétiens et musulmans se double d'une seconde opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament. On serait en droit de s'attendre à ce que les Turcs soient associés à l'ancienne et leur victime chrétienne à la nouvelle loi. D'ailleurs, le feu dévorant qui consume la cité des Turcs évoque la destruction de Sodome

⁴⁷¹ P. MIREILLE BARTHE, « L'autre redéfini : le Pantagruel de François Rabelais » dans *L'attrait d'un empire : représentation des Ottomans sous François I^{er}*, thèse de doctorat, University of Virginia, 2002, p. 123-161.

⁴⁷² Il y a un triple glissement entre les deux personnages. Panurge dit de lui-même qu'il est « eximé comme un hareng sorêt », mais plus tard il dit qu'il embroche le Pacha « comme on fait des harengs sortez à la cheminée » (p. 132). Au début, Panurge se donne au diable et ensuite, le Pacha invoque lui aussi les diables (p. 134-135). Au début, il parle des « paillards Turcs », mais ensuite il parle de sa « paillarde chair demy rostie » (p. 136).

⁴⁷³ P. MIREILLE BARTHE, op. cit., p. 143 : « la France et la Turquie se rejoignent donc par certaines pratiques communes que Rabelais met en relation grâce à l'utilisation de la même expression imagée – « les harengs grillés » ».

et Gomorrhe, tout comme la loi prescrivant aux Turcs de s'abstenir de boissons alcooliques les associe aux juifs vétérotestamentaires puisque le vin est un symbole du nouveau pacte que Dieu a conclu avec l'humanité. Panurge qui précise qu'il aurait préféré du vin, semble donc ainsi témoigner de son adhésion à la loi christique. Notre martyr n'en est pas moins associé à l'Ancien Testament puisqu'il ne juge pas ses ennemis par leurs actions mais simplement par les aspects extérieurs de leur culte (le fait qu'ils boivent de l'eau). Finalement, ironie suprême, la description de la manière dont Panurge embroche le Pacha rappelle très fortement la manière dont les Turcs empalaient les chrétiens. Il devient donc, tant par son caractère que par ses actions, *velut alter Turcus* tandis que les Turcs se rapprochent progressivement de l'image du bon chrétien.

Dans les deux textes, une ambiguïté déconcertante est ainsi créée par la mise en place d'une situation qui favorise l'empathie avec les infidèles tout en maintenant une claire distance entre eux et le lecteur chrétien. Le même et l'autre s'entrecroisent, ce qui rend les frontières culturelles, religieuses et politiques instables⁴⁷⁴. L'enjeu poursuivi par Rabelais est à la fois humaniste et politique. Humaniste, car il s'agit de critiquer implicitement l'absence de toute volonté de rechercher une solution pacifique au problème de la coexistence des deux religions monothéistes qui conduisait à des expéditions coûteuses et parfois suicidaires contre les armées musulmanes ; attitude contraire à la croyance de certains humanistes en une manifestation universelle de Dieu sous forme d'une *prisca theologia*. Politique, car l'alliance opportuniste de François I^{er} avec Soliman le Magnifique devait pousser Rabelais à ne pas procéder à une condamnation trop radicale du peuple turc qui aurait pu être lue comme une critique de la politique royale. Dans le cas de Cervantès, on peut conjecturer qu'il opère une identification potentielle des Turcs avec les *moriscos* espagnols. Il faut en effet, comme le suggère A. Molina⁴⁷⁵, être sensible à la date de composition de ce texte. Cervantès devait avoir écrit l'histoire du captif autour de 1604, c'est-à-dire deux ans seulement avant l'expulsion des *moriscos*. Or, le critique propose, en s'appuyant sur une vue similaire défendue par M. Gerli⁴⁷⁶,

⁴⁷⁴ Cela a souvent été noté au sujet de Zoraïda. Voir par exemple D. COMPTE, « *Zoraida and Zelinda: Cultural Cross-Dressing in Cervantes y Zayas* » in *Hispanic Journal*, vol. 32, 2010-11, p. 27-41.

⁴⁷⁵ A. MOLINA, « *Epic Violence: Captives, Moriscos, and Empire in Cervantes* » in *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*, P. CHENEY et F. A. DE ARMAS (éds.), Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 287-302.

⁴⁷⁶ M. GERLI, « *Rewriting Myth and History: Discourses on Race, Marginality and Resistance in the Captive's Tale (Don Quixote, I, 37-38)* » dans *Refiguring Authority: Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*, Kentucky, University Press of Kentucky, 1995, p. 40-60.

de voir dans l' « *historia del cautivo* » la tentative de subvertir les codes épiques traditionnels afin de transformer un récit de conquête en épopée de la tolérance culturelle et sociale.

B. « *gedachte ich im Krieg Hectorem und Achillem, ja den Herculem selbst zu übertreffen* » : le rejet de l'exemplarité épique chez Rabelais et Grimmelshausen

La subversion des codes épiques peut aussi prendre la forme d'un traitement ironique des références épiques. Ce phénomène s'observe dans les textes de Rabelais et de Grimmelshausen. En partie, il s'agit simplement de railleries contre la pratique de l'allusion savante. Rabelais, parsemant son texte d'allusions au point de le rendre indéchiffrable tout en se moquant de la pédanterie de ses contemporains, entretient avec cette pratique une relation ambiguë. Toute aussi ambiguë est l'attitude de Grimmelshausen envers le « polyhistorisme » littéraire de l'Âge baroque. Quoiqu'il lance de nombreuses piques contre l'excès d'érudition dont débordaient les romans de son temps et qu'il semble considérer les références historiques et mythiques comme une pratique pédante et dénuée d'un véritable intérêt, il cherche aussi à se conformer à cette dernière, bien conscient des goûts du public et de l'infériorité de sa propre érudition par rapport à celle des auteurs contemporains⁴⁷⁷. Toutefois, la parodie des motifs épiques outrepassa la simple raillerie contre la pédanterie savante et s'accompagne aussi d'un regard critique jeté sur les présupposés idéologiques qui sont au centre de toute entreprise d'héroïsation littéraire⁴⁷⁸. Pour faire ressortir les ressemblances comme les similitudes entre les deux auteurs, la comparaison portera sur quatre points : les comparaisons entre les personnages principaux et

⁴⁷⁷ H. SCHEURING, « *Der alten Poeten schrecklich Einfäll und Wundergedichte* ». *Grimmelshausen und die Antike* », Berne, Europäische Hochschulschriften, 1990, chap. II: « *Der « Volksschriftsteller » und sein Verhältnis zur Gelehrsamkeit des Barock* », p. 39-81. Voir p. 56. H. Scheuring estime que Grimmelshausen souffrait de son manque de culture académique qui l'empêchait d'être pris au sérieux par les auteurs de son époque et que ce n'est que progressivement qu'il est passé d'une attitude de défense à une attitude d'attaque. Après avoir tenté en vain d'obtenir la reconnaissance des sociétés savantes et d'atteindre un certain prestige littéraire et social, Grimmelshausen a changé de stratégie (p. 64). À maints endroits de son œuvre, on trouve des passages qui jettent une lumière critique tant sur l'excès d'érudition en général que sur la tendance de maints auteurs à interrompre leur narration par des digressions mythologiques et historiques et à profiter de toute occasion d'appliquer des *exempla* antiques à la réalité présente.

⁴⁷⁸ Ainsi, l'attaque contre la vénération des conquérants païens au chapitre II, X peut être une critique de l'idéologie épique quoiqu'il puisse tout aussi bien s'agir d'une satire des *Wissenskataloge* dont regorgeaient les œuvres de l'époque. De même, les éléments incongrus qu'on décèle souvent dans ces listes d'*exempla* ne relèvent pas nécessairement d'une intention satirique, mais sont parfois simplement le résultat des erreurs contenues dans les sources originelles – notamment la *Piazza Universale* de Garzoni – où il a puisé la plupart de ses informations.

des héros antiques, le motif homérique de l'intervention des dieux dans les affaires humaines, la réinterprétation pacifique de certains thèmes héroïques et la vision qu'ils présentent du poète Homère.

On observe chez les deux auteurs un court-circuitage systématique du mécanisme de la comparaison héroïque. D'ordinaire, cette dernière vise à souligner le statut héroïque d'un personnage en le mettant en rapport avec un héros ancien. La relation de comparaison repose à la fois sur un rapport d'analogie et sur un rapport hiérarchique entre le comparant et le comparé. Très souvent, il est tacitement admis que le comparé, tout en participant des qualités positives du comparant, demeure néanmoins inférieur à ce dernier (« Le soldat, comme un nouvel Achille, se lança dans la mêlée » signifie que le soldat fait preuve d'une ardeur similaire à celle du héros grec, mais lui est malgré tout inférieur)⁴⁷⁹. Ces deux aspects de la comparaison héroïque peuvent être subvertis. Si, dans la plupart des comparaisons de ce type, le modèle épique demeure supérieur à son analogon moderne, le narrateur rabelaisien à l'inverse cherche parfois moins à rehausser la renommée du héros contemporain qu'à diminuer la gloire du modèle⁴⁸⁰. De même, s'il est ordinairement présumé que le comparé partage suffisamment de traits avec le comparant pour que l'analogie soit justifiée, cette règle est fréquemment violée par Grimmelshausen, qui aime introduire des éléments d'incongruité dans ses comparaisons. De façon globale, la corrélation entre le comparant et le comparé est souvent ironique, les auteurs ne cherchant pas à conférer une aura de grandeur au monde quotidien en le mettant en rapport avec le monde héroïque, mais à souligner davantage la distance irréductible qui sépare les deux univers.

Les détournements de sens à l'intérieur des comparaisons épiques sont fréquents dans les romans de Grimmelshausen. Pareil effet s'observe par exemple dans les comparaisons effectuées par le narrateur du *Simplicissimus* entre sa propre personne et les personnages de la Guerre de Troie. Le narrateur prélève certaines des scènes les plus célèbres du poème héroïque pour les appliquer à sa propre situation et juger rétrospectivement son propre comportement avec une pointe d'ironie. Après avoir échangé son costume de bouffon contre des vêtements

⁴⁷⁹ C'est pourquoi les nombreux cas où la comparaison est en faveur du comparé (« être plus fort qu'Hercule ») sont ordinairement perçus comme des hyperboles. Le locuteur sait très bien qu'Hercule est plus fort que n'importe quel mortel et son énoncé ne doit pas être compris au sens littéral.

⁴⁸⁰ Dans le cas de la célèbre comparaison du chapitre XXIX – « – C'est dist Panurge, bien chié en mon nez, vous comparez vous à Hercules ? Vous avez par dieu **plus** de force aux dentz, et **plus** de sens au cul, que n'eut jamais Hercules en tout son corps et ame. » (p. 314) –, la comparaison n'est pas d'égalité (« aussi...que... ») mais de supériorité (« plus...que... »), ce qui conduit à un renversement de la situation hiérarchique.

féminins, il se compare au jeune Achille à qui sa mère avait fait adopter un déguisement similaire afin de le préserver de la mort dans la guerre : « *machte so enge Schrittlein / als etwan Achilles gethan / da ihn seine Mutter dem Licomedi recommendirte* »⁴⁸¹. La ressemblance entre les deux figures est encore accrue du fait que le thème de la prophétie joue un rôle similaire dans les deux textes. La prophétie selon laquelle son fils mourrait devant les murs de Troie était la raison qui avait poussé Thétis, mère d'Achille, à recourir à cette ruse. De même Simplicius a commencé son chapitre en parlant de l'impossibilité d'échapper aux malheurs prédits par le vieux Herzbruder. Malgré tout, l'anecdote a un caractère comique car de tous les épisodes de la vie d'Achille, celui du travesti est assurément le moins héroïque. Plus tard, pour souligner son succès de coureur de jupons, Simplicius se compare à une série de héros mythologiques qui furent aimés de déesses, parmi lesquels Ulysse et Jason: « *wie (...) Ceres dem Glauco, Ulysse und Jasoni (...) von sich selbst nachlieffe* »⁴⁸². Ce que cette comparaison souligne, c'est à la fois l'absence de modération de ces déesses dont l'impétuosité tranche avec l'idéal de passivité et de retenue auquel les femmes étaient censées se conformer et sa propre superficialité de jeune homme libidineux. De plus, la référence à Jason et Ulysse ne concerne pas leurs exploits épiques mais seulement leur situation d'amants, qui, selon l'idéologie épique, est la situation la moins importante dans la vie des héros.

À un autre endroit, Simplicius se compare implicitement au héros troyen Pâris. L'épisode du *Venusberg* contient une allusion indirecte à l'évènement qui a précédé le déclenchement de la Guerre de Troie dans l'*Illiade*, à savoir le jugement de Pâris. Bien que l'épisode lui-même ne soit pas raconté dans l'*Illiade*, il fait néanmoins partie du *Cycle troyen*, d'où Homère a tiré la matière pour son poème. La compétition entre les déesses Héra, Athéna et Aphrodite est discrètement parodiée dans le texte de Grimmelshausen. Aux chapitres IV-V, Simplicius est emprisonné au *Venusberg*, un endroit secret où il est contraint d'exercer l'office d'esclave sexuel. Le nom du lieu, *Venusberg*, est une première allusion au mythe, Aphrodite ayant été déclarée vainqueur de la compétition. Les dames parisiennes sont au nombre de trois comme les déesses dans la scène de Jugement⁴⁸³. À l'instar de ce qui se passe dans le mythe troyen, lorsque les trois aristocrates masquées se présentent à lui, Simplicius doit déclarer laquelle

⁴⁸¹ *Simplicissimus Teutsch*, livre II, chap. XXV, p. 206 : « je faisais des pas aussi petits qu'Achille quand sa mère le recommanda à Lycomède ».

⁴⁸² Id., livre III, chap. XVIII, p. 316 : « comme (...) Cérés de Glauco, d'Ulysse et de Jason (...) me couraient d'elles-mêmes après ».

⁴⁸³ En fait, il y a une quatrième dame qui intervient dans le récit et qui est couchée dans le lit à côté de la vieille, mais elle n'est mentionnée que lorsque les trois premières ont déjà été présentées et que Simplicius a, intérieurement, choisi la plus belle.

d'entre elles est la plus belle : « *Meine Alte frage mich/ (...) welche ich unter diesen dreyen vor die Schönste hielte ?* »⁴⁸⁴. Pourtant, l'allusion est ironique, puisque les déesses sont ici remplacées par des aristocrates débauchées, porteuses de maladies vénériennes, et que le prince troyen est remplacé par un homme dégradé au rang d'objet sexuel.

Le court-circuitage du mécanisme de la comparaison épique peut aussi, dans certains cas, valoir de mise en garde contre l'identification avec les héros anciens. Cela s'observe bien au chapitre XXIII du *Vogelnest II* qui relate l'engagement du protagoniste dans la guerre franco-hollandaise. Triplement immunisé contre les dangers de la guerre comme il l'est – il jouit du don d'invisibilité grâce au nid d'oiseau magique, il est protégé des balles par un enchantement et il dispose du pouvoir de bloquer les fusils de ses adversaires –, le héros ressemble d'assez près à l'un des héros semi-divins de l'épopée grecque. Le début de la scène se déroule dans une atmosphère épique, le protagoniste décrivant le plaisir qu'il éprouve à se lancer dans la mêlée. Cette atmosphère épique est brutalement interrompue lorsqu'une balle ennemie vient traverser sa cuisse gauche : « *Da lag der Großmächtige Goliath / und empfand in der allergrößten Noth / die er sein Tage je überstanden / daß hinder dem Berg auch Leute wohnen / und daß jeder seinen Mann findet / wann er gleich der Göttin Thetis Sohn / und mit den besten Waffen versehen wäre / die Vulcanus je geschmiedet hätte* »⁴⁸⁵. Les allusions à la tradition biblique et à l'épopée homérique se complètent, dans la mesure où tant Goliath qu'Achille représentent le type du héros qui a atteint un statut de surhumanité, mais qui doit faire l'expérience douloureuse de sa propre mortalité et de sa vulnérabilité. Goliath appartient à la race des géants, issus de l'accouplement des hommes avec les anges, Achille est un demi-dieu issu de la liaison de Pélée avec la nymphe Thétis, et pourtant chacun des deux sera vaincu par un plus faible que lui : Goliath par David et Achille par Pâris. L'auteur illustre ainsi l'idée que l'identification mentale d'un soldat avec les grands guerriers peut le conduire à sa perte, d'autant plus qu'à l'ère des armes à feu, même un poltron peut facilement l'emporter sur un homme aussi vaillant qu'Achille.

À certains endroits, la critique de Grimmelshausen à l'égard de la vénération des héros antiques est formulée en termes explicites. Le chapitre II, X où le secrétaire procède à une longue énumération des grands héros et artistes, dont le nom continue à être honoré parmi les

⁴⁸⁴ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre IV, chap. V, p. 368: « Ma vieille me demanda (...) laquelle de ces trois je trouvais la plus belle. »

⁴⁸⁵ *Vogelnest*, partie II, chap. XXIII, p. 621 : « Le voilà terrassé, le puissant Goliath, et dans la pire détresse qu'il connut en toute sa vie, il comprit que nul n'est invincible et que chacun peut trouver plus fort que soi quand bien même il serait le fils de la déesse Thétis et pourvu des meilleures armes que Vulcain pût forger. »

hommes, participe lui aussi à la satire de Grimmelshausen contre l'étalage de références érudites. Au lourd bagage culturel du secrétaire, Simplicius oppose l'attitude de Saint Antoine pour lequel la création divine était le seul livre digne d'être lu. Mais à la satire du pédantisme s'ajoute aussi une attitude chrétienne résolument opposée aux valeurs du paganisme. En continuant à vénérer les anciens héros de l'Antiquité – « *Wer wolte in Alexandri M. Nachkömmlingen/ wenn anders noch einige vorhanden wären/ ihres Ur-Anherrn hertzhaffte Dapfferkeit im Krieg nicht rühmen* »⁴⁸⁶ –, le secrétaire est inconséquent dans son christianisme à l'opposé de Simplicius qui, lui, défend le véritable message des Évangiles. Les récits historiques et mythiques qui font l'éloge des anciens héros et servaient de recueils d'*exempla* aux jeunes princes et rois entrent en conflit avec les préceptes évangéliques de la paix. C'est précisément parce que ces récits servaient d'instrument didactique que Grimmelshausen cherche à subvertir le mécanisme de la comparaison épique.

Du côté de Rabelais, la situation s'avère plus nuancée. Il est vrai que les comparaisons des personnages secondaires avec des héros épiques interviennent souvent dans un contexte burlesque. Ainsi, lorsque Jean Dodin et Adam Couscoil sont comparés avec la paire formée par Énée et Anchise – « Ainsi le portoyt guayement, comme Æneas porta son père Anchises hors la conflagration de Troie »⁴⁸⁷ –, le tableau est comique puisqu'il intervient immédiatement après la mention des organes génitaux du nouvel Anchise⁴⁸⁸ et que dans ce passage, ce n'est pas la piété filiale mais la question de l'ingratitude qui est au centre⁴⁸⁹. La même comparaison est utilisée dans un contexte tout aussi burlesque lorsque les géants emportant Anarche hors du camp en flammes sont comparés à Énée : « Les Geans (...) emportèrent leur Roy Anarche à leur col le mieulx qu'ils peurent hors du fort, comme fist Eneas son père Anchises de la conflagration de Troye. »⁴⁹⁰. Le caractère comique de la comparaison consiste dans le fait que ce sont paradoxalement les représentants de la tyrannie et de l'injustice qui sont comparés au pieux Énée et parce qu'à l'opposé d'Anchise, qui incarne l'autorité paternelle, Anarche représente l'absence de légitimité du souverain. La comparaison de la sibylle de Panzoust avec

⁴⁸⁶ *Simplicissimus Teutsch*, livre II, chap. X, p. 151 : « Qui voudrait ne pas célébrer dans les descendants d'Alexandre le Grand, s'il en existait encore, le courage de leur ancêtre dans la guerre ? ».

⁴⁸⁷ *Tiers Livre*, chap. XXIII, p. 422.

⁴⁸⁸ *Ibid.* : « Frere Couscoil se trousse jusques aux couilles ».

⁴⁸⁹ Jean Dodin, voyant Adam Couscoil, lui promet un habit si ce dernier le porte à travers le gué de Vède sur son dos. Au milieu du gué, Jean Dodin demande à celui qui le porte sur ses épaules s'il a sur lui de l'argent. Ce dernier dit que oui. Jean Dodin lui fait alors de violents reproches, lui rappelant que la règle de leur ordre leur interdisait de porter de l'argent sur eux. En réaction à son ingratitude, Jean Couscoil le jette à l'eau.

⁴⁹⁰ *Pantagrue*, chap. XXIX, p. 316.

la Cassandre homérique – « Que sçavons nous si c'est une unzième Sibylle : une seconde Cassandre ? »⁴⁹¹ – est également comique car même si, à l'instar du personnage homérique, elle prédit un futur malheureux à Panurge, elle n'est pas comme cette dernière une femme d'ascendance royale mais une vieille sorcière, laide et vulgaire.

Les comparaisons héroïques sont souvent insérées dans des passages où elles produisent un effet de dissonance. Prenons comme exemple le chapitre XXXV du *Quart Livre* où Xénomanes explique à sa compagnie que le bruit des canonnades tirées contre le Physétère ont éveillé la méfiance des andouilles, qui craignent d'être attaquées par leurs ennemis. Dans ce contexte, il compare la situation des Andouilles à celle de Didon lors de l'arrivée d'Énée : « comme disoit Dido aux compaignons d'Æneas voulens prendre port en Cartage sans son sceu et licence »⁴⁹². Non seulement il existe un contraste évident entre la noblesse de la reine carthaginoise et les saucissons belliqueux de Rabelais, mais en outre, le contexte est sensiblement différent. L'arrivée d'Énée à Carthage initie une des plus belles histoires d'amour de la littérature européenne, celle des compagnons sur l'île Farouche est le début d'une guerre culinaire où graisse et viande s'entasseront. Quand Panurge, au milieu de la tempête, songe à sa mort future, il se compare à une série de héros épiques qui ont reçu une sépulture et il espère que quelqu'un lui fera le même honneur : « comme feist Dido à son mary Sichée, Æneas à Deiphobus sus le rivage de Troie près Rhoete : Andromache à Hector, en la cité de Butrot »⁴⁹³. La comparaison héroïque a ici pour effet de souligner ironiquement l'aveuglement de Panurge sur lui-même puisque, tout en faisant preuve de la plus grande lâcheté imaginable, ils s'arrogent un honneur que les héros mentionnés ont mérité par leur bravoure héroïque sur le champ de bataille. Ainsi Rabelais exploite la comparaison héroïque pour créer un effet comique.

Tel n'est toutefois pas le cas des personnages centraux, car les comparaisons de ces derniers avec les héros épiques ne sont, la plupart du temps, pas ironiques. Au chapitre XXIV du *Pantagruel*, les compagnons du géant se comparent avec différents personnages qui apparaissent dans la tradition épique. Epistémon se compare avec Sinon, personnage de l'*Énéide* qui, selon Virgile, a persuadé les Troyens de faire rentrer le cheval de Troie à l'intérieur de la cité⁴⁹⁴ : « car je suis de la lignée de Sinon »⁴⁹⁵. Eusthènes se compare à Hercule par sa force : « car je suis de la lignée de Hercules »⁴⁹⁶. Enfin, Carpalim se dit égal, par sa rapidité, à

⁴⁹¹ *Tiers Livre*, chap. XVI, p. 400.

⁴⁹² *Quart Livre*, chap. XXXV, p. 621.

⁴⁹³ *Id.*, chap. XXI, p. 589.

⁴⁹⁴ Voir la note n°6 de M. Huchon p. 1317.

⁴⁹⁵ *Pantagruel*, chap. XXIV, p. 302.

⁴⁹⁶ *Ibid.*.

l'amazone Camille, autre personnage virgilien, réputée pour sa légèreté⁴⁹⁷ : « car je suis de la lignée de Camille l'amazone »⁴⁹⁸. De fait, par ses actions, chacun de ces personnages correspondra à son modèle épique. Epistémon participera à une ruse qui leur apportera la victoire sur six cent soixante chevaliers⁴⁹⁹, Eusthènes fera preuve de force, et lors de l'attaque nocturne du champ des ennemis, Carpalim deviendra une autre Camille : « il departist si roidement qu'un quarreau d'arbaleste ne vole pas plustost »⁵⁰⁰. Il y a en quelque sorte une actualisation de la figure de style dans la réalité. Par conséquent, loin de dégrader les héros ou leurs modèles épiques, Rabelais fait plutôt ressortir de véritables traits épiques de leur nature.

À cela s'ajoute que, dans certaines comparaisons entre ses personnages et les héros antiques, il ne se contente pas de réutiliser dans un contexte burlesque des passages de *l'Iliade* mais leur fait aussi subir une réinterprétation humaniste. Le chapitre XXXVI du *Gargantua* contient une allusion aux moyens inventés par Diomède et Ulysse pour habituer leurs destriers à la vue des morts : « Non en tuant les gens, comme Diomedes tuoyt les Traces, et Ulysses mettoit les corps de ses ennemys es pieds de ses chevaux, ainsi que raconte Homere : mais en luy mettant un phantosme parmy son foin »⁵⁰¹. Le contexte est comique puisque la montagne de morts que Gymnaste doit franchir est le résultat du déluge urinaire produit par la jument de Gargantua. Toutefois, la comparaison qui relie la ruse de Gymnaste à celle de ses prédécesseurs épiques a pour but tout à fait sérieux de mettre en relief le caractère pacifique de la méthode humaniste, qui se passe des massacres cruels dont sont remplies les épopées antiques. Le comique et le désir d'émuler, voire de surpasser les Anciens, s'équilibrent donc ici. Le même phénomène s'observe dans la comparaison entre le cheval de Troie et des pilules médicinales dans l'épisode qui raconte les maux d'estomac de Pantagruel. Afin de se purger, le géant a avalé de petites pilules, peuplée chacune d'un paysan armé d'une pelle, qu'il expulse à nouveau de son corps en rendant gorge après nettoyage de son intestin : « Il me souvenoit quand les Gregeoys sortirent du cheval de Troye. Et par ce moyen fut guery et reduict à sa premiere convalescence »⁵⁰². Bien que le contexte soit comique, il s'agit au fond beaucoup moins d'une dégradation du mythe homérique que d'une réinterprétation en termes médicaux de la *mêtis* grecque. La référence au célèbre épisode de *l'Odyssée*⁵⁰³ n'a plus pour fonction de symboliser

⁴⁹⁷ Voir la note n°10 de M. Huchon p. 1317.

⁴⁹⁸ *Pantagruel*, chap. XXIV, p. 302.

⁴⁹⁹ Id. chap. XXV.

⁵⁰⁰ Id. chap. XXVIII, p. 314.

⁵⁰¹ *Gargantua*, chap. XXXVI, p. 101.

⁵⁰² *Pantagruel*, chap. XXXIII, p. 335.

⁵⁰³ C'est dans *l'Odyssée*, non dans *l'Iliade* qu'est raconté l'épisode du Cheval de Troie.

la trahison ou les ruses de guerre, mais de figurer, par le biais d'une anthropomorphisation comique, les forces curatives encloses dans les médicaments.

Un autre motif épique parodié par le biais de ce mécanisme de brouillages et d'interférences est celui de l'intervention des dieux dans les affaires humaines. Dans l'*Iliade* les dieux font des interventions directes dans la guerre des hommes et, dans le chant V, l'interpénétration de la sphère divine et de la sphère humaine est poussée si loin qu'Arès et Aphrodite sont blessés par Diomède. Ce motif est parodié de différentes manières par Rabelais et Grimmelshausen. Prenons d'abord le cas de l'auteur allemand. Ainsi, la décision de Jupiter d'envoyer un « héros allemand » comme réformateur et conquérant du monde aux chapitres IV-V du livre III évoque les fréquentes immixtions des dieux olympiens dans les guerres humaines, notamment dans le huitième chant de l'*Iliade*. Toutefois, ce motif est parasité par son entrée en contact avec d'autres intertextes, notamment celui de l'*Apocalypse* selon saint Jean et des prophéties millénaristes qui circulaient en Allemagne à l'époque de l'auteur. Le héros allemand est un messie guerrier, mélange étrange entre héros grec et réformateur apocalyptique. Si la critique des entreprises de conquête est tout à fait évidente, elle est soulignée au niveau formel par l'interpénétration entre l'univers biblique et l'univers homérique, qui crée une sorte de conflit idéologique.

Notons tout d'abord que la figure du héros allemand se rapproche par certains points de celle du héros homérique. Achille est l'exemple par excellence du héros favorisé par les dieux. Rendu invulnérable par sa mère, Thétis, il réunit en lui tous les traits du « *heros* », du demi-dieu qui se rapproche des *athanatoi*. Le héros allemand a reçu le même don de semi-immortalité de la part de son père, Jupiter, qui lui a conféré un corps immortel et l'a fait éduquer parmi les dieux : « *die Pallas soll ihn auff dem Parnasso auffziehen/ und Vulcanus soll ihm ihm in Hora Martis seinen Waffen/ sonderlich aber sein Schwert schmiden* »⁵⁰⁴. Le motif des armes divines conférées au héros par les dieux se retrouve aussi dans le roman de Grimmelshausen. Après la mort de Patrocle, qui avait revêtu son armure, il lui en faut une nouvelle. Cette dernière sera forgée par Héphaïstos, le dieu forgeron, qui lui fabriquera un bouclier, une cuirasse, un casque et des jambières. De même, le héros allemand recevra des armes forgées par Vulcain afin de se soumettre le monde entier : « *Vulcanus wirds auß denen Materialien verfertigen/ darauß er mir meine Donnerkeil macht* »⁵⁰⁵. On peut aussi dresser d'autres parallèles avec le monde

⁵⁰⁴ *Simplicissimus Teutsch*, livre III, chap. 4, p. 256 : « la Pallas l'éduquera sur le Parnasse, et Vulcanus, in hora Martis, lui forgera ses armes, mais surtout un glaive ».

⁵⁰⁵ *Ibid.* : « Vulcanus le fera des mêmes matériaux dont il fait mes foudres ».

homérique. Les différentes divinités qui, à la naissance du héros allemand, lui confèrent ses différentes qualités – « *hierzu soll ihm Venus geben ein schön Angesicht (...) Mercurius aber soll ihn mit unvergleichlich-sinnreicher Vernunfft begaben* »⁵⁰⁶ – rappellent l'assistance des dieux au mariage de Thétis et de Pélée. Mais dans le texte de Grimmelshausen, le motif homérique du « *heros* » favorisé par les dieux se mêle à la figure apocalyptique du rédempteur de la Fin des Temps. Cette superposition produit un effet d'incongruité parce qu'il s'agit de deux univers incompatibles.

Tant il est naturel pour un héros homérique d'être un guerrier d'élite qui combat, l'épée au poing, tant il est antinaturel pour un rédempteur chrétien de pacifier la terre en répandant la guerre. La nature hybride du héros allemand, mélange incongru entre héros homérique et Christ rédempteur, souligne la critique de la guerre, par ailleurs évidente dans le texte. Le mélange entre christianisme et paganisme met encore davantage l'accent sur le caractère défectueux et antichrétien de cette vaste entreprise de conquête mondiale. Jupiter vaut comme symbole du Dieu chrétien, mais reste aussi par certains côtés le dieu tyrannique de la mythologie grecque. De même, le règne que le héros allemand est censé ériger est un mélange entre le royaume de Dieu, tel qu'il est dépeint dans l'Apocalypse selon saint Jean, et une version terrestre de l'Olympe grec. D'un côté, il s'agit d'une utopie religieuse dans laquelle toutes les nations seront réconciliées sous la foi chrétienne, de l'autre on remarque la présence persistante du panthéon grec dans lequel Pluton joue maintenant le rôle de Satan : « *Umb dieselbige Zeit wird sich Pluto gewaltig hintern Ohren kratzen/ weil er alsdann die Schmälerung seines Reichs besorgen wird* »⁵⁰⁷. Implicitement, ce que Grimmelshausen souligne en faisant entrer en contact l'univers biblique et l'univers antique, c'est que toutes les entreprises militaires menées au nom de la foi chrétienne doivent être considérées comme une forme de paganisme larvé, radicalement opposé au message de paix des Évangiles.

La superposition entre monde vétérotestamentaire et monde homérique s'observe aussi dans la reprise d'un des motifs les plus célèbres de l'épopée homérique, à savoir celui du *consilium deorum*. Au chant VIII de l'*Iliade*, Zeus interdit aux autres dieux de s'immiscer dans la guerre entre les Achéens et les Troyens. L'*Odyssée* s'ouvre sur un conseil des dieux où les Olympiens débattent sur le retour d'Ulysse dans sa patrie. Le procédé sera également massivement utilisé par Virgile dans son *Énéide* pour illustrer l'idée philosophique d'une

⁵⁰⁶ Id., p. 256: « Vénus lui donnera un beau visage (...) mais Mercurius le dotera d'une raison incomparablement forte ».

⁵⁰⁷ Id., chap. V, p. 262 « dans le même temps, Pluton se grattera fortement derrière les oreilles, car il redoutera l'abaissement de son empire ».

Providence qui régit le destin des hommes. Tel est le cas par exemple au chant X où Jupiter rappelle aux autres dieux que l'installation des Troyens en Italie a été décrétée par le destin⁵⁰⁸. Le motif du *consilium deorum* apparaît à trois reprises dans les romans de Grimmelshausen. Au chapitre III, 7 du *Simplicissimus*, au chapitre 3 de la *Continutio* et, enfin, sous une forme modifiée, dans la seconde partie du *Vogelnest II* où le marchand antisémite et avare assiste à la délibération des dieux, incertains s'ils doivent ou non déclencher la guerre franco-hollandaise pour punir l'orgueil et la décadence grandissants de l'humanité. Il n'est pas sûr que la source d'inspiration principale dans ces scènes soit Homère. En effet, après une comparaison détaillée des scènes de conseil de Grimmelshausen avec ceux qu'on trouve chez Homère, Virgile, Ovide, Sénèque et Lucain, N. Groß conclut que le mythe de l'Âge d'Or chez Ovide constituerait une source plus fiable pour les épisodes de Grimmelshausen que l'épopée homérique. Toutefois, cela n'exclut pas que le souvenir homérique ne soit présent en filigrane.

L'entrée en contact des deux univers est la plus visible au chant III du *Simplicissimus*. Le débat entre Ganymède et Jupiter sur la nécessité d'exterminer l'humanité a certaines ressemblances avec le quatrième chant de l'*Illiade*, centré sur l'affrontement entre Zeus et Héra, qui porte sur la question de savoir si Troie doit être épargnée ou détruite. Mais dans la conversation entre Ganymède et Jupiter, on décèle aussi une structure dialogique similaire au dialogue agonistique entre Abraham et Dieu devant la destruction de Sodome et Gomorrhe. Grimmelshausen synthétise ici le monde vétérotestamentaire et le monde antique. L'aspect moral, si important dans le texte de Grimmelshausen, ne joue chez Homère qu'un rôle fort subordonné. Le débat des dieux homériques porte sur la destruction ou la sauvegarde d'une seule ville et non sur l'anéantissement du genre humain dans son entier. De même, la colère de Zeus n'est jamais provoquée par la décadence humaine, mais par les dissensions qui apparaissent au sein de la société olympienne à cause de l'entrelacs compliqué de destins humains et de destins divins. L'importance de la notion morale de péché et la tonalité eschatologique qui règne dans les épisodes de Grimmelshausen font que le Jupiter de Grimmelshausen est beaucoup plus proche du Dieu vétérotestamentaire de la Bible, dont il est une image paganisée, que du père des dieux homériques.

Le caractère problématique de la rencontre entre deux univers tient au fait que la cruauté des dieux olympiens contraste avec la bonté supposée du Dieu chrétien. La réutilisation ironique du motif du *consilium deorum* permet de soulever ce qu'E. Schäfer a appelé le problème de la

⁵⁰⁸ N. GROß, « Antikes Bildungsgut bei Grimmelshausen: Das Motiv der Götterversammlung » in *Simpliciana*, vol. XXVII, 2005, p. 157-198. Voir p. 267-268.

*providentia privata*⁵⁰⁹. Les théologiens distinguaient deux actions de la Providence, celle qui régit le devenir de l'histoire dans son ensemble et celle qui ne concerne que la vie du croyant singulier. Si la justice divine exige une punition générale de l'humanité pour ses péchés, Dieu devrait en même temps assurer sa protection à ceux qui lui sont restés fidèles et qui n'ont mérité en aucune manière d'être châtiés, ce qui n'est manifestement pas le cas dans les grands massacres de masse, où justes et injustes meurent confondus. Tandis que Simplicius met davantage l'accent sur l'aspect de la *providentia privata* et prend en compte le destin des hommes singuliers impliqués dans cette guerre, Jupiter envisage davantage la justice dans une perspective générale et supra-individuelle. Le conflit entre ces deux positions illustre aussi le conflit inhérent à toute justification théologique de la guerre. Sans jamais aborder de façon suivie la question de la théodicée et sans remettre en cause les positions théologiques sur la nature et l'origine du Mal, Grimmelshausen pointe vers le conflit potentiel entre les deux formes de Providence. En comparaison, le concile des dieux dans le douzième *Gesichte* du *Soldatenleben* de Moscherosch, qui pose également le problème de la Providence⁵¹⁰, apparaît comme beaucoup moins audacieux.

⁵⁰⁹ Dans un passage mis en évidence par Schäfer, la vision d'un bateau coulé par une canonnade et emportant avec lui dans les profondeurs jusqu'à cinquante personnes innocentes soulève chez le narrateur des doutes sur l'action de la Providence divine dans la vie *singulière* de chaque homme. Ce qui causait un certain désarroi pour beaucoup d'hommes du XVII^e siècle était que disparaissait le privilège des rares hommes de bien qui ne devraient jamais être confondus dans la grande masse des injustes, comme l'illustre l'épisode de Sodome et Gomorre. W. E. SCHÄFER, « *Der Dreißigjährige Krieg im "Soldatenleben" Moscheroschs und den simplicianischen Erzählungen Grimmelhausens* » in *1648: Krieg und Frieden in Europa*, K. BUßMANN et H. SCHILLING (éds.), Münster, Verlag Westfälischer Friede, 1998, vol. 2, p. 339-345.

⁵¹⁰ H. M. MOSCHEROSCH, *Gesichte Philanders von Sittewald*, livre II, Elsaß-Lothringen, Neues Elsaß-Lothringen Verlag, 2008, partie II, « *Sechstes Gesichte: Soldatenleben* », p. 253-405. Ce passage met en scène le procès intenté à Berthold Schwarz, inventeur de la poudre noire, par quatre anciens héros germaniques (les *Heldenräthe*). Berthold Schwarz fait une défense de son cas. D'abord, dit-il, ce n'était pas la curiosité poussant l'homme à vouloir percer les secrets de Dieu, ni l'alliance avec des forces démoniaques qui l'ont amené à faire sa découverte mais uniquement un hasard. À cela s'ajoute qu'il n'a fait que découvrir le principe, mais que jamais il ne s'est engagé dans la construction de l'artillerie. Les immenses dommages causés par cette dernière doivent donc être uniquement imputés aux grands seigneurs de Venise qui y voyaient une occasion de se procurer un avantage dans la guerre contre leurs ennemis de Gène. Cette argumentation, pourtant convaincante et habile, ne sera pas retenue et ce sera finalement à partir d'un angle transcendantal que la question sera envisagée. Les dieux recourent à un argument double qui consiste à dire que d'un côté l'invention de la poudre noire est un effet de la Providence divine pour punir le genre humain de ses péchés et de sa méchanceté, mais qu'en même temps elle est contrebalancée par un effet de la clémence divine qui fait qu'au même moment où la poudre noire fut découverte, à savoir en 1440, eut aussi lieu l'invention de l'imprimerie. Il s'agit là d'une mise en relation typique des deux arts qui, à partir de la Renaissance, constituait presque un lieu commun, et qu'on trouve également chez Rabelais. L'horizon religieux d'ailleurs présent dès le début du passage et le vocabulaire du démoniaque et de l'Enfer parcourt tout le texte. La manipulation de la poudre noire est comparée à la conjuration de mauvais esprits, à cause de la présence du feu, élément naturel dans lequel ils vivent. En outre, les soldats risquant à toute heure d'être

Le motif du conseil des dieux, chez Rabelais, peut aussi dans certains cas être associé à une critique de la guerre. Le XII^e chapitre du *Tiers Livre* contient une mention du « chapitre général » tenu par Jupiter avant le combat des géants contre les dieux. La coloration comique du récit consiste dans une réutilisation du motif du conseil à des fins misogynes puisque Pantagruel indique que, beaucoup de combats ayant été perdus à cause de l'ingérence des femmes, il fut statué que toutes les déesses seraient bannies sur terre, à l'exception de Minerve, digne de combattre aux côtés de son époux : « Seule Minerve feut de retenue pour fouldroier avecques Juppiter, comme Déesse des letres et de guerre : de conseil et execution : Déesse née armée, Déesse redoubtée en ciel, en l'air, en la mer, et en terre. »⁵¹¹. Comme le fait remarquer E. A. Chesney, il y a aussi un second détournement ou au moins un questionnement du mythe, puisque la fin fait ressortir l'ambivalence de Minerve, à la fois déesse du savoir et de la guerre. Ce qui, dans le mythe, était tacitement accepté, est ici présenté sous une lumière critique, à savoir l'instrumentalisation inquiétante du savoir au profit de la guerre⁵¹². La guerre et le savoir ne sont pas seulement deux aspects complémentaires de sa personnalité, mais le risque existe aussi que le savoir soit mis à la disposition des impulsions belliqueuses.

La plupart du temps, ce motif n'est cependant pas utilisé pour soulever des questions d'ordre théologique et politique. Par exemple, une autre allusion au motif du *consilium deorum* s'observe au chapitre LI du *Tiers Livre*. Les pouvoirs fracassants conférés à Pantagruel par l'herbe du pantagruélion suscitent l'effroi des dieux de l'Olympe qui décident de se réunir en conseil pour empêcher sa conquête du ciel: « Les Dieux Olympiques ont en pareil effroy dict. " Pantagruel nous a mis en pensement nouveau et tedieux, plus que oncques ne firent les Aloïdes, par l'usage et vertus de son herbe. " (...) En fin ont mis le remede de y obvier en deliberation, et au conseil »⁵¹³. La scène est bâtie sur une inversion de la relation entre les hommes et les dieux dans l'*Illiade*. Dans l'épopée homérique, les hommes sont soumis au bon vouloir des hommes, ici ce sont les puissances olympiennes qui craignent le pouvoir des hommes. La même inversion s'observe dans la mention de la destinée : « A ceste destinée ne pouvons nous contrevénir : car elle est passée par les mains et fuseaulx des sœurs fatales, filles de Nécessité. »⁵¹⁴. Ordinairement, ce sont les hommes qui sont soumis à l'*anangkè* et les dieux

frappés par une balle, n'ont plus comme autrefois la possibilité de se confesser ou de penser au salut de leur âme, et souvent s'en vont directement en Enfer.

⁵¹¹ Id., chap. XII, p. 385.

⁵¹² E. A. CHESNEY, *The Countervoyage of Rabelais and Ariosto*, Durham, Duke University Press, 1982, p. 69.

⁵¹³ Id., chap. LI, p. 509.

⁵¹⁴ Ibid.

qui sont ses exécuteurs, dans le texte rabelaisien au contraire, ce sont les dieux qui sont soumis au destin et les hommes qui sont l'instrument de sa réalisation. Le but n'est toutefois pas de ridiculiser les dieux olympiens, qui ici ne sont qu'une allégorie pour désigner l'ordre naturel que l'homme essaiera de conquérir, mais la confiance humaniste dans la perfectibilité de l'homme et sa capacité à atteindre un jour un statut semi-divin par le dépassement des bornes que la nature a posées à l'existence humaine.

Le double mécanisme du parasitage et de l'hybridation s'observe aussi dans des passages où des images épiques de combat et de guerre sont insérées dans un contexte pacifique. À cet égard, on peut comparer deux passages qui fonctionnent sur un modèle similaire, les deuxième et troisième chapitres du *Simplicissimus* et le chapitre XXIV du *Cinquième Livre*. Le narrateur du *Simplicissimus* fait apparaître le labourage de la terre sous un angle épique en utilisant un lexique militaire et en le décrivant comme une vaste entreprise de conquête. Le *Cinquième Livre* contient un tableau d'un ballet qui fonctionne comme un mélange entre partie d'échecs et affrontement militaire. Dans les deux cas, bien qu'il s'agisse d'une activité pacifique, elle est décrite avec un recours massif au lexique militaire. Les deux passages illustrent la tendance des auteurs à se livrer à des jeux imaginatifs consistant à fusionner deux réalités distinctes dans un même tableau. La virtuosité artistique s'accompagne cependant aussi d'un message idéologique. Le but semble être de montrer la supériorité des conquêtes pacifiques que l'homme peut faire en travaillant pour sa survie ou en s'adonnant à des jeux qui consistent à répandre le sang de milliers d'hommes. L'ingéniosité lexicale et imaginative des deux auteurs contraint le lecteur à un déchiffrement du texte qui augmente le plaisir de lecture, mais contribue aussi à véhiculer un message critique.

Les deux premiers chapitres du *Simplicissimus* se caractérisent par un enchevêtrement complexe d'allusions. Dans une description pétillante d'humour, le narrateur superpose son humble état de berger à la condition d'un grand⁵¹⁵. D'un côté, il procède à une réutilisation

⁵¹⁵ Dans sa bouche, la petite ferme qu'il habitait prend les allures d'un palais somptueux. Beaucoup d'éléments sont décrits au moyen de périphrases. Derrière les « fines tapisseries fabriquées par celle qui onques défia Minerve dans l'art de filer » il faut lire les toiles d'araignée qui ornent les recoins peu propres de la maison du « *Knan* ». La « peinture qui pour son achèvement a besoin de plus de temps que les tableaux des plus illustres maîtres désigne la fumée de la cheminée qui, en beaucoup d'années, a totalement noirci les parois. Le narrateur procède aussi à un jeu de mots phonique qui consiste à remplacer « *Sankt Niklas* » par « *Sankt Nitglass* » pour parler des fenêtres en papier de son ancien « palais ». Il s'agit d'un jeu de mots intraduisible : « *Sankt Niklas* » est remplacé par le divertissant « *Sankt Nitglass* », c'est-à-dire littéralement « Saint Pas-de-verre ». J. Amsler recourt à la traduction tout à fait réussie de « Saint Papier » pour indiquer que les fenêtres ne consistaient qu'en du papier transparent.

ironique du lieu commun selon lequel l'activité du berger est la meilleure préparation au gouvernement. La tirade du narrateur rappelle le fait que les grands héros homériques, comme Agamemnon et Hector dans l'*Iliade*, étaient souvent appelés « pasteurs des peuples » – le texte contient d'ailleurs une allusion au fait que « Paris, Priami *deß Königs Sohn/ und Anchises, deß Trojanischen Fürsten Æneae Vatter* »⁵¹⁶ ont été des bergers –, mais dans leur cas cette dénomination était bien évidemment métaphorique alors que dans celui de Simplicius, elle est littérale. Le long catalogue de personnages mythologiques que Simplicius déroule afin de justifier sa prétention de pouvoir être appelé noble est une satire à la fois de l'érudition excessive et des efforts entrepris par un grand nombre de personnes aristocratiques pour se découvrir des racines dans les vieilles familles patriciennes de la Rome antique⁵¹⁷. En outre, la comparaison de sa cornemuse avec la harpe de David constitue une pique contre la littérature pastorale et sa tendance à l'idéalisation. À l'inverse de l'univers édulcoré du roman pastoral, où les bergers ont des mœurs de courtisan et font preuve de galanterie et de courtoisie sans devoir s'adonner à des tâches viles et basses, Simplicius vit au milieu de la crasse et des cochons. Mais parmi les thèmes à être parodiés se trouve aussi celui de la conquête.

Dans un passage marqué par une grande inventivité verbale, le narrateur du *Simplicissimus*, transforme l'humble activité de labourage des champs auquel se livre son père en une micro-épopée qui rappelle les grands faits des conquérants antiques. Le texte opère une superposition de l'univers des conquérants romains et de celui des laboureurs, qui fonctionne d'autant mieux que l'agriculture et la guerre étaient les deux activités de base qui structuraient l'édifice de la société romaine au début de l'expansion de l'Empire. Ainsi, les instruments destinés à travailler la terre deviennent des armes – « *Die Rüst- oder Harnisch-Kammer war mit Pflügen, Kärsten, Aexten (...) auf das beste versehen* »⁵¹⁸ –, le paysan attelant les bœufs devient un grand général qui commande à son armée – « *Ochsen anspannen war sein Hauptmannschaftliches Commando* »⁵¹⁹ – et le labourage lui-même prend l'allure d'une vaste expédition militaire. Le lien avec l'univers romain est encore renforcé par l'usage de termes latins comme « *disciplina militaris* » et « *exercitium corporis* » qui renvoient à l'éducation militaire dans la Rome antique. Simplicius va d'ailleurs jusqu'à recourir à un jeu de mots bâti sur l'ambiguïté sémantique du mot « terre », qui peut désigner à la fois la terre comme un des

⁵¹⁶ *Simplicissimus*, livre I, chap. II, p. 22 : « Pâris, fils du roi Priam, et Anchise, père du prince troyen Énée ».

⁵¹⁷ H. SCHEURING, op. cit., p. 110.

⁵¹⁸ Id., p. 40 : « La salle d'armes était garnie, pour le plus grand plaisir des yeux, de charrues, de houes, de haches ».

⁵¹⁹ Ibid. : « atteler les bœufs, voilà ce qui était son commandement de capitaine ».

quatre éléments et la terre comme métonymie du globe terrestre. En disant que son père mène la guerre contre toute la terre, cela est vrai selon le premier sens du mot « terre », mais pas selon le second. Par la superposition de l'univers des conquérants romains et celui des laboureurs, le narrateur oppose implicitement l'état du berger à celui du conquérant. En quelque sorte, Grimmelshausen parcourt le chemin inverse de celui qu'on trouve dans *Les travaux et les jours* d'Hésiode, car si ce dernier déplore qu'avec la venue de l'Âge de Fer, le métal des instruments de labourage ait été converti dans le fer des instruments guerriers, ici au contraire on passe de l'univers supposément martial vers l'humble réalité du laboureur. Il s'agit d'une manière subtile de suggérer que l'activité de son « *Knan* », si peu glorieuse en apparence, vaut finalement mieux que les exploits sanglants des plus grands conquérants du monde. Le « *Knan* » règne en roi, mais en roi pacifique.

Un phénomène similaire s'observe dans la description du ballet aux chapitres XXXIII-XXXIV du *Cinquiesme Livre*. Parvenus dans le royaume de la Quinte Essence, les compagnons assistent à une partie d'échecs qui prend la forme d'un bal. Le passage est caractérisé par une étroite interpénétration entre les deux lexiques du combat et de la chorégraphie. Ainsi, bien qu'il s'agisse d'un spectacle artistique, la dimension martiale du ballet est constamment soulignée grâce à l'utilisation du lexique de la ruse, de la stratégie et de la conquête⁵²⁰. Le jeu d'échecs est d'ailleurs, comme le rappelle J. Berchthold, en premier lieu un jeu de guerre⁵²¹, raison pour laquelle on l'appelle le jeu des rois. Ayant été inventé par Ulysse durant le siège de Troie selon une légende⁵²², il représente à la fois un modèle réduit et stylisé du champ de bataille et pouvait être considéré comme une version miniaturisée du conflit qui compose la matière épique de l'*Iliade*⁵²³, à laquelle on trouve d'ailleurs une allusion dans le texte rabelaisien : « Vous eussiez dit que ce fut une autre Panthasilée Amazone foudroyante par le camp des Gregeois »⁵²⁴. La musique qui anime les danseurs est une musique guerrière, censée réveiller l'« ardeur bellicque » dans le cœur des guerriers, et dans ce contexte Rabelais parle de la

⁵²⁰ *Cinquiesme Livre*, chap. XXIV. Vocabulaire de la bataille : « en intonation martiale, assez espouvantablement, comme à l'assault », « venant l'heure du hourt » (p. 780) ; « La bataillée est aspre » (p. 782) ; « Mille ruses, mille assaulx, mille desmarches furent faictes » (p. 783). Vocabulaire de la danse et de la gymnastique : « de mode que ce n'estoient que saux, gambades et voltigemens petauristiques, entrelassez les uns parmy les autres ».

⁵²¹ J. BERCHTHOLD, « *La fin de l'âge d'ivoire et l'avènement de l'attention aux abeilles : autour de l'enflure illusoire de la partie d'échecs dans le Cinquiesme Livre* » in *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 271-290, p. 273.

⁵²² Voir M. Huchon, note 1, p. 1648.

⁵²³ Cette analogie s'impose d'ailleurs si on tient compte du fait que les joueurs occupent par rapport aux figures la même position que les dieux homériques par rapport aux Troyens et aux Grecs.

⁵²⁴ *Cinquiesme Livre*, chap. XXIV, p. 784.

caractérisation du mode phrygien comme martial⁵²⁵ : « Et fut la musique serrée en la mesure plus que de hemiole, et intonation Phrygienne et bellique »⁵²⁶. Dans la même veine, à la fin du combat, le narrateur évoque l'anecdote d'Ismée le Thébain, qui par ce mode amena Alexandre le Grand à prendre ses armes⁵²⁷. D'un autre côté, il ne s'agit que d'un simulacre de bataille de sorte que la réalité sanguinaire à laquelle le jeu d'échecs renvoie est effacée au profit d'une vision pleine d'harmonie et de beauté. Ainsi, à la fin du premier tournoi, aucun des deux camps ne subit à proprement parler une défaite car même si le roi argenté l'a emporté sur son adversaire, ce sont néanmoins les deux armées qui sonnent les trompettes de la victoire en même temps : « A laquelle parole les deux compagnies des musiciens commencerent ensemble sonner, comme victoire »⁵²⁸. De même, à la fin, le registre héroïque est abandonné et supplanté par le lexique de la chorégraphie et de la danse pour montrer que le conflit se dissout dans l'harmonie et que la lutte laisse place à la fête.

Le véritable enjeu du ballet sous forme d'échecs semble être de montrer la capacité de l'homme à sublimer les penchants agressifs de l'âme pour les transformer en plaisir esthétique. La guerre se convertit en spectacle artistique qui charme les sens et est désormais lié au monde de la beauté. Cette fusion entre l'art et la guerre se retrouvera aussi dans la mosaïque représentant la guerre de Bacchus contre les Indiens. À l'instar de la bataille sous forme d'échecs, cette scène est caractérisée par l'interpénétration entre le combat et la chorégraphie qui mène à une indistinction entre la bataille et la danse. Le caractère à la fois esthétique et violent de cette scène de bataille en fait comme un symbole de la dialectique entre force apollinienne et force dionysiaque qui caractérise la cérémonie d'initiation à la fin du roman. Devenue art, la guerre fonctionne comme l'expression de l'harmonie et de la beauté tout comme Panurge, sous le coup de l'inspiration poétique, se mettra à rimer. Par son caractère destructeur, la guerre est liée aux pulsions violentes tout comme les forces obscures qui s'empareront de l'âme et l'amèneront brutalement à se libérer de ses doutes, sont liées à la fureur dionysiaque. D'une manière ou d'une autre, le roman montre que la guerre n'est plus matérielle, mais sert uniquement de symbole extérieur pour des réalités plus hautes comme l'art, la beauté et l'inspiration poétique.

⁵²⁵ À ce sujet, O. Millet précise : « L'idée que le mode phrygien est belliqueux n'a en fait rien d'évident d'après les sources antiques : elle donne lieu à un débat à l'époque de Rabelais. ». O. MILLET, « *Le bruit et la musique dans le Cinquiesme Livre* » in *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 251-264, p. 259.

⁵²⁶ *Cinquiesme livre*, chap. XXIV, p. 784.

⁵²⁷ Id., p. 785.

⁵²⁸ Id., chap. XXIV, p. 783.

Dans un dernier temps, on notera que le traitement ironique du monde héroïque prend aussi la forme de références ironiques au père de la poésie épique, Homère. Rabelais et Grimmelshausen aiment à enlever un peu de son vernis à la figure vénérable du poète grec en l'associant à des réalités triviales. À certains endroits, Grimmelshausen reprend simplement certains poncifs au sujet d'Homère. Ainsi, au chapitre III, VI, Jupiter évoque la vision d'Homère et d'Hésiode enchaînés à une colonne de l'Enfer et livrés aux châtements les plus rigoureux pour avoir excessivement anthropomorphisé les dieux en les dépeignant comme soumis aux mêmes faiblesses que les humains. On pensera à la désobéissance répétée d'Héra qui, aux chants IV et VIII de l'*Iliade*, agit contrairement à la volonté de son mari. Cette punition rappelle les accusations que les pères de la patristique chrétienne et certains des philosophes antiques avaient lancées contre les fictions que les poètes ont tissées au sujet des dieux. Platon, dans sa *République*, avait accusé les poètes d'avoir attribué aux dieux des vices qui ne peuvent découler que de la nature imparfaite des hommes et non de celle, immatérielle et incorruptible, des *athanatoi*. Grimmelshausen fait aussi indirectement allusion à la longue lignée de commentateurs, remontant jusqu'à l'Antiquité, qui accusaient Homère d'avoir commis des inexactitudes ou qui critiquaient la qualité de ses vers, comme le montre l'allusion à Zoïle (400-320 av. J.-C.), grammairien et orateur grec, disciple du sophiste Polycrates d'Athènes et connu pour avoir fait une critique acerbe d'Homère.

Dans le célèbre épisode du *Schermesser*, le texte homérique est mentionné dans un contexte peu approprié pour une aussi grande œuvre. Au chapitre XII de la *Continuatio*, un papier hygiénique, qui implore Simplicius de lui épargner le sort terrible auquel il est destiné, explique qu'autrefois il faisait partie d'un livre que le possesseur estimait plus que les poèmes d'Homère : « *Dieses Buch nun (...) liebte der Factor so hoch / als Alexander Magnus den Homerum ; es war sein Virgilius/ darin Augustus so fleissig studiert* »⁵²⁹. L'ironie de Grimmelshausen a, comme toujours, plusieurs facettes. La plaisanterie consistant à comparer le grand chef-d'œuvre de la poésie épique à un banal livre de comptes, tenu en honneur parce qu'y figurent les recettes et les dépenses, vise à dénoncer le matérialisme d'une époque marquée par le commerce et l'esprit mercantile. Le but est aussi de faire grincer des dents ceux qui vouent une admiration inconditionnelle au poète grec. La comparaison burlesque souligne que la culture antique, loin de jouir d'une forme d'éternité, est elle aussi mortelle et soumise à l'action

⁵²⁹ Id., « *Continuatio* », chap. XII, p. 621 : « Ce livre, (...) le marchand l'aimait autant qu'Alexandre le Grand son Homère, c'était son Virgile dans lequel Auguste a lu avec tant d'ardeur ». Je traduis.

du temps⁵³⁰. Enfin, rappelons qu'Alexandre le Grand vénérât Homère parce qu'il trouvait en lui un modèle pour son propre héroïsme. Peut-être que Grimmelshausen raille la tendance des grands à prendre les épopées antiques comme modèle de leur propre courage.

L'association d'Homère avec des réalités triviales s'observe aussi chez Rabelais, mais elle n'a pas pour but de le dégrader. Rabelais vise avant tout à prendre ses distances par rapport à la tradition qui voyait en Homère un auteur grave, en imaginant un Homère à son image, créateur de bons mots et porté vers les plaisirs de la bouche. Dans le prologue du *Gargantua*, il est nommé « parangon des Philologues »⁵³¹ en référence à son amour des jeux verbaux et sa vision de la capacité du langage à tromper, ce qui le rapproche de son propre usage facétieux de la langue. Le narrateur justifie son choix d'écrire tout en prenant « sa réfection corporelle, c'est-à-dire buvant et mangeant »⁵³² par l'exemple d'Homère, à qui ses éloges du vin ont fait mériter la réputation de ne pas être insensible à la boisson. Dans l'univers rabelaisien, création poétique et récréation corporelle vont de pair, et Rabelais n'hésite pas à solliciter le poète grec comme preuve de cette idée. Pantagruel cite l'exemple du roi de Macédoine qui, amusé de rencontrer le poète Antagoras dans sa cuisine, lui demanda : « Homere fricassoit il Congres, lors qu'il descriptoit les prouesses de Agamennon ? »⁵³³. La question prend un sens différent selon le contexte dans lequel elle se trouve insérée. Énoncée par le roi de Macédoine, elle souligne l'opposition entre la dignité de l'auteur de l'*Illiade* et le manque de sérieux du poète Antagoras. Mais il ne faut pas oublier qu'elle est insérée dans un contexte plus vaste et figure également comme une citation du deuxième degré dans le discours de Pantagruel qui, lui, se plaît à opérer une hybridation entre les deux univers en apparence incompatibles de la nourriture et de la poésie épique. Homère n'est-il pas d'ailleurs celui qui, tant de fois dans son poème, dénonça la tyrannie du ventre, interrompant une atmosphère sublime et tragique par des considérations sur la puissance de la faim : « alleguant l'auctorité de Homere (...) qui dict les Gregeoys lors, non plus tost, avoir mis à leurs larmes fin du dueil de Patroclus, le grand amy de Achilles, quand la faim se declaira, et leurs ventres protesterent plus de larmes ne les fournir »⁵³⁴. Homère ne se complait pas constamment dans le sublime et ne dédaigne pas de se tourner vers les réalités humbles de l'existence humaine. Le portrait comique que fait Rabelais du père de la poésie épique ne vise pas à le rabaisser, mais à le présenter comme un auteur qui lui est

⁵³⁰ La page que Simplicius tient dans la main, quoiqu'extraite d'un livre comparé à l'*Illiade* et à l'*Odyssée*, n'échappera pourtant pas à son utilisation infamante comme torche-cul.

⁵³¹ *Gargantua, Prologue de l'Auteur*, p. 7.

⁵³² Ibid.

⁵³³ *Quart Livre*, chap. XI, p. 563.

⁵³⁴ *Tiers Livre*, chap. XIII, p. 591.

apparenté, dans la mesure où il réunit, dans sa personne comme dans son œuvre, le bas et le sublime⁵³⁵.

De fortes ressemblances existent entre les deux auteurs en ce qui concerne le traitement ironique des références épiques. Il existe de multiples manières de rendre compte de ce traitement ironique et une approche unique serait sans doute réductrice. L'effet d'incongruité produit par le parasitage entre les différents intertextes relève, pour une bonne part, du simple jeu littéraire. Toutefois, le but poursuivi par le court-circuitage du mécanisme de la référence épique semble aussi être de jeter un regard critique sur l'idéologie héroïque. Malgré les ressemblances évidentes entre les deux auteurs, on observe également une différence dans leur attitude. L'interférence entre différents intertextes chez Rabelais a pour effet de transformer les valeurs de l'idéologie martiale des épopées traditionnelles en des valeurs plus pacifiques et plus proches de l'idéologie humaniste. Le but poursuivi par Grimmelshausen en court-circuitant le mécanisme de la comparaison épique est plutôt de dénoncer le bellicisme qui a mené son pays à la ruine, et plus généralement de critiquer les fantasmes d'invincibilité et de toute-puissance auxquels l'homme est naturellement enclin. Il souligne ainsi les dangers inhérents à l'héroïsation de l'homme, qui est facteur de démesure et s'oppose à la connaissance de soi-même.

II. Déconstruction de l'épopée antique

Éminemment plastique, le motif de la quête joue un rôle important dans différentes épopées de la littérature européenne. L'*Odyssée*, l'*Énéide*, la *Queste del Saint Graal* présentent un héros qui est engagé dans une quête d'ordre matériel ou symbolique. Ce thème est réutilisé de manière comique dans nos œuvres. Dans le *Tiers Livre* et le *Quijote*, une quête qui par certains côtés ressemble à celle de l'*Énéide*, prend la forme d'une recherche du vrai mais se transforme, sous la plume facétieuse des deux auteurs, en une errance dans le labyrinthe des signes. Dans le *Quart Livre* et le *Quijote* de 1606, le héros se dirige vers un but mythique aux connotations symboliques, mais qu'il s'agisse de l'oracle de la Dive Bouteille ou de la célèbre ville de Saragosse où se déroulent les joutes médiévales auxquelles l'hidalgo veut participer, le but n'est qu'un mirage dont les héros croient pouvoir s'approcher, mais qui restera éternellement localisé dans une sorte d'espace chimérique. Alors que d'un point de vue

⁵³⁵ Voir J. WOLFE, op. cit., p. 112-176.

structurel, le motif de la quête épique joue un rôle important dans l'intrigue des deux derniers romans de Rabelais et du *Quijote*, il survit seulement comme une forme vide. On constate à cet égard des ressemblances intéressantes entre les deux auteurs qu'il s'agit d'analyser.

A. Énéides burlesques et errances dans le labyrinthe de signes

Fort dissemblables en apparence, le *Tiers Livre* et la seconde partie du *Quijote* ont pourtant un point en commun : leur réutilisation de certains motifs du voyage d'Énée. Le *Tiers Livre* et le *Quijote* de 1615 sont tous les deux marqués par le modèle de l'*Énéide*, mais un contraste s'instaure entre la structure téléologique du texte virgilien et l'errance désespérée des protagonistes. Dans les deux œuvres, les thèmes épiques du rêve, de la prophétie et de la catabase jouent un rôle important et, à l'instar d'Énée qui doit conquérir la main de Lavinia, chacun des deux héros part métaphoriquement à la conquête d'une femme, Panurge parce que sa quête est motivée par le désir de se marier, don Quichotte parce qu'il lutte pour retrouver la Dulcinée originelle, recouverte sous un voile de laideur. Les auteurs partent donc du modèle de la quête épique orientée vers un *telos* déterminé que le héros atteindra après de multiples périples. Toutefois, la quête se transforme graduellement en une errance dans un monde aux allures de plus en plus labyrinthiques. Plus encore, cette quête est reliée dans les deux cas à la question philosophique de l'interprétation des signes. Celle-ci, qui a suscité une littérature si abondante à propos du *Tiers Livre*, trouve son analogon dans le *Quijote*, qui pose le problème de l'interprétation correcte des signes que la nature envoie à l'homme. La ressemblance entre les deux romans tient à ce que la perversion du schéma téléologique de l'*Énéide*, qui transforme la quête du héros en errance, est reliée à une interrogation philosophique sur les liens entre signes et réalité.

Notons d'abord qu'on reconnaît dans le *Tiers Livre* les trois parties d'une quête conçue sur le modèle virgilien : le départ d'une flotte pour une terre inconnue, une longue quête structurée en beaucoup d'étapes et la fondation d'un Empire. Mais, comme l'avait déjà remarqué E. Duval⁵³⁶, l'ordre normal du récit est inversé, puisque les préparatifs du voyage sont

⁵³⁶ E. M. DUVAL, « *History, Epic, and the Design of Rabelais's Tiers Livre* » in *François Rabelais. Critical Assessments*, J.-C. CARRON (éd.), Londres, The Johnson Hopkins University Press, 1995, p. 121-133. Ici, p. 121. Ceci conduisait Duval à dire que, d'un point de vue structurel et générique, le *Tiers Livre* ne rentre dans aucun cadre existant. Il s'agit d'une création originale, ni récit historique parce qu'il ne commence pas *ab ovo* mais par ce qui aurait dû constituer le *telos* du roman précédent, à savoir la colonisation de la Dipsodie, ni récit épique parce qu'il ne débute pas *in medias res* à l'instar des épopées classiques.

mentionnés à la fin de l'œuvre tandis que l'établissement du nouvel ordre en Dipsodie, qui s'apparente à la fondation d'un Empire, l'est au début. L'influence virgilienne se laisse notamment déceler dans deux passages : la descente aux Enfers mimée par la consultation de la Sibylle de Panzoust et le départ de la flotte en direction de la terre où s'effectuera la fondation de Rome. Tandis que la première scène est une pseudo-consultation oraculaire sur le modèle de la visite rendue à la Sibylle de Cumès, la seconde évoque le début de l'*Énéide*, puisque Panurge propose à son maître d'organiser un voyage sur le modèle de celui d'Énée⁵³⁷ : « Panurge répondit que (...) d'abondant deliberoit passer par le pays de Lanternoys, et là prendre quelque docte et utile Lanterne, laquelle leurs seroit pour ce voyage, ce que feut la Sibylle à Æneas descendent es champs Elisiens »⁵³⁸. Ainsi se met en place une identification latente de Panurge avec la figure d'Énée, condamné comme lui à errer de longues années avant de voir la prophétie de la Sibylle s'accomplir. Mais on constate une anomalie dans cette entreprise qui, comparée avec l'épopée virgilienne, commence par le milieu et se clôt par le commencement.

L'inversion de la progression d'Énée confirme le dessein ironique du *Tiers Livre*. Ce dernier fonctionne comme une épopée à rebours qui conduit le héros de la certitude initiale à l'incertitude finale, en écho aux paroles de Panurge : « –Au rebours (répondit Panurge). C'est de moy qu'il prognostique, et dict, que je la batteray en Tigre si elle me fasche. »⁵³⁹. Au lieu de sortir hors de sa perplexité et d'entrer dans la demeure de la vérité, le personnage ne fait que s'enfoncer toujours plus fortement dans le labyrinthe du doute. Ainsi, la structure téléologique de l'*Énéide* sert de matrice à la quête de la connaissance⁵⁴⁰. À l'Empire, vers lequel converge toute l'action dans le poème virgilien, se substitue la réponse au dilemme marital tant recherchée dans le cas du *Tiers Livre*. La survivance d'un schéma hérité de l'*Énéide* est plus qu'une scorie littéraire, elle contribue fortement au sens de l'œuvre dont elle confirme le

⁵³⁷ *Stricto sensu*, le passage fait référence au milieu de l'*Énéide*, après qu'Énée revient de sa consultation de la Sibylle, mais puisque Panurge mentionne aussi les navires, le passage évoque aussi le début de l'*Énéide* où Énée est parti avec sa flotte pour aller fonder une nouvelle Troie.

⁵³⁸ Id., chap. XLVII, p. 495.

⁵³⁹ *Tiers Livre*, chap. XII, p. 387.

⁵⁴⁰ Il y a d'ailleurs d'autres ressemblances entre les deux œuvres. Dans les deux cas, la réalisation de l'amour n'aura jamais lieu à l'intérieur de l'œuvre, le mariage avec Lavinia étant un événement qui excède les limites textuelles de l'*Énéide*, tout comme l'événement tant redouté par Panurge pourra fort bien se réaliser dans un avenir indéterminé, mais ne sera pas relaté à l'intérieur du roman., le principe dynamique de leur quête ne réside pas dans une puissance extérieure, que ce soit le destin, la fortune ou la décision des dieux, mais dans la polarité spirituelle et intellectuelle entre les deux protagonistes. Panurge est celui qui, par son obstination et son refus de s'en tenir aux prédictions négatives qui lui sont données, fait avancer la quête, tandis que Pantagruel, en organisant les différentes consultations, leur impose une forme.

message central⁵⁴¹. Tout ceci porte à croire que Rabelais voulait faire percevoir au lecteur les divers intertextes épiques qui sous-tendent la quête panurgienne, dont celui de Virgile, pour d'autant mieux souligner le caractère antihéroïque de ce dernier. Loin de rompre avec l'univers épique, le troisième roman de Rabelais garde donc un lien étroit avec cette tradition, mais afin de produire une sorte d'« épopée avortée ». Et ce grâce à la reprise des diverses modalités de la quête et à leur transformation en errance interminable. Plus précisément, ce sont les trois thèmes épiques de la prophétie, du rêve et de la catabase, qui, intrinsèquement liés à l'idée de l'obtention du savoir, sont exploités pour transformer le thème du mariage en une quête parodique de la connaissance.

La première similitude entre le *Tiers Livre* et l'*Énéide* réside en effet dans le thème des prophéties. Le passage incessant d'un oracle à l'autre a de lointaines ressemblances avec les nombreuses prophéties qui rythment l'action dans l'*Énéide*. Dans l'intrigue de l'épopée virgilienne, les annonces du futur jouent un rôle particulièrement important, et sont peut-être même un des moteurs principaux de l'action. Selon leur fonction, on pourrait regrouper en trois catégories les nombreux songes prophétiques qui traversent l'*Énéide*, à savoir l'annonce du futur (II, v. 270-97 ; VII, v. 96-101), l'exhortation du héros à accomplir la volonté des dieux (III, v. 148-171 ; IV, v. 352-353 ; IV) et la légitimation de sa mission (VIII, v. 31-65). À côté d'un certain nombre de prophéties secondaires, comme la vision d'Hector (chant II), des Pénates (chant III) et d'Anchise (chant V), ou l'apparition de Mercure (chant IV), de Vénus (chant VIII), du Tibre (chant VIII) et d'Iris (chant IX), il y a évidemment les trois grandes projections historiques de la future gloire de Rome. La première est la prédiction de Jupiter (I, 257-296), rassurant Vénus par l'annonce de la destinée réservée à son protégé, fondateur d'un empire sans limites. La deuxième est celle d'Anchise (VI, 756-896), qui, après avoir éclairé Énée sur le mécanisme de la métempsycose, lui montre les âmes de ceux qui feront la grandeur de Rome. La troisième est celle du bouclier d'Énée (VIII, 636-728) sur lequel Vulcain a gravé dans une multitude de scènes, toutes organisées autour de la bataille d'Actium, la gloire du futur Empire romain.

Dans la première moitié du *Tiers Livre*, le thème des prophéties est abordé constamment et émaillé de diverses allusions mythologiques. Les nombreuses divinités païennes comme Jupiter, Saturne, Mars, Mercure, Minerve, Junon et Diane qui sont mentionnées, rappellent le rôle des dieux dans l'intrigue de l'*Énéide*. D'ailleurs, une même préoccupation dynastique

⁵⁴¹ C'est-à-dire que la vérité se situe dans la volonté et la détermination de l'homme et non dans la réponse de quelque oracle.

réunit les deux héros. Énée devra épouser la reine Lavinia afin de devenir le fondateur de la nouvelle race troyenne ; de même, Panurge veut perpétuer sa lignée par la naissance d'un héritier. Mais la différence capitale entre les deux est que, dans le cas d'Énée, les apparitions divines et les visions du futur ont pour but de l'aider à remplir sa mission épique tandis que rien de tel ne vaut pour le protagoniste rabelaisien. Énée est fils d'une déesse et, en tant que tel, son désir de connaître l'issue de sa quête est une étape nécessaire dans l'accomplissement de son destin. Il en va tout autrement dans le cas de Panurge, dont la vaine prétention à connaître les conséquences de son choix est vue comme une *hybris* répréhensible et une intrusion indue dans le royaume des vérités divines. En témoigne l'exclamation de frère Jean qui assimile la curiosité de Panurge à la volonté de s'élever contre l'ordre de l'univers : « Panurge mon amy : puy qu'ainsi t'est praedestiné, vouldroys tu faire retrograder les planetes ? demancher toutes les sphaeres celetes ? propouser erreur aux Intelligences motrices ? »⁵⁴². Loin d'être le favori des dieux, Panurge est dépeint comme un homme quasi prométhéen qui s'octroie le droit de pénétrer dans des sphères qui sont radicalement interdites aux mortels.

Une autre ressemblance avec l'*Énéide* tient au thème du rêve. La première étape de la quête de la vérité consiste en effet dans le rêve de Panurge, un épisode profondément inspiré de la théorie platonicienne de l'anamnèse, selon laquelle l'âme garde un souvenir obscur des vérités éternelles qu'elle a pu contempler, mais qui s'est effacé lors de son passage dans le corps. Dans l'épopée, les rêves fonctionnent comme vecteur de la connaissance du futur et les Romains défendaient l'opinion que les morts pouvaient envoyer des rêves aux vivants pour les avertir des dangers à venir. Le *Tiers Livre* contient une allusion à la fonction du rêve dans l'*Énéide*. Il s'agit de la mention des deux portes par où entrent les songes véridiques ou fallacieux – « Par adventure est ce que escrivent Homere et Virgile des deux portes de songe, es quelles vous estes recommendé. L'une est de Ivoyre, par laquelle entrent les songes confus, fallaces, et incertains (...). L'autre est de corne, par laquelle entrent les songes certains, vrays, et infaillibles »⁵⁴³ – ce qui fait référence à trois épisodes oniriques où un héros est instruit sur son sort ou mû par quelque vision fallacieuse à causer son propre malheur : « En Turnus, lequel estant incité par vision phantastique de la furie infernale à commencer guerre Æneas, s'esveigla en sursault tout indigné : puis feut après longues desolations occis par icelluy Æneas. »⁵⁴⁴. Tandis que les rêves envoyés par les morts étaient la plupart du temps véridiques, ceux qui l'étaient par les Olympiens s'avéraient souvent fallacieux et destinés à tromper plutôt

⁵⁴² Id., chap. XXVIII, p. 441-442.

⁵⁴³ *Tiers Livre*, chap. XIII, p. 392.

⁵⁴⁴ Id., chap. XIV, p. 395-396.

qu'à instruire. Néanmoins l'expérience du songe confirmait doublement le héros dans son destin héroïque. Le fait d'être en contact avec des créatures surnaturelles, les âmes des trépassés ou les habitants de l'Olympe, soulignait sa nature exceptionnelle et le caractérisait comme un élu du destin. L'état second dans lequel le rêveur était plongé permettait d'établir un contact entre la sphère des hommes et celle des dieux, élément capital dans la vision du monde épique qui repose sur la connexion organique de toutes les sphères du réel. C'est donc à une expérience pareille que se soumettra Panurge, mais dès le début tout indique que, à l'inverse de ce qui se passe dans l'*Énéide*, le résultat sera fort décevant. Pantagruel ne semble pas avoir la moindre volonté que l'expérience aboutisse à un résultat concret.

Selon la doctrine de Pantagruel, les facultés irrationnelles de l'âme humaine, réveillées par le songe et la transe, sont plus efficaces pour restituer ces souvenirs que les facultés rationnelles⁵⁴⁵. Quoique Pantagruel n'insiste jamais explicitement sur l'opposition entre intelligence et intuition et se contente de mettre l'accent sur l'état de tranquillité dans lequel l'esprit doit se trouver afin d'accueillir les vérités divines – « aussi ne peut l'homme recevoir divinité, et art de vaticiner, sinon lors que la partie qui en luy plus est divine (c'est Nouç et Mens) soit coye, tranquille, paisible »⁵⁴⁶ – il est clair que cette idée est implicitement contenue dans le passage. Rabelais reprend, dans ses grands linéaments, la théorie platonicienne de l'inspiration. Des quatre types de folies divinatrices énumérées par Socrate dans le *Phèdre* – divinatoire, initiatique, poétique et amoureuse – trois sont présentes dans le texte rabelaisien. La folie de Panurge est évidemment divinatoire puisqu'il s'agit, par une « participation insigne de sa prime et divine origine »⁵⁴⁷, de trouver une solution à son dilemme. Elle est également dans une certaine manière amoureuse, dans la mesure où c'est son désir de trouver femme qui l'amène à vaticiner et à prédire le futur en termes obscurs, ce qui transparait à travers le fait que, dans son songe, il est en train de s'ébattre avec une jeune mignonne qui, après l'avoir dorloté et couvert de baisers, lui colle deux petites cornes sur le front. Enfin, elle partage également certaines caractéristiques avec la folie mystique, comme il apparait dans la comparaison de l'âme avec une nourrice qui quitte le berceau de l'enfant, lorsque ce dernier s'est profondément endormi pour aller s'ébattre en liberté : « En ceste façon nostre ame lors

⁵⁴⁵ A. FIOLA BERRY, « *The Birth of the "Tiers Livre"* » *Rabelais: Homo Logos*, North Carolina, Chapel Hill, 1979, p. 80-99. Voir p. 86.

⁵⁴⁶ Id., chap. XIII, p. 389.

⁵⁴⁷ Id., p. 388.

que le corps dort (...) s'esbat et reveoit sa patrie, qui est le ciel »⁵⁴⁸. La comparaison de l'âme avec un principe féminin et plus généralement la polarité masculin / féminin jouent un rôle important dans la littérature mystique juive et chrétienne. Si Rabelais continue de croire à une vérité une et éternelle ou à ce point ultime où tous les opposés se rencontrent et où toutes les contradictions se résolvent, la difficulté se situe au niveau de l'accès que les humains peuvent avoir à cette vérité⁵⁴⁹.

C'est d'autant plus vrai que, dans le *Tiers Livre*, le grand livre de la nature semble avoir perdu sa lisibilité. La métaphore du monde comme livre avait connu une grande fortune chez les humanistes de la Renaissance, notamment sous la forme de la doctrine des deux livres, le *codex scriptus* de la Bible et le *codex vivus* de la nature⁵⁵⁰ qu'on retrouve par exemple chez Bacon et Campanella. La conception de la nature comme système hiéroglyphique ou vaste tissu d'analogies est évidemment aussi un héritage du néoplatonisme mais, tandis que les philosophes qui se réclamaient de Platon et de ses successeurs pensaient que l'initié était capable de déchiffrer les symboles qui voilaient la réalité transcendante, chez Rabelais cet optimisme semble perdu. En effet, le *Tiers Livre* indique que la continuité entre la sphère surnaturelle des anges et des démons et la sphère terrestre de l'existence humaine, qui caractérisait le cosmos des Anciens, est désormais rompue⁵⁵¹. Le chapitre XX évoque la théorie selon laquelle, à l'approche de la mort, une fusion temporaire s'opérerait entre les deux règnes,

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ En effet, pourquoi l'expérience de Panurge se solde-t-elle par un échec, alors que pour l'unique fois il est dans la position privilégiée d'être à la fois le prophète et l'interprète, par opposition aux autres consultations où il est réduit à l'état de spectateur passif ? Le problème est que la méthode préconisée par Pantagruel implique un passage de l'intuition immédiate et non médiatisée d'une vérité supra-temporelle à sa mise en langage lors de son réveil. Ce processus met donc en œuvre deux facultés très hétérogènes de l'âme humaine : le *furor* prophétique, qui donne accès à une vérité divinement inspirée, et le *logos* qui décrypte et interprète le message selon les lois de la logique humaine. Mais entre ces deux éléments, il n'y a pas nécessairement coïncidence et le fait d'avoir eu une intuition mystique de la vérité ne dispense pas Panurge de soumettre cette dernière à une interprétation herméneutique où le relativisme et la distorsion sophistique de la vérité trouveront facilement une porte d'entrée. Voir aussi, à ce sujet A. Fiola Berry. A. FIOLA BERRY, op. cit., p. 89.

⁵⁵⁰ E. R. CURTIUS, « *Das Buch als Symbol* » dans *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, A. Francke, 1973, p. 306-353. Voir p. 323-329.

⁵⁵¹ Ce soupçon est encore confirmé au chapitre XXIV qui insiste sur une coupure historique et ontologique entre le monde du paganisme et celui du christianisme. Tandis que le cosmos grec était marqué par une coexistence étroite entre les dieux et les hommes, la cessation des oracles est l'indice d'une distance qui sépare les deux et oppose, pour les hommes, une barrière à la connaissance du surnaturel : « Mais vous sçavez que tous sont devenus plus mutz que poissons, depuis la venue de celluy roi servateur on quel ont prins fin tous oracles et toutes propheties » (p. 426). Ce qui d'ordinaire est interprété positivement comme signe que la vérité du Christ s'est substituée à celle de la religion païenne, prend ici des connotations négatives et la cessation des oracles devient une image du désenchantement du monde : dans le *Tiers Livre*, la nature n'est plus une forêt de symboles mais un univers qui, face aux angoissantes interrogations humaines, répond par un silence obstiné.

permettant au moribond de gagner des pouvoirs vaticinateurs : « aussi les anges, les Heroes, les bons Daemons (selon la doctrine des platoniques) voyans les humains proches de mort (...) parlent avecques eulx, et jà commencent leurs communiquer art de divination »⁵⁵². Dans l'optique platonico-chrétienne, les régions transcendantes sont reliées à l'univers terrestre par une série d'intermédiaires – anges, démons, sibylles – qui peuvent donner à l'homme un bref aperçu sur les vérités absconses concernant la destinée et la divinité, mais le *Tiers Livre* donne plutôt à penser que les liens qui unissent le monde sublunaire au monde surnaturel sont devenus hautement instables. L'incapacité de lire les signes n'est donc pas seulement un effet de l'aveuglement de Panurge, mais tient aussi à ce qu'il évolue dans un monde où les signes sont muets et où les dieux ne parlent plus.

Un troisième motif inspiré de l'*Énéide*, à savoir celui de la catabase épique, sert de jalon dans la quête de la connaissance. La plongée de Panurge dans les abîmes de la perplexité peut en effet également, au niveau symbolique, être comparée à une traversée des Enfers⁵⁵³ entreprise pour trouver la réponse à la question qui le taraude. Mais à nouveau, deux différences fondamentales sont observées. Sa traversée de l'Orcus puis la visite des Champs Élyséens, où Énée est instruit sur la doctrine de la réincarnation, ont fait couler beaucoup d'encre. E. Leslie Highbarger y voit une allégorie de l'âme humaine qui, au cours de la métempsychose, effectue une trajectoire cyclique en passant de sa patrie céleste à la terre pour ensuite retourner à la

⁵⁵² *Tiers Livre*, chap. XXI, p. 416.

⁵⁵³ Ce qui suggère une lecture de la quête panurgienne en termes de parcours infernal, c'est le fait que la mention de lieux infernaux est très fréquente à travers tout le roman, de sorte que le texte semble tisser un lien entre le destin de Panurge et cette géographie infernale. Déjà le Prologue contient une allusion aux tourments de Sisyphe, obligé de rouler éternellement une pierre en haut d'une montagne – « puy de val en mont le rapportoit, comme Sisyphus faict sa pierre » (p. 348) –, une évidente préfiguration des tribulations de Panurge, forcé d'accomplir d'innombrables fois les mêmes démarches sans aboutir à aucun résultat. Les deux personnages sont condamnés à effectuer toujours le même geste. Avant même d'être condamné à une tâche indéfiniment recommencée, Sisyphe s'était déjà livré à une entreprise impossible, à savoir celle d'échapper à la mort, pourtant inévitable. Panurge procède, de même, à la vaine tentative de ménager la chèvre et le chou. Dans un cas comme dans l'autre, l'entreprise s'avère irréalisable et constitue une sorte d'insurrection contre la volonté divine. Au cours du roman, divers lieux ou punitions infernaux, souvent en rapport avec la tradition classique, sont mentionnés. Au chapitre XVII, Panurge croit plein d'effroi être confronté avec Proserpine en personne. Le chapitre XIX fait mention de Dathan et d'Albiron, deux Lévites séditieux qui se révoltèrent contre Moïse et Aaron et furent engloutis par un abîme (p. 411). Le chapitre XXIII contient une allusion à la catabase d'Hercule « descendant en enfer à tous les Diables » (p. 423) et d'Énée. Au chapitre XXIV, Panurge propose à Epistémon d'aller consulter Saturne « lié de belles chaînes d'or, dedans une roche d'or » (p. 426), mais ce voyage dans un lieu souterrain a de nouveau des connotations infernales. Il est, semble-t-il, condamné à effectuer une traversée des Enfers pour avoir placé la philautie au-dessus du véritable amour humain, mais son itinéraire ne sera pas celui, rectiligne, de Dante dans la *Commedia*.

sphère supérieure d'où elle était partie⁵⁵⁴. Les quatre maux décrits au début de ses explorations infernales – qui sont les maladies affectant corps et esprit, les passions qui s'emparent de l'âme, les songes faux et trompeurs et les monstres mythologiques auxquels les grands héros de l'Antiquité se sont affrontés – représentent à la fois les mauvaises tendances dont l'âme doit se purifier dans les Enfers et les afflictions qui l'attendent lors de l'incarnation dans son enveloppe charnelle⁵⁵⁵. Avant tout, la catabase d'Énée est un voyage de la connaissance au cours duquel le héros accédera à un triple savoir au sujet de l'avenir de sa descendance, de la constitution des régions infernales et de la grande loi cosmique qui régit l'ordre de l'univers comme celui de la destinée humaine.

Mais cette quête du savoir prend une tournure différente dans les deux cas. Premièrement, Énée est à l'abri des pouvoirs infernaux parce qu'il s'est purifié. Avant son entrée dans l'Orcus, la Sibylle l'a soumis à un rite de purification et lorsqu'il atteint le Tartare, entouré des torrents enflammés du Phlégéon, elle lui interdit même de poser le pied sur le seuil maudit, parce qu'aucun homme pur ne peut visiter ce lieu des tourments (VI, 553-575). À l'inverse, Panurge est un homme notoirement impur qui ne cesse de se sentir persécuté par les démons⁵⁵⁶. En outre, dans l'*Énéide*, l'accès à un savoir surnaturel est considéré comme une entreprise possible alors que le *Tiers livre* est de part en part marqué par un scepticisme des sciences dans la tradition, par exemple, d'un Agrippa von Nettesheim⁵⁵⁷. Au chapitre XXXVII, Rabelais fait allusion au thème de la catabase, mais uniquement pour en détourner radicalement le sens : « je croy que je suis descendu on puiz tenebreux, onquel disoit Heraclytus estre Verité cachée »⁵⁵⁸. Il s'agit probablement d'une allusion à Thalès tombé dans un puits pour avoir dirigé son regard vers les étoiles et non vers la route où il marchait. Utilisée par Socrate pour dire que le vrai philosophe est celui qui ne se préoccupe point des affaires terrestres, cette anecdote a été reprise par les humanistes de la Renaissance afin de souligner la nécessité pour l'homme de ne pas outrepasser sa condition naturelle par de vaines spéculations qui vont au-delà de la sphère de l'existence

⁵⁵⁴ E. LESLIE HIGHBARGER, « *Aeneas' Visit as an Allegory of the Soul* » dans *The Gates of Dreams. An Archeological Examination of Virgil, Aeneid VI, 893-899*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1940, p. 108-115.

⁵⁵⁵ Id., p. 110.

⁵⁵⁶ Durant la consultation de la Sibylle de Panzoust et durant celle de Raminagrobis, il manifeste la crainte d'être emporté par une légion de diables et Pantagruel de même estime qu'il est victime du Démon (p. 408).

⁵⁵⁷ E. BERRIOT-SALVADORE, « *La question du scepticisme scientifique dans le Tiers Livre et le Quart Livre* » in *Rabelais. Autour du Tiers Livre*, J. DAUPHINE et R. MIRRONNEAU (éds.), Biarritz, J & D Editions, 1995, p. 21-30.

⁵⁵⁸ *Tiers Livre*, chap. XXXVI, p. 463.

concrète⁵⁵⁹. Les deux héros, animés d'une mission, l'une politique, l'autre personnelle, sollicitent l'aide des pouvoirs surnaturels pour recevoir une réponse à leur question, mais dans le cas de Panurge, tout annonce que la descente dans le royaume souterrain de l'Hadès ne se terminera pas favorablement pour lui.

Ainsi, le temple d'Apollon, aux riches portes évoquant les scènes liées à Crète et Dédale, est remplacé par une « case chaumine, mal bastie, mal meublée, toute enfumée »⁵⁶⁰. Le rameau d'or dont la Sibylle avait ordonné à Énée de se munir pour descendre au royaume des morts devient une verge en or⁵⁶¹, indice de l'orientation avant tout sexuelle et non épique de sa mission⁵⁶². Énée a promis au dieu de lui édifier un temple, d'organiser une fête en son honneur et de bâtir un temple pour sa prêtresse. La Sibylle de Panzoust reçoit également diverses offrandes, mais ces dernières sont fort peu liées à la spiritualité : « six langues de beuf fumées, un grand pot beurrier plein de coscotons, un bourraquin guarny de brevaige, une couille de belier, pleine de carolus nouvellement forgez »⁵⁶³. L'allusion historique aux testicules de bélier avec lesquels les bourses des Anciens étaient fabriquées n'est évidemment pas innocente et indique une fois de plus vers où tendent les pensées de Panurge. La prophétie de la Sibylle dans l'*Énéide* est favorable : Énée au prix de bien des efforts, parviendra au but désiré et, après avoir affronté de nombreux travaux, fondera l'Empire romain. La prédiction écrite de la Sibylle de Panzoust, une fois que les compagnons sont parvenus à en rassembler les morceaux, s'avère beaucoup moins encourageante et annonce que le rêve d'un mariage heureux ne se réalisera pas. En outre, lors de son exploration des Enfers, Énée se montre courageux devant les visions horribles qui se présentent à ses yeux tandis que Panurge, alors qu'il n'est même pas encore parvenu dans l'Hadès, se voit déjà entouré de visions infernales dans la mesure de la Sibylle : « Les oreilles me cornent, il m'est avis que je oy Proserpine bruyante : les diables bien toust en place sortiront. »⁵⁶⁴.

C'est pourquoi, la catapse de Panurge se transforme en une errance dans le labyrinthe des signes. Notons que l'image du labyrinthe précédait également la descente d'Énée dans les

⁵⁵⁹ T. PEACH, « *Le Puits de Thalès à la Renaissance : les "importuns scrutateurs de choses douteuses"* » in *Renaissance and Reformation*, vol. XI, n° 4, 1987, p. 321-337. Ces humanistes défendraient donc l'opinion que « la Raison, possession suprême de l'homme, ne saurait œuvrer avec efficacité que dans la sphère concrète (...) dans laquelle l'homme réalise son humanité la plus véritable » (p. 330).

⁵⁶⁰ Id., chap. XVII, p. 402.

⁵⁶¹ La « verge » que Panurge passe au doigt de la sibylle est un anneau, mais Rabelais procède évidemment à un jeu de mots.

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Id., p. 402-403.

⁵⁶⁴ Id., p. 404-405.

régions de l’Orcus (VI, 14-35). En attente d’Achate, parti quérir la Sibylle de Cumès, Énée et ses compagnons contemplent les tableaux gravés sur les portes du temple et évoquant l’amour honteux de Pasiphaé pour le taureau ainsi que l’édification du labyrinthe pour enfermer son rejeton monstrueux. La mention de cette légende, au début de ses aventures, n’est sans doute guère un hasard, mais indique que la *nekylia* d’Énée a, elle aussi, un caractère labyrinthique. Le thème du héros engagé dans un labyrinthe est un vieux motif épique et sera réutilisé, comme l’a indiqué C. Wright, pour figurer la situation terrestre du guerrier chrétien⁵⁶⁵. Mais, pour Énée, la descente dans l’Orcus n’est un labyrinthe qu’au sens où il constitue une traversée de la mort et un retour subséquent à la vie, tandis que pour Panurge, la catabase sera liée à la perte totale de repères et à un sentiment de désorientation au milieu d’un monde sans issue⁵⁶⁶. Le caractère labyrinthique de son parcours est souligné à plusieurs reprises. La constante oscillation entre deux alternatives qui s’excluent mutuellement évoque d’ailleurs les bifurcations du chemin à l’intérieur du labyrinthe. Dans la chanson de ricochet, identifiée par E. Duval comme symbole textuel de la structure ouverte et interminable du *Tiers Livre* lui-même, on trouve cette idée de la difficulté à choisir la bonne direction : « Les uns détruisent les autres. Je ne sçay es quelles me tenir. »⁵⁶⁷. Le monde dans lequel Panurge s’est perdu a des allures infernales et consiste dans une sorte de forêt de symboles trop ambigus pour pouvoir jamais être déchiffrés.

La même inversion du schème téléologique de l’*Énéide* se trouve dans le *Quijote* de 1615 qui fonctionne comme une *Énéide* à rebours. Si les aventures de l’hidalgo sont modelées sur les différentes étapes du trajet d’Énée, ces dernières sont néanmoins parcourues en sens inverse. La première référence au poème virgilien est la descente dans la grotte de Montésinos qui correspond à la catabase d’Énée au VI^e chant. Suit le séjour de l’hidalgo dans le palais des ducs lequel peut être lu comme une parodie du séjour d’Énée dans la ville de Carthage. Le séjour dans le palais des ducs renvoie au chant IV de l’*Énéide*, Altisidore jouant le rôle d’une nouvelle Didon, abandonnée par le prince troyen. Par la suite, les allusions au début de l’*Énéide* se multiplient. L’aventure du retable de maese Pedro s’ouvre sur un vers du second chant qui raconte la chute de Troie. Au chapitre II, LXVI, don Quichotte identifie la ville de Barcelone

⁵⁶⁵ C. WRIGHT, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Massachusetts, Harvard University Press, 2001, chap. VI : « *Symbolizing the Christian Warrior* », p. 159-175. Il donne l’exemple de *La Catéchèse de la foi* où Grégoire de Nysse imagine une armée suivant son général, le rédempteur, en train de sortir d’un labyrinthe (p. 169).

⁵⁶⁶ *Tiers Livre*, chap. XXXVII, p. 467-468 : « Vous me semblez à une souris empegée : tant plus elle s’efforce soy depestrer de la poilx, tant plus elle s’en embrene. ».

⁵⁶⁷ Id., chap. X, p. 379.

avec Troie parce qu'elle fut le lieu de sa défaite contre le chevalier de la Blanche Lune. Au chapitre II, LXXI, le chevalier et son écuyer voient dans une auberge un tableau représentant l'enlèvement d'Hélène. Ce qu'on observe, c'est que le parcours de l'hidalgo ne va donc pas de la chute de Troie vers la fondation d'un nouvel Empire, mais débute par la confirmation de sa mission dans la grotte de Montésinos pour se terminer avec la chute de Troie⁵⁶⁸. Il semble que l'ordonnancement des références à Virgile ne relève pas du hasard mais reflète le dessein ironique de Cervantès qui a inversé le schéma ascensionnel de l'*Énéide*. Après avoir à plusieurs reprises oublié sa mission dans la première partie, Énée devient progressivement un modèle du capitaine courageux et responsable dans la seconde moitié où il ne s'oppose plus à la volonté des dieux. Il en va autrement dans le *Quijote*. C'est dans la première partie du roman que don Quichotte célèbre ses plus nombreux succès tandis que la seconde moitié consiste dans un progressif déclin.

À l'instar de ce qui se passe avec Panurge, la grande différence entre don Quichotte et Énée est qu'il n'est pas comme ce dernier un élu des dieux. Du côté paternel, Énée descend du lignage de Dardan et donc en fin de compte de Zeus lui-même, et il est compréhensible que le père des dieux n'ait choisi pas moins qu'un homme issu de sa propre lignée pour mener à bien sa mission héroïque. La différence par rapport au chevalier manchègue, fils et petit-fils de gens totalement inconnus et pauvre hidalgo de campagne, ne saurait être plus grande. Par ailleurs, tandis qu'Énée a reçu une mission divine à laquelle il a essayé d'échapper pendant la majeure partie du poème, avant de se résigner finalement à son rôle d'élu, don Quichotte s'invente une mission pseudo-messianique à laquelle il n'est pas destiné, avant de se résigner finalement à son rôle de non-élu. Mais comme dans le *Tiers Livre*, les aventures de l'hidalgo, qui sont en partie modelées sur celles d'Énée, se transforment en quête dans le labyrinthe des signes. Cervantès parodie le modèle de la quête, chevaleresque comme épique, pour engager une interrogation plus profonde sur le lien entre les signes et la réalité.

Ainsi, le thème des prophéties est exploité, comme dans le *Tiers Livre*, pour engager une réflexion sur le rapport entre les signes et la réalité. Le *Quijote* ne manque pas de prophéties ou de messages factices délivrés par les personnes qui entourent l'hidalgo. Au chapitre I, XLVI, le curé et le chanoine inventent la fameuse prophétie qui dit que la quête de don Quichotte ne s'achèvera que « lorsque le furieux lion tacheté de la Manche et la blanche colombe tobosine

⁵⁶⁸ On pourrait objecter que la linéarité de ce schéma est quelque peu perturbée par le fait que la résurrection d'Altisidore, située à la fin, constitue une nouvelle allusion à la catabase d'Énée. Toutefois, cela n'invalide pas l'analyse globale. Tout au plus constate-t-on une forme de circularité dans la trajectoire du héros qui revient en quelque sorte à son point de départ.

partageront la même couche ». Le style prophétique est ici parodié par les extensions du groupe nominal, proche des épithètes homériques et presque malsonnants à cause de la surcharge d'adjectifs qualificatifs – « *furibondo león manchado, blanca colomba tobosina, blando yugo matrimo, bravos cachorros* »⁵⁶⁹ – et les formules pseudo-astrologiques basées sur des périphrases cryptiques : « *esto será antes que el seguidor de la fugitiva ninfa haga dos vegadas la visita de las lucientes imágenes con su rápido y natural curso* »⁵⁷⁰. Il en va de même avec le message du prophète Merlin au sujet du désenchantement de Dulcinée, lors de l'aventure forestière au chapitre II, XXXI. Ici le style oraculaire est, entre autres, imité par une utilisation du vocabulaire de la lumière et des ténèbres, don Quichotte étant clairement associé à la lumière – « *luz y farol, sendero, norte y guía ; de la Mancha esplendor, de España estrella* », et Merlin plutôt aux forces infernales et à l'obscurité : « *En las cavernas lóbregas de Dite* »⁵⁷¹. Et dans l'aventure de Clavileño, qui fait partie de la grande aventure de la comtesse Trifaldi, le message du géant et enchanteur Malambrun, annonçant la volonté du « proto-enchanteur de tous les Enchanteurs », renforce son air prophétique par une opposition entre le lexique de la pureté – « *lisas y mondas ; blanca paloma* » – et le lexique de l'impur : « *pestíferos gerifaltes* »⁵⁷². S'installe ainsi un rapport causal entre les différents messages.

Le mensonge de Sancho sur l'enchantement de Dulcinée est à l'origine d'une graduelle dissociation entre le signifiant et son référent. Les paroles de l'écuyer se réfèrent encore au réel quoique fausement – il utilise de façon incorrecte le signifiant « Dulcinée » pour désigner une grossière paysanne – mais elles engendrent toute une série de fausses prophéties qui toutes sont reliées à ce message initial. Sans imaginer les conséquences de son espièglerie, Sancho déclenche un mécanisme de production des signes dans lequel chaque prophétie se rapporte à la précédente dans un échafaudage complexe qui conduit à déconnecter les paroles de toute réalité autre que linguistique. Le mensonge ne tardera pas à provoquer, dans l'imagination débridée de l'hidalgo, le rêve de la caverne de Montésinos (chap. XXIII) qui reprend le fil narratif du chapitre X. Quand le duc et son épouse entendent parler de cette vision, ils ont l'idée de mettre en scène la fausse prophétie de l'aventure forestière au chapitre II, XXXV, qui se

⁵⁶⁹ Id., partie I, chap. XLVI, p. 481 : « le furieux lion tacheté de la Manche, la blanche colombe tobosine, l'aimable joug matrimonialesque, les vaillants lionceaux ».

⁵⁷⁰ Ibid. : « Et cela surviendra avant que le poursuivant de la fugitive nymphe n'ait par deux fois, dans sa course rapide et naturelle, visité les signes brillants du Zodiaque. ». Le « poursuivant de la fugitive nymphe » est évidemment une périphrase pour Apollon ou le Soleil.

⁵⁷¹ Id., partie II, chap. XXXV, p. 823 : « phare et lumière ! nord, étoile et guide ; de la Manche splendeur, d'Espagne étoile » ; « Dans les cavernes obscures de Dite ». Je souligne.

⁵⁷² Id., partie II, chap. XLI, p. 862 : « rasées et lisses ; blanche colombe » ; « pestilentiels gerfauts ».

réfère au contenu de la prophétie du rêve. L'aventure de Clavileño, nouvel épisode tournant autour du désenchantement d'une dame enlaidie, engendre chez Sancho le souvenir du rêve de la caverne de Montésinos et le poussera à imiter son maître en inventant sa propre vision des miracles stellaires. On observe que dans toute cette suite de prophéties et de récits, les signes perdent progressivement leur caractère référentiel. Pour l'essentiel, un symbole consiste dans une structure ternaire entre un signifiant, un signifié et un référent. Ici au contraire, les signes se détachent graduellement de leurs référents pour mener une vie propre⁵⁷³. Cervantès a créé un vertigineux jeu de miroir consistant dans une longue chaîne de messages qui, se succédant et se référant les uns aux autres, finissent par être entièrement déconnectés de la réalité.

De façon analogue à la visite interminable des oracles dans le *Tiers Livre*, la mission de don Quichotte prend l'allure de la recherche d'un point fixe derrière les apparences fluctuantes et instables de la réalité. Dans une vie qui n'est qu'un songe, dans un monde des ténèbres où toutes les choses sont soumises à de perpétuels changements, Dulcinée, à l'instar de Dieu, était la dernière étoile qui guidait l'hidalgo et qui lui fournissait un point d'appui. L'identification de Dulcinée à Dieu est évoquée à plusieurs reprises, notamment dans la bouche de Sancho qui reproche à son maître : « – *Con esa manera de amor – dijo Sancho – he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena* »⁵⁷⁴. Dès lors que l'hidalgo n'est plus capable de voir la belle forme corporelle de Dulcinée, la dernière certitude qui lui restait s'est évanouie, et c'est comme si les enchanteurs lui avaient voilé les yeux de cataractes pour l'empêcher de contempler l'essence de toute beauté : « *ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataractas en mis ojos* »⁵⁷⁵. La vision est évidemment le sens qui permet d'accéder au beau, mais il est toujours aussi lié à la perception intellectuelle. Dulcinée incarne en elle-même la relation problématique du signe à la réalité : elle est une essence transcendante qui a adopté les dehors du grotesque, et désenchanter Dulcinée signifie accorder les apparences avec le réel. L'idée d'une quête métaphysique de la vérité est aussi évoquée grâce aux références discrètes à la théorie platonicienne de l'amour. Dans les discours relatifs à la beauté de Dulcinée, on note la fréquence du vocabulaire de la contemplation qui, dans la tradition platonicienne, permettait au philosophe

⁵⁷³ Si on récapitule le processus esquissé dans ce paragraphe, on a un récit fictif, bâti sur une mise en scène, inspirée d'un rêve trompeur, déclenché par un mensonge, inspiré lui-même par une mise en scène.

⁵⁷⁴ Id., partie I, chap. XXXI, p. 316 : « – C'est de cette sorte d'amour, répondit Sancho, que, selon ce que j'ai ouï prêcher, il faut aimer Notre-Seigneur : pour lui seul, et sans être porté par l'espoir d'aucune récompense, ni par la crainte d'aucun châtement ».

⁵⁷⁵ Id., partie II, chap. X, p. 620 : « puisque l'enchanteur malin qui me poursuit a voilé mes yeux de nuages et de cataractes » .

de dépasser les illusions terrestres pour accéder à une vérité supérieure. Selon la théorie du *Phèdre*, le philosophe doit traverser trois phases pour atteindre à la contemplation des essences immuables : le désir charnel, propédeutique à l'amour des formes, ensuite l'estime pour les qualités mentales et morales de la personne aimée et enfin l'*érôs* intellectuel qui aboutira à la recherche des idées universelles. Ce qui pour nous est le monde réel et quotidien n'est pour lui qu'un voile trompeur, une ombre, un tissu d'illusions que l'homme doit dépasser afin d'accéder au monde d'essences et de beauté qui se dérobe à son regard. Voilà ce qui nous permet également de comprendre la signification profonde de cette seconde quête. Le problème du déchiffrement des signes ne tient pas uniquement à la folie de l'hidalgo, mais aussi à la réalité elle-même qui souvent se montre ambiguë.

À l'instar de Panurge, l'hidalgo répétera le geste d'Énée en descendant dans la grotte de Montésinos, monde souterrain marqué lui aussi par la fondamentale instabilité des signes. La Sybille de Cumès a conseillé à Énée de descendre en Enfer pour bénéficier de la sagesse des morts et c'est là qu'il rencontre son père Anchise qui lui énumère ses futurs descendants. C'est également dans l'Enfer de la grotte de Montésinos que l'hidalgo recevra une prophétie sur le désenchantement de Dulcinée par le vieux Montésinos, qui est un analogon d'Anchise, mais à la différence de la prophétie qui fut donnée à Énée, celle-ci ne se réalisera jamais. Comme dans le *Tiers Livre*, cette catabase permet de figurer une quête ironique du savoir. M. Gallego Arroyo a ainsi pu parler de cet épisode comme d'une « inversion du platonisme ». Selon lui, la descente dans la grotte de Montésinos constitue une inversion du mythe de la caverne platonicienne. Les personnages de la mythologie arthurienne qui la peuplent sont des essences idéales, encore que grotesques, de ses idéaux chevaleresques que sont l'Honneur, la Justice et la Volonté⁵⁷⁶. Mais Cervantès inverse le schème de l'ascension-descente ainsi que la hiérarchie platonicienne. Visiblement, ce qui est la fausseté et l'illusion dans un cas constitue la plus haute réalité dans l'autre. Les ombres et les images trompeuses que contemplent les prisonniers dans la caverne de Platon forment le jardin privé des essences dans le cas de Cervantès. En plus, c'est en montant et en quittant la caverne que le prisonnier platonicien découvre la vérité tandis que dans le cas de don Quichotte, c'est en y descendant. De même, chacun des deux, à son retour, veut éclairer et illuminer ses semblables : le prisonnier platonicien ceux de la caverne et don Quichotte ceux d'en haut. Mais ils se retrouvent dans un état opposé : le prisonnier platonicien,

⁵⁷⁶ Le désenchantement de Dulcinée dont la beauté éclatante se cache désormais derrière le corps d'une paysanne disgracieuse ne rappelle-t-il pas en effet la volonté du sage d'atteindre à une contemplation des essences qui se cachent derrière les ombres fuyantes de ce monde ?

désormais sage et libre, retourne volontairement tirer ses pairs de leur illusion, tandis que don Quichotte, plus fou qu'auparavant, doit être tiré de force à la lumière.

En conclusion, la quête labyrinthique de Panurge présente de nombreux points communs avec celle de don Quichotte. Dans les deux romans, la quête d'une femme est liée au déchiffrement des signes. Aux querelles entre Pantagruel et Panurge sur la signification des prophéties correspondent les débats entre Sancho et son maître sur la véritable nature des objets. La peur superstitieuse des diables, qui caractérise Panurge, trouve son analogon dans le sentiment presque paranoïaque de l'hidalgo d'être poursuivi par des enchanteurs qui transforment toutes les réalités afin de lui ôter la gloire. Tout comme la plupart des consultations de Panurge sont vraisemblablement mises en scène par Pantagruel, de même les prophéties que reçoit l'hidalgo sont mises en scène par des personnages qui ou bien désirent se moquer de lui ou bien désirent le ramener à la raison. L'un et l'autre vivent dans un monde qui a cessé d'être une vaste structure signifiante. Dans la littérature épique, l'univers est comme un organisme où tout a une place prescrite. Tel n'est plus le cas dans le *Tiers Livre* où les ponts entre le monde naturel et le monde surnaturel semblent coupés, ni dans le *Quijote* où rien n'est doté d'un sens caché, où l'univers n'envoie plus de signes à son élu – pas de prophéties venant de la sage Urgande, pas d'énigmes cryptiques inscrites sur les tombeaux ou les frontispices, pas de chevaliers mystérieux apparaissant soudain et engageant le chevalier, grâce à un message obscur, à se rendre en une terre lointaine sans savoir ce qui l'y attendra.

Si la comparaison avec le *Tiers Livre* s'avère féconde, c'est qu'à côté de l'imagination et des hallucinations, un des moteurs de son entreprise sera le déchiffrement des signes fallacieux que le monde semble lui envoyer. Sa folie confrontera don Quichotte à un désarroi herméneutique, cause de l'enlèvement de sa quête. Contrairement à ce qui se passe dans la littérature arthurienne, les quêtes de don Quichotte⁵⁷⁷ ne prennent pas l'allure d'une progression linéaire fût-ce vers un horizon infiniment distant⁵⁷⁸, mais plutôt, comme dans le cas de Panurge, d'un recommencement perpétuel qui n'aboutira nulle part. En effet, Panurge et don Quichotte

⁵⁷⁷ Elles ne sauraient d'ailleurs être rigoureusement distinguées, la quête de la résurrection de la chevalerie errante se transformant lentement en quête du désenchantement de Dulcinée qui, elle-même, finira par devenir une recherche de la confirmation de son propre statut de chevalier. Contrairement à la quête panurgienne, la mission chevaleresque de l'hidalgo n'est pas dépourvue d'un véritable *telos* épique et même le fait que ce dernier n'est pas vraiment de l'ordre de l'accessible n'enlève *a priori* rien à la nature épique de sa quête.

⁵⁷⁸ La littérature du Graal, reposant sur l'idée de la perfectibilité indéfinie du chevalier, est très proche de l'idée d'une quête interminable : à supposer que le Graal ne soit jamais atteint, sa recherche aura néanmoins poussé le chevalier à gravir divers échelons de la perfection. L'évolution de don Quichotte au contraire stagne et ce malgré certains succès célébrés dans la seconde partie.

incarnent, chacun à sa manière, le type de l'homme qui se heurte au fortuit et à l'accidentel. Dans le cas de Panurge, ce sont l'incertitude et l'incapacité de se décider qui génèrent son désir d'un message oraculaire qui, d'un seul coup, lèverait l'indétermination de son destin. De façon similaire, ce qui cause le malheur de don Quichotte, c'est l'insupportable sentiment de vivre dans un monde où l'homme ne naît pas avec une mission, mais mène simplement une vie insignifiante et contingente. Les deux personnages refusent de mener une existence qui ne serait pas régie par une mystérieuse osmose entre les événements extérieurs et leurs désirs intimes. La quête de la femme devient ainsi la quête d'un destin qu'ils n'ont pas, parce qu'ils sont des personnages romanesques et non épiques.

B. *Odyssees* sans Ithaque : la perversion du voyage homérique chez Rabelais et Cervantès

Un parallèle similaire existe entre le voyage épique du *Tiers* et du *Quart Livre* et la seconde partie du *Quijote*. Le *Quart Livre* ainsi que la seconde partie du *Quijote* mettent en scène un parcours fortement erratique qui fait souvent référence à la grande épopée homérique. La ressemblance la plus évidente est qu'il existe, dans un cas comme dans l'autre, un lieu qui fonctionne comme un analogon d'Ithaque et vers lequel les héros se dirigent sans jamais pouvoir l'atteindre : le temple de la Dive Bouteille et la ville de Saragosse. Les héros de Rabelais se sont lancés à la recherche du divin oracle après avoir quitté la société utopique du monastère de Thélème, tout comme don Quichotte débute son nouveau cycle d'aventures en partant à la recherche de la ville de Saragosse. En mettant en scène cette quête, Rabelais et Cervantès reprennent un des principes de construction les plus courants de l'*Odyssee*, à savoir les stratégies narratives de retardement. L'optique est toutefois différente car il ne s'agit plus d'augmenter la tension, mais d'égarer le lecteur dans un dédale textuel. Les deux parcours se déroulent dans un monde fragmenté et marqué par une perte d'unité. Dans le *Quart Livre*, la navigation à travers une mer de contraires devient une image symbolique de la recherche d'un point fixe ou d'un centre où toutes les contradictions que les héros ont rencontrées s'aboliraient. Dans la seconde partie du *Quijote*, Cervantès se livre à des stratégies de dilatation temporelle et spatiale qui retardent progressivement le dénouement du récit. Les ressemblances entre les deux auteurs, dans leur rapport avec l'épopée homérique, méritent d'être analysées.

Tout d'abord, bien qu'il soit mis en relation avec l'*Odysseus polutropos*⁵⁷⁹, lors de sa première apparition, Panurge s'en distingue pourtant fondamentalement en ce que ses errances ne sont pas décrétées par les dieux mais résultent de sa volonté de connaître le monde. La formule de Pantagruel qui, en le voyant déguenillé et amaigri, déclare que « les adventures de gens curieux le ont reduict en telle pénurie et indigence »⁵⁸⁰ montre qu'il fait en réalité partie de la nouvelle catégorie des explorateurs et des marchands, qui vont parcourir le monde dans l'espoir de s'enrichir et d'observer des phénomènes qui suscitent l'étonnement. Il est également symptomatique que la scène de rencontre rabelaisienne, contrairement à celle d'Homère, précède la suite des aventures, au lieu d'y mettre fin. Dans l'épopée antique, l'aventure est liée à l'idée de l'achèvement, parce que le destin du héros doit nécessairement s'accomplir. La scène de l'*Odyssee* à laquelle le passage rabelaisien fait référence précède la *mnesterophonia* où l'identité d'Ulysse, temporairement déguisé en mendiant, sera révélée, où les différents fils narratifs convergeront et où l'ordre social, temporairement perturbé, sera restauré. La révélation de l'identité obéit à la vision unitaire de l'épopée où il ne peut exister de questions pendantes et où le monde forme une structure signifiante cohérente. La même scène qui, chez Homère, amorçait l'achèvement de la quête est ici vue sous le signe du commencement, indice que les aventures de Panurge ne se termineront pas comme dans l'*Odyssee* par une résolution des questions. Lors de sa première apparition, Panurge est donc introduit comme un héros proche d'Ulysse mais qui en réalité a toutes les marques d'un héros romanesque parce que, à l'opposé du héros épique, il n'a aucun destin dont l'accomplissement devra se réaliser à la fin.

Le rapport entre aventure et destin se complexifiera toutefois à partir du troisième roman. Au niveau structurel et thématique, le passage du *Pantagruel* au *Tiers Livre* correspond à la transition de l'univers de l'*Iliade* à celui de l'*Odyssee*. Le rapport entre aventure et destin est désormais beaucoup plus difficile à appréhender, car le texte laisse planer une grande incertitude sur la question de savoir s'il existe effectivement un destin qui aurait décrété l'issue des aventures de Panurge, comme dans le cas du héros antique, ou si la croyance dans un destin n'est que le résultat de son refus de faire un choix existentiel⁵⁸¹. Tantôt le texte semble indiquer

⁵⁷⁹ G. DEFAUX, 1982, p. 31. Le discours entre le géant et son futur acolyte, descendant d'une illustre lignée mais malmené par la Fortune, est modelé sur la conversation entre le fidèle porcher Eumée et le vieillard loqueteux et misérable sous lequel se cache Ulysse.

⁵⁸⁰ Id., chap. IX, p. 246.

⁵⁸¹ Cette ambiguïté caractérise aussi l'attitude de Pantagruel. Soit il croit dans le destin de Panurge et son but est de lui faire comprendre que la liberté de l'homme consiste dans le fait d'effectuer librement son choix sans se soucier de ce que le destin a décrété. Soit le géant, convaincu que le destin n'a pas prévu l'issue du mariage de Panurge mais voyant que sa croyance en un destin entrave sa liberté dans la formulation de son choix, manipule

qu'il n'existe rien de tel qu'un destin, et que l'issue heureuse ou malheureuse de son entreprise dépend uniquement de la manière dont il jouera son rôle de mari, auquel cas Panurge serait plus proche du héros romanesque moderne, privé de destin et artisan de sa propre fortune. Tantôt le texte laisse entendre que le destin existe bel et bien et qu'il se réalisera à la fin de son parcours pseudo-épique avec la même certitude inéluctable que la fondation de Rome dans l'*Énéide*. Allant de consultation en consultation avant de trouver une réponse à sa question, Panurge ressemble de plus en plus à Ulysse qui doit endurer beaucoup de travaux sur terre et sur mer avant de parvenir à Ithaque et, persuadé que l'issue de son entreprise a été fixée depuis toute éternité, se rapproche de l'aventurier épique dont les aventures sont gouvernées par le destin.

Un degré de complexité supplémentaire est ajouté par le fait que Panurge, bien qu'extérieurement plus proche de la figure d'Ulysse que dans les autres romans, se distingue néanmoins fortement du modèle grec par son refus de se soumettre aux décrets du destin. Au lieu d'être orientées vers l'accomplissement du destin, comme dans l'épopée, ses aventures fonctionnent davantage comme une longue stratégie d'évitement et un moyen de retarder indéfiniment l'échéance tant redoutée. Plus fondamentalement, Panurge manque entièrement de la *theosébeia*⁵⁸² caractéristique du héros antique. Cette différence avec l'épopée est parfaitement illustrée par la polarité entre Panurge et frère Jean, qui s'installe à partir du *Tiers Livre*, et qui est similaire à celle entre Ulysse et Achille dans l'*Iliade*. Si le personnage d'Ulysse dépasse en complexité celui d'Achille, dans la mesure où il réunit en lui les qualités opposées comme la vaillance du guerrier, marque traditionnelle de l'*aristéia*, et la tendance à employer la feinte dans les luttes, traditionnellement considérée comme l'arme des faibles, il partage avec lui la même attitude devant le destin. Il a été prédit à Achille que s'il participait à la guerre de Troie, il mourrait jeune mais cela ne l'a pas détourné de s'engager dans la lutte ; de même, le protagoniste de l'*Odyssee* fait preuve d'une endurance courageuse devant les malheurs envoyés par le destin. Mais dans le *Tiers* et le *Quart Livre*, seul le moine qui, à l'instar d'Achille, incarne la magnanimité et la vaillance guerrière, fait preuve d'une calme acceptation du destin, tandis que Panurge, image en miroir d'Ulysse, ne fait à aucun moment preuve d'un *amor fati*.

De façon similaire, Rabelais reprend, dans son *Quart Livre*, certains des principes de construction propres à l'*Odyssee* mais en les subvertissant profondément. L'*Odyssee* se distingue de l'*Iliade* par sa non-linéarité et sa complexité narrative. Retours en arrière, récits intercalés, changements de focalisation font du poème homérique un premier précurseur du

la série de consultations pour le dégoûter à tel point de l'idée que le futur est déjà décrété qu'il accepte que l'homme est un artisan de sa propre fortune et renonce à s'en remettre à une instance extérieure.

⁵⁸² La crainte de Dieu.

roman. La non-linéarité comme principe de construction était en vogue à la Renaissance à cause de la traduction des *Éthiopiennes* d'Héliodore, qui est d'ailleurs mentionné dans le roman : « Pantagruel tenent un Heliodore Grec en main sus un transpontin au bout des Escoutilles sommeilloit. »⁵⁸³. Les mêmes moyens pour introduire une forme de complexité narrative dans le récit se retrouvent chez Rabelais, mais uniquement pour contrecarrer les principes du récit d'aventures. Le *Quart Livre* peut être vu comme une anti-*Odyssée* qui veut perdre le lecteur dans le dédale des aventures maritimes et des digressions, mais sans proposer de sortie du labyrinthe. Sans doute l'*Odyssée* n'est-elle pas le seul texte par rapport auquel on peut lire le roman de Rabelais puisque la littérature du voyage, le récit lucianesque et même l'Ancien Testament forment des intertextes tout aussi importants. Il n'en demeure pas moins que le modèle homérique est très présent dans le récit rabelaisien.

Homère, dans son *Odyssée*, recourt à des retours en arrière qui brisent la linéarité du récit. L'exemple le plus célèbre de ce procédé est l'analepse narrative qui s'étend du chant IX au chant XII et qui raconte les deux premières années des errances d'Ulysse depuis son départ de Troie. Les emboîtements d'un récit secondaire dans le récit principal s'observent aussi chez Rabelais, par exemple au chapitre XIII où est insérée l'histoire de maître Basché qui s'étendra sur trois chapitres (XIII-XV), mais ils y jouent un rôle différent. La différence consiste dans le fait que les récits secondaires, chez Homère, ont pour but de rendre l'histoire plus compréhensible, tandis que chez Rabelais ils ont pour unique fonction de retarder l'issue. Dans l'*Odyssée*, l'analepse narrative a pour fonction de combler des blancs textuels et de fournir au lecteur des informations dont il était jusque-là privé. Ainsi, les chants IX et XIII livrent des réponses aux questions qui étaient demeurées en suspens dans le premier chant de l'*Odyssée*. Au début du poème, le lecteur apprend qu'Ulysse est retenu captif chez la nymphe Calypso depuis sept ans et, qu'à l'exception de Poséidon, tous les dieux se prononcent en faveur de son retour. Le chant IX, qui raconte l'aventure du cyclope Polyphème et la malédiction de Poséidon, et le chant XIII, qui raconte l'arrivée d'Ulysse sur l'île de Calypso, expliquent ces éléments initiaux. L'histoire du seigneur Basché à l'inverse n'ajoute aucune information nécessaire au récit. Il s'agit d'une digression qui n'a d'autre fonction que celle, précisément, de fonctionner comme une digression.

Les escales chez les peuples étrangers relèvent aussi de la stratégie de retardement. Ulysse aborde dans un grand nombre d'îles où il rencontre les peuples les plus divers : les Cicones, les

⁵⁸³ *Quart Livre*, chap. LXIII, p. 687.

Lotophages, les cyclopes, les Lestrygons, les Phéaciens, les Cimmériens. De même, les navigateurs pantagruélistes abordent dans des îles peuplées par des êtres aux allures de plus en plus fantastiques. Mais dans l'*Odyssée*, chacune de ces escales a une fonction. Les séjours chez les Cicones, les cyclopes et les Lestrygons véhiculent un message moral tout en expliquant pourquoi Ulysse est condamné à errer. Les séjours chez les Lotophages et les deux magiciennes que sont Circé et Calypso ont valeur d'épreuve pour Ulysse, qui doit démontrer sa résistance face aux tentations. De façon plus globale, chacune de ces escales a pour but soit d'expliquer rétrospectivement un élément qui jusque-là était resté pendant dans la narration, soit de fonctionner comme une étape dans le retour d'Ulysse. Tel n'est pas le cas chez Rabelais. Les peuples fantastiques rappellent ceux d'Homère, mais les escales ne servent en rien à la progression du récit. Chez les différents peuples avec lesquels ils entrent en contact, les héros n'apprennent rien qui soit en rapport avec le but de leur quête et ne sont pas non plus soumis à des épreuves. Les escales se caractérisent par une certaine gratuité qu'elles n'avaient pas chez Homère. Rabelais se contente de donner une image caléidoscopique des différentes vérités et sociétés qui coexistent dans son univers marin, sans trancher et sans prendre au sérieux l'idée de la quête.

La différence avec Homère transparaît particulièrement bien dans un autre élément qui, dans l'*Odyssée*, sert à retarder le retour du héros : le motif du calme plat. À première vue, le calme plat que les navigateurs subissent aux chapitres LXIII-LXI rappelle les vents contraires qui retiennent Ulysse sur l'île du Soleil durant un mois, les poussant finalement à transgresser l'interdit de Tirésias et à dévorer le bétail d'Hélios. Un interdit semblable semble planer sur l'île de Ganabin où Pantagruel refuse de descendre. Dans les deux cas, un avertissement d'origine surnaturelle est lancé au héros. Ulysse a été mis en garde par Circé et Tirésias qui lui ont prédit que si lui ou ses compagnons touchaient aux troupeaux d'Hélios, ils n'échapperaient pas à la mort. Aussi, lorsqu'ils arrivent en vue de l'île, Ulysse conseille-t-il de passer au large. De même, Pantagruel entend une voix intérieure lui commandant de rester loin de l'île : « "Je sens, dist Pantagruel, en mon ame retraction urgente, comme si feust une voix de loing ouye : laquelle me dict, que ne y doibvons descendre" ». Dans les deux cas, il s'agit d'un nouvel élément retardateur dans la quête des deux héros. Mais dans l'*Odyssée*, le calme plat, un des derniers événements paroxystiques avant le retour d'Ulysse à Ithaque, est une étape nécessaire au dénouement. Dans le récit de Rabelais à l'inverse, le calme plat n'est suivi d'aucune autre aventure. Par sa position finale, il montre plutôt que l'aventure se termine en quelque sorte dans le vide, voire pourrait être interprétée comme un symbole de l'épuisement créatif de l'auteur.

Il serait pourtant faux de voir dans le *Quart Livre* une parodie de l'*Odyssée*. Le fait que les différentes escales ne font pas avancer l'action ne relève pas de la parodie du récit homérique, mais tient au fait que la satire sociale prime sur le récit de quête. Avant tout, il s'agit de se livrer à une violente satire de la cour papale, dont divers aspects sont critiqués de façon plus ou moins explicite sur les différentes îles. À cet égard, la quête ne semble constituer qu'une sorte de prétexte pour pouvoir se livrer à différents tableaux satiriques et une sorte de principe unificateur sous lequel l'auteur peut lâchement regrouper une série d'épisodes hétérogènes. Il n'est cependant pas sûr que la fonction du motif de la quête s'épuise là. Il est possible que Rabelais s'inspire en partie de la construction non-linéaire, soit de l'*Odyssée* elle-même soit des œuvres que cette dernière a inspirées, pour dépeindre un monde décentré où la vérité n'est plus trouvable nulle part et où la quête doit forcément aboutir dans le vide. La complexité narrative qui, dans l'épopée homérique, n'était qu'un moyen de préparer le retour final à l'harmonie ne vise, dans le roman rabelaisien, qu'à souligner d'autant plus le caractère chaotique du monde traversé par les compagnons.

Les similitudes avec le parcours erratique de l'*Odyssée* se retrouvent aussi dans la seconde partie du *Quijote*. Le rôle que revêt Ithaque chez Homère est joué dans le *Quijote* de 1606 par la ville de Saragosse, les efforts de don Quichotte pour s'y rendre reflétant ceux d'Ulysse pour regagner sa patrie. Bien que cette ville ne soit nullement un lieu du retour, étant donné que le désir de l'atteindre éloigne l'hidalgo de son véritable lieu d'origine, elle joue néanmoins un rôle structurel similaire dans la narration. Comme dans le poème homérique, une série d'aventures secondaires viennent retarder l'arrivée du héros dans le lieu convoité. Mais contrairement à l'*Odyssée* où l'arrivée du héros n'est que retardée, ici les digressions n'ont pour effet de faire de l'entreprise chevaleresque du héros une expérience erratique. Constamment mentionnée dès le début du second tome, Saragosse se charge de connotations de plus en plus mythiques, jusqu'à devenir une image de son destin. Mais, comme l'a montré E. Aurora⁵⁸⁴, Cervantès se livre à un jeu habile sur la dissociation entre l'espace et le temps. Plus l'hidalgo se rapproche géographiquement de la ville, plus il s'en éloigne temporellement ou, pour le formuler autrement, quoique vers le milieu du roman il se trouve à quelques kilomètres seulement de son but, les rencontres fortuites et les aventures secondaires occupent de plus en plus de temps et retardent indéfiniment l'arrivée de l'hidalgo. On retrouve donc, dans le roman de Cervantès, un

⁵⁸⁴ A. EGIDO, « Zaragoza y don Quijote, o el espacio contra el tiempo » in *Caracola*, vol. 3-4, 1989. pp. 26-31.

jeu sur les digressions similaire à celui qui caractérisait déjà la célèbre épopée homérique.

La ressemblance la plus visible avec l'*Odyssée* consiste dans le fait que les stratégies d'esquive narrative auxquelles se livre l'auteur font de Saragosse un lieu aussi inatteignable qu'Ithaque. La première mention du nouveau projet de l'hidalgo, originellement proposé non par lui-même, mais par le bachelier Samson Carrasco, se trouve au chapitre II, IV : « *el cual le respondió que era su parecer que fuese al reino de Aragón y a la ciudad de Zaragoza, adonde de allí a pocos días se habían de hacer unas solemnísimas justas por la fiesta de San Jorge* »⁵⁸⁵. Le chevalier et son écuyer se mettent donc en route vers la célèbre ville, mais déjà quelques chapitres plus loin, cette quête est interrompue par la ruse de Sancho qui invente l'enchantement de Dulcinée, déclenchant ainsi une cascade d'aventures qui vont de plus en plus retarder l'arrivée. Un retour à la quête principale a lieu au chapitre II, LII où don Quichotte, mécontent de la vie pleine d'oisiveté qu'il mène dans le château ducal, décide de prendre congé de ses hôtes et de reprendre sa route vers Saragosse : « *y así, determinó de pedir licencia a los duques para partirse a Zaragoza cuyas fiestas llegaban cerca, adonde pensaba ganar el arnés que en tales fiestas se conquista* »⁵⁸⁶. Mais à peine l'hidalgo a-t-il formé cette résolution que deux femmes entrent par la porte et que l'aventure de la duègne Dolorida débute, de sorte que le but de la quête sera à nouveau oublié pendant bon nombre de chapitres. Ce passage est symptomatique de la stratégie globale de Cervantès. De digression en digression, le récit avance et l'auteur s'arrange pour inventer toujours de nouvelles aventures afin de détourner le chevalier de son but. Plus même, c'est précisément au moment où l'hidalgo a presque atteint la ville qu'il décide brutalement d'interrompre sa quête. En effet, au chapitre II, LXIX, outré de savoir que le faux don Quichotte d'Avellaneda a été humilié dans une course de bagues à Saragosse, il renonce à son projet de se rendre dans la cité : « *no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice* »⁵⁸⁷. L'élément déclencheur de ce qu'on est convenu d'appeler la *renuncia* est la découverte de la fausse continuation d'Avellaneda qui poussera l'hidalgo à abandonner son entreprise et fera de lui un anti-Ulysse qui n'atteindra jamais

⁵⁸⁵ Id., partie II, chap. IV, p. 577-578 : « Celui-ci lui conseilla alors de gagner le royaume d'Aragon et de se rendre à la ville Saragosse, où on devait célébrer sous peu, pour la fête de Saint Georges, des fêtes d'une grande solennité. ».

⁵⁸⁶ Id., partie II, chap. LII, p. 946 : « c'est pourquoi il résolut, avec leur permission, de prendre congé du duc et de la duchesse pour aller à Saragosse, dont les fêtes approchaient, et où il pensait remporter l'armure qui est le prix à conquérir en ces jeux. ».

⁵⁸⁷ Id., partie II, chap. LIX, p. 1003-1004 : « je ne mettrai pas les pieds à Saragosse, et je dénoncerai ainsi à la face du monde le mensonge de ce moderne historien, et les gens verront que je ne suis pas le don Quichotte dont il parle ».

Ithaque.

L'inachèvement de cette aventure s'explique-t-elle uniquement par la volonté de Cervantès de montrer son originalité par rapport à Avellaneda, comme on pourrait le penser à première vue ? Il existe des raisons de penser que non. Ainsi, V. Saez⁵⁸⁸ conjecture qu'il s'agit là non seulement d'un indice de la volonté de Cervantès de montrer que l'histoire de don Quichotte n'appartient qu'à lui seul, en inventant une fin différente de celle de son usurpateur Avellaneda, mais aussi d'une stratégie littéraire pour ériger Saragosse en symbole du but inaccessible et donc de l'entreprise quichottesque dans son ensemble⁵⁸⁹. De ville espagnole réelle, Saragosse se transforme en symbole d'un impératif existentiel : atteindre une forme de plénitude et parvenir à réaliser ses potentialités les plus enfouies. La cité est reléguée dans un horizon inaccessible et fonctionne comme symbole de toutes les chimères chevaleresques imaginables. On peut ajouter à cela que Cervantès ne pouvait, sous peine de rompre avec la logique de son roman, permettre à l'hidalgo d'entrer dans la ville. Toute l'œuvre est bâtie sur la dissociation entre l'univers mythique dans lequel il croit vivre et la réalité concrète qui l'entoure. Eût-il véritablement atteint Saragosse, une ville où le maintien des coutumes médiévales donnait un air de roman de chevalerie à la réalité, alors la fusion de l'univers fictionnel et de l'univers réel, qui pourtant doivent demeurer distincts, se serait véritablement accomplie.

En conclusion, il est légitime de dire que les navigations interminables des pantagruélistes, comme le trajet sans fin de don Quichotte, fonctionnent comme des *Odyssées* dégradées. Dans les deux cas, le récit, allongé par d'incessantes bifurcations narratives, décrit un parcours erratique qui ne s'achèvera pas par l'arrivée au but. Une autre ressemblance intéressante est que l'Ithaque inaccessible vers laquelle les héros se dirigent figure une sorte d'Absolu. Ce qu'était le temple de la Dive Bouteille pour les pantagruélistes, la ville de Saragosse le sera pour l'hidalgo. Le premier symbolise l'atteinte d'une vérité supérieure, la seconde la réalisation d'un destin personnel. Sorte d'archi-quête, l'aventure des héros est un concentré symbolique de toutes les quêtes de la littérature épique, de celle d'Ulysse à celle de Lancelot. Pourtant, durant leur voyage dans des mers étrangères, les pantagruélistes ne connaîtront pas de révélation d'une vérité supérieure, et de même, la troisième sortie de l'hidalgo se terminera par un renoncement. La raison est similaire dans les deux romans et tient

⁵⁸⁸ V. SAEZ, « Zaragoza y don Quijote; una aventura frustrada o un mito inalcanzable? » in Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, A. P. BERNAT VISTARINI, 2000, págs. 723-730.

⁵⁸⁹ Id., p. 728.

au fait que, si vérité il y a, cette dernière est intérieure et non extérieure⁵⁹⁰. Le voyage vers Ithaque est l'extériorisation d'une insatisfaction intérieure qu'aucun objet dans le monde concret ne saurait véritablement combler. Ainsi, leur *Odyssée* ne saurait aboutir, elle est destinée à se terminer par un échec.

III. *Don Quijote* et la perte du sens transcendantal de l'aventure

À la fois simple et complexe, la notion d'aventure a subi de nombreuses mutations de sens. D'un côté, le sens de base, celui d'un événement extraordinaire lié au risque et au danger, est immédiatement compréhensible. D'un autre côté, il s'agit d'une notion qui, depuis l'épopée antique jusqu'au roman picaresque, a vu son sens changer à de nombreuses reprises, en réaction aux changements idéologiques et politiques qui ont eu lieu au fil des siècles. Il faut ainsi distinguer entre l'aventurier épique, tel qu'on le trouve dans la littérature antique et médiévale, et l'aventurier moderne, apparu à la Renaissance avec le développement de l'économie marchande.

Entre l'Antiquité et la Renaissance, un changement radical dans la vision du monde s'est accompli qui a eu un grand impact sur la manière dont l'homme concevait sa relation à l'univers. Dans l'Antiquité, il existait un lien intime entre aventure et puissances transcendantales qui gouvernaient le cosmos et la vie humaine : le destin, les dieux, l'ordre du monde. L'homme antique se sentait soumis à des forces qu'il ne maîtrisait pas et cette sujétion déterminait profondément sa conception de l'aventure. Le mot « aventure », dérivé du supin latin « *adventura* », exprimait dans les langues romanes l'idée de ce qui doit advenir, d'où le double sens de « destin » et de « hasard »⁵⁹¹. L'aventure, littéralement « ce qui doit advenir », était un événement sur lequel l'homme n'avait aucune prise et qui marquait en quelque sorte son impuissance par rapport aux forces qui gouvernent l'univers. Avec l'avènement de la Renaissance, le mot « aventure » a changé de sens. Le XVI^e siècle était l'époque des grandes

⁵⁹⁰ Ainsi, la navigation a une signification très différente pour Panurge et pour ceux qui participent à la quête. Pour ces derniers, les différents oracles ne sont qu'une occasion de confirmer de façon réitérée la sagesse qu'ils avaient depuis le début. Ne pas croire qu'il y aurait déjà sur terre un absolu qui serait digne d'être adoré, telle est l'épreuve à laquelle ils sont perpétuellement soumis et dont ils ressortent à chaque fois de façon victorieuse. Pour eux, le but de la quête réside dans son mouvement même et le voyage est à lui-même son propre *telos* tandis que pour Panurge, il doit se diriger vers un but extérieur. Sa situation reflète celle de don Quichotte qui cherche à atteindre la ville de Saragosse parce qu'il n'a pas trouvé la tranquillité intérieure.

⁵⁹¹ Voir l'article « *adventura* » dans la *Gran enciclopedia cervantina*, p. 981-984. Voir p. 982.

découvertes maritimes et des explorateurs, ce qui a amené un changement fondamental des relations entre l'homme et le cosmos. Ne se sentait plus désormais soumis à des puissances transcendantes qui gouvernent sa vie, l'homme se place face au monde comme à un objet qu'il peut maîtriser. L'univers, devenu objet de conquête pour les mathématiciens, les cartographes, les scientifiques et les explorateurs apparaissait différemment aux hommes de la Renaissance qu'à ceux de l'Antiquité. Pour un homme qui commençait à se sentir « maître et possesseur de la nature », l'aventure n'était plus considérée comme une épreuve envoyée par les dieux mais comme un défi que l'homme lançait au monde.

Dès le XII^e siècle, la notion d'aventure a subi des changements importants. E. Köhler⁵⁹² a montré que la réinterprétation de l'aventure, qui a présidé à la naissance du roman courtois, provient d'un détachement de l'individu de l'ordre unitaire qui jusque-là lui conférait sa place : les forts courants hérétiques du XII^e siècle, la mystique individualiste qui plaçait dans l'âme singulière la cause de la connaissance divine, l'émergence du nominalisme qui défendait l'autonomie des entités individuelles par rapport aux formes universelles⁵⁹³. Or, la même époque voyait s'accomplir la consolidation des grandes principautés territoriales et la naissance de la monarchie comme institution suprême. Pour la petite noblesse, cette évolution a entraîné une perte totale de sa fonction en temps de paix. En conséquence, afin de légitimer sa situation sociale en l'absence même d'une légitimation véritable, elle élaborait le personnage du chevalier qui accomplissait des hauts faits *en dehors* d'un contexte collectif et vivait des aventures purement personnelles. Il en est résulté un changement du sens originel du terme. Dans les chansons de geste du XII^e siècle, œuvres marquées par l'héroïsme collectif de ses protagonistes, qui avaient une claire conscience des tâches politiques et sociales propres à leur état, l'« *aventure* » désignait le sort, le hasard, le destin d'un groupe⁵⁹⁴. En revanche, lorsque les batailles devenaient des combats singuliers, elle commençait à signifier le sort qui était dévolu à un individu singulier, favorable s'il est vertueux, défavorable si son âme est souillée par le vice.

La nouveauté de ce changement se mesure si on garde à l'esprit l'idée qu'une action guerrière sans signification politique ou collective était « en contradiction avec la notion de l'« ordo » médiéval, qui conçoit l'état positif de la société comme organisation de tout ce qui

⁵⁹² E. KÖHLER, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Garnier Flammarion, 1974.

⁵⁹³ Id., « *Avant-propos* », p. 1-5. Ici, p. 2.

⁵⁹⁴ Id., chap. I : « *L'aventure. Réintégration et quête de l'identité* », p. 77-102.

existe »⁵⁹⁵. La littérature opérait donc une sublimation, voire une spiritualisation du nouveau type d'aventure, pour le rendre acceptable aux yeux des couches supérieures de la noblesse. En effet, ce que certains romans de Chrétien de Troyes représentent, c'est le destin d'un jeune chevalier qui, malgré sa pauvreté et son non-engagement dans une guerre de grande ampleur, accède, grâce à ses exploits dans des aventures individuelles, à la même dignité que les nobles issus de familles riches et puissantes. Autrement dit, à une époque où la classe des nobles était marquée par un clivage interne – entre pauvres et puissants – la mise en scène de l'aventure personnelle dans le roman courtois n'était pas seulement un moyen de redonner une légitimité à une partie de la noblesse qui en semble dépourvue, mais aussi « de promouvoir l'unité spirituelle et sociale de la noblesse, en dépit des divergences qui se font jour en son sein »⁵⁹⁶. Cette crise de l'aventure allait se poursuivre durant les siècles ultérieurs.

L'Espagne du XVI^e siècle maintenait intacte l'éthique chevaleresque des siècles passés, mais en même temps cette dernière ne subsistait que comme une *forme morte*. Dans les tournois, les cérémonies de cour et finalement la littérature, elle continuait à exister, anachroniquement, comme une relique du passé. En réalité, à l'époque où vivait Cervantès, le monde commençait lentement à devenir pauvre en aventures. Un sentiment partagé par beaucoup de contemporains était que les nouveaux temps ne permettaient plus autant qu'auparavant à un homme de valeur d'illustrer son courage⁵⁹⁷. Ce qui a pu contribuer à ce sentiment latent de désenchantement était la prise de Grenade, le 2 janvier 1492, un des événements les plus importants de l'historiographie espagnole parce qu'il signait la fin de la *Reconquista*. Le départ du dernier émir nasride met un terme aux 780 ans de présence musulmane sur la péninsule ibérique. La ville maure avait constitué le dernier obstacle au grand projet d'unification de l'Espagne, qui n'allait aboutir qu'après la mort de Ferdinand le Catholique. Cependant, avec la fin de la présence musulmane en Espagne disparaissait une occasion pour la noblesse d'exercer sa fonction guerrière sur le sol même de sa patrie, de sorte qu'il y eut des voix pour déplorer l'expulsion entière des Arabes non convertis de la péninsule, arguant qu'il aurait mieux valu pour les Espagnols qu'au sein de leur pays demeurât quelque bastion d'infidèles afin que les

⁵⁹⁵ Id., p. 82.

⁵⁹⁶ Id., p. 89.

⁵⁹⁷ C'est pourquoi la présence excessive du merveilleux dans les *libros de caballerías* du XVI^e siècle qui regorgeaient de fées, de géants, de dragons et de magiciens peut être vue comme une réaction à la disparition progressive de la possibilité de vivre des aventures dans la vie réelle. La littérature offrait à une large frange de la population ce qu'elle ne pouvait plus vivre dans la vie quotidienne. Les aventures avortées du *Quijote* ou le statut inaccessible de Saragosse sont peut-être l'expression littéraire de cette quête irréalisable de l'aventure que les temps modernes semblent de plus en plus prohiber.

nobles continuassent à exercer leur valeur contre eux. L'unification espagnole marque la fin d'une époque. Un problème similaire se posait avec la découverte du Nouveau Monde, un continent sauvage et inexploré qui avait été initialement propice aux aventures⁵⁹⁸. Il est avéré que les conquistadors et leurs troupes voyaient les terres qu'ils étaient en train d'explorer à travers les souvenirs de leurs lectures chevaleresques, comme en témoignent aujourd'hui encore les noms de « Californie » et d'« Amazonie »⁵⁹⁹. En outre, M. Nerlich indique que certains des hidalgos qui s'étaient rendus en Amérique essayaient de poursuivre leur existence de *caballero aventurero*, perpétuant ainsi dans les territoires d'outre-mer l'idéologie chevaleresque de l'Espagne médiévale⁶⁰⁰. Pourtant, tant l'unification nationale de l'Espagne que la conquête du Nouveau Monde participaient à un lent processus d'homogénéisation du monde qui allait avoir des répercussions importantes. Vers la fin du XVI^e siècle, la certitude s'était définitivement installée que l'ailleurs enchanté et magique des romans de chevalerie, qui n'existait plus en Espagne même, avait également cessé d'être une réalité dans les terres éloignées et sauvages de l'Amérique du Sud.

La mutation du concept d'aventure s'observe également dans les *Amadís*. La différence entre le roman de Montalvo et la littérature arthurienne est que, dans le premier, l'aventure est presque dégradée au rang d'un simple jeu. Loin d'avoir une fonction sociale comme dans le roman médiéval, les aventures revêtent seulement encore une signification purement individuelle. Dans le roman breton, la cour du roi Arthur, symbolisée par la table ronde, était le point médian autour duquel l'activité était structurée et les chevaliers ne se lançaient dans leurs aventures que pour la défense ou l'accroissement de la gloire de la cour. Avec la dissolution de cette dernière, l'aventure ne vise plus au maintien d'un ordre supérieur mais plutôt à la résolution des conflits personnels du héros. Telle est la raison pour laquelle l'amour courtois joue un rôle si important dans les *Amadís*, au point de se substituer aux vieilles fonctions chevaleresques. De même, il manque un horizon transcendantal aux aventures. Si, dans le

⁵⁹⁸ Les événements de cette période servaient de matériau à certaines des épopées les plus réussies. *La Araucana* (1569-1589) d'Alonso de Ercilla racontait l'affrontement des Espagnols et des Indiens du Chili, *La Austriada* (1584) de Juan Rufo décrit la répression de la rébellion maure des Alpujarras par Jean d'Autriche, *El Monserrate* (1588) de Christobal de Virués la fondation du monastère de la ville de Barcelone. Mais avec l'établissement des colonies, cette entreprise d'exploration se transformait de plus en plus en une entreprise commerciale. Le commerce d'épices, l'extraction des métaux précieux, la distribution des propriétés finirent par remplacer la quête éperdue d'un El Dorado inexistant et le pillage des cités aztèques.

⁵⁹⁹ Le nom de « Californie » est dérivé de la reine Califa qui est un personnage des *Sergas de Esplandian*. Dans le même roman interviennent des amazones et c'est à cause de leurs lectures chevaleresques que les premiers conquistadors qui débarquaient en Amérique latine étaient persuadés d'avoir vu de leurs propres yeux des femmes guerrières, d'où le nom de la forêt ; il s'agit sans doute d'un phénomène d'autosuggestion.

⁶⁰⁰ M. NERLICH, *Kritik der Abenteuerideologie*, p. 53.

roman arthurien, les différentes aventures permettaient aux héros de se rapprocher par étapes d'un but ultime, que ce soit la recherche du Graal, la libération d'un royaume enchanté ou l'annulation d'un déshonneur subi par la cour d'Arthur, tel n'est plus le cas dans les *Amadis* où on ne constate plus de véritable progression dans la narration⁶⁰¹. Privée de sa fonction sociale et transcendante, l'aventure apparaît comme un simple jeu, semblable à un tournoi où les actes n'entraînent pas de conséquences, et préfigure ainsi son évolution ultérieure dans le *Quijote*.

D'autres facteurs, notamment militaires, qui ont été rappelés dans le chapitre précédent, font que le glas a sonné pour l'aventure chevaleresque en Europe⁶⁰². Toutefois, la vision d'un don Quichotte représentant burlesque de l'esprit chevaleresque, à une époque qui s'éloignait à pas rapides du Moyen-Age idéalisé dans lequel il croit vivre, s'est tellement enracinée dans la conscience des lecteurs et de la critique que bien peu se sont demandé si l'hidalgo lui-même restait fidèle à l'esprit de l'aventure chevaleresque. Le présupposé implicite de beaucoup d'études est en effet que don Quichotte, bien que ridicule par sa mentalité anachronique, incarne néanmoins l'esprit de l'aventure médiévale. En réalité, dans le *Don Quijote*, l'aventure est vidée de son sens, non seulement parce que le protagoniste vit dans un univers anachronique et en décalage avec le monde contemporain, mais aussi parce que, tout en cherchant à faire revivre les temps médiévaux, il adopte une mentalité qui diffère profondément de celle de ses modèles. L'ironie de Cervantès à l'égard de son personnage ne s'épuise pas dans l'interminable série d'échecs qu'il lui fait subir, mais réside également dans le fait qu'il indique que le vaillant hidalgo de la Manche ne comprend pas qu'il s'est lui-même coupé des racines spirituelles de l'aventure chevaleresque.

Tout d'abord, dans le *Quijote* l'aventure perd tout lien avec le destin et la transcendance. Au début de son étude sur la corrélation entre l'émergence de la bourgeoisie et les mutations de

⁶⁰¹ Si les chevaliers parviennent avec succès à remplir diverses missions et à écarter tous les obstacles qui s'opposent à leur bonheur personnel, il n'existe plus de terme ultime vers lequel l'action converge. Plus même, il semble qu'aucune victoire définitive sur les forces du mal n'est plus possible puisqu'aucune des nombreuses victoires qu'Amadis et ses compagnons remportent n'a un caractère définitif. Une fois l'ennemi défait, d'autres adversaires prennent sa place sans qu'aucune progression globale de la situation n'ait eu lieu. Ceci a pour effet que les divers affrontements contre les forces hostiles ne valent plus comme des moments forts et, de facto, ne remplissent plus de véritable fonction narrative.

⁶⁰² Les unifications territoriales et la naissance de la monarchie absolue rendent la figure du chevalier obsolète dès le XV^e siècle. La pacification intraétatique et la formation d'une police d'État ôtent au chevalier la possibilité de s'illustrer comme défenseur des veuves et des affligés. D'un autre côté, les nombreux combats qui continuaient à être menés contre l'envahisseur maure, dans le bassin méditerranéen, faisaient appel à d'autres moyens que les croisades médiévales, et la discipline requise dans les armées ôte aux faits d'armes leur caractère individuel et héroïque et devient une entreprise collective plutôt qu'individuelle. Enfin, la création de grandes armées nationales rendait impossible les *raids* guerriers et les vastes pillages auxquels s'étaient livrés les chevaliers-aventuriers en traversant les États et qui représentaient pour eux une source de revenus importante.

la notion d'aventure, M. Nerlich fait clairement ressortir la différence entre la figure de l'aventurier moderne et celle de l'aventurier antique, c'est-à-dire du héros de l'épopée ou du protagoniste des romans hellénistiques ou latins⁶⁰³. Entre l'antiquité et la Renaissance, l'aventure a été graduellement détranscendantalisée. Ce qui poussait le héros antique à se lancer dans des explorations périlleuses n'était nullement une recherche délibérée d'aventures liée à la pulsion exploratrice, ni le désir d'échapper à la monotonie de son existence en affrontant des dangers, mais une décision venue des dieux. L'aventurier antique se caractérisait par une certaine passivité et subissait ses aventures plutôt qu'il ne les recherchait. Tout à l'inverse, dans le cas de l'aventurier moderne, qui apparaît dans sa forme la plus pure autour du XVI^e siècle, l'initiative vient du protagoniste lui-même parce que l'aventure représente un moyen de réalisation de soi. Contrairement à l'épopée antique, où elle était un décret des dieux, au roman byzantin, où elle fonctionnait comme une épreuve, et au roman de chevalerie, où elle valait comme une rencontre avec le destin, l'aventure n'a plus désormais de signification transcendante. M. Nerlich estime que ce changement aurait en partie ses racines dans le développement du commerce maritime et la naissance du capitalisme bourgeois, qui auraient induit le passage de la sphère divine et à la sphère humaine.

La contradiction au cœur de l'entreprise de don Quichotte est que, dans son monde, ces deux visions du monde coexistent de façon paradoxale. D'un côté, à l'instar du chevalier médiéval, l'hidalgo est persuadé que les aventures qu'il vit lui ont été envoyées par le destin et qu'elles sont déjà inscrites dans le grand livre de la vie. Sa quête d'aventures s'ancre dans la conviction d'être porteur d'un destin, à l'instar de Galaad, le chevalier parfait choisi par Dieu dans la *Queste del Saint Graal*. D'un autre côté, son action est la négation totale de toute

⁶⁰³ M. NERLICH, *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100-1750*, Berlin, Akademie Verlag, 1977, p. 21-22. M. Nerlich suggère que les répercussions du capitalisme moderne sur l'idéologie de l'aventure se font également ressentir dans l'œuvre de Rabelais qui, tout en accueillant pleinement la révolution qui s'accomplissait à son époque, était aussi conscient des tensions et contradictions qu'elle impliquait. Ces dernières s'expriment à travers le couple Pantagruel / Panurge qui représente l'alliance entre le prince et l'aventurier bourgeois qui l'accompagne. Le géant qui incarne la monarchie absolue, voit la clé de l'harmonie sociale dans une synthèse entre féodalisme aristocratique et acquis intellectuels de la Renaissance tandis que son compagnon tient lieu de l'élément anarchique et paraît capable de niveler toutes les conditions sociales : le système des crédits qu'il loue dans l'éloge des dettes et qui, à long terme, sonnera le glas de la classe aristocratique (p. 147). On ne comprendrait le voyage d'exploration des pantagruélistes que si on le met en rapport non seulement avec celui d'un J. Cartier, mais aussi avec le commerce maritime qui générait la croyance que le monde regorgeait de trésors inépuisables. Panurge-Hermès serait le moteur de l'entreprise du *Quart Livre* et l'amitié conclue avec le géant dans le second roman symboliserait, entre beaucoup d'autres choses, l'alliance entre le prince aristocratique et le dieu des marchands. Mais ceci explique également la distance qui le sépare du modèle antique d'un Ulysse ou d'un Jason. Il est un aventurier *bourgeois* et non plus un aventurier épique (p. 152).

croyance en un destin. En s'inventant une personnalité imaginaire et en décidant de revêtir l'armure du chevalier, il procède à une mise en cause totale de l'idéologie médiévale selon laquelle Dieu a réservé à chaque homme une place préfixée. L'organisation sociale de la féodalité, avec ses trois états, est fondamentalement hostile à l'idée qu'un homme puisse librement choisir son état social. L'action de don Quichotte représente l'attitude de l'homme du XVI^e siècle qui ne croit plus en un destin préfixé et qui se fait lui-même maître de son destin. En se déclarant lui-même chevalier errant, don Quichotte incarne le triomphe de l'individualité sur la transcendance. Telle est la grande contradiction au fondement de sa conduite. Tout en croyant en l'idée médiévale du destin, il est au fond le représentant le plus illustre de la tendance des hommes du XVI^e à se libérer de toute forme de transcendance.

Cette contradiction intime éclate dans la seconde partie. L'aventure devient pour lui une expérience ambiguë qui le rapproche à la fois du héros romanesque et du héros épique. Les aventures ont une valeur fondamentalement différente pour le chevalier et pour le héros romanesque. Tandis que, pour le chevalier, l'aventure n'est qu'une confirmation d'un destin intemporel et une occasion de réaffirmer toujours la supériorité qui lui a été conférée par le Ciel, pour le héros romanesque, elle équivaut à une entreprise tâtonnante par laquelle il cherche à imposer à sa vie un sens qui ne lui a pas été donné a priori. D'un côté, justicier autoproclamé, il est convaincu d'être envoyé par le Ciel pour réformer une société déchue. La mystérieuse osmose qui, dans les romans de chevalerie, s'établit entre les aspirations individuelles du héros et les événements du monde extérieur lui garantit que le simple désir de chercher la gloire est déjà le signe de son élection. Dans la II^e partie, s'opère une dissociation grandissante entre foi et action, deux dimensions jusque-là inextricablement liées. De moins en moins persuadé d'être celui que la Providence a choisi pour insuffler une nouvelle vie à la chevalerie, il conçoit sa quête en de nouveaux termes. Ce n'est plus la réalisation d'un destin qui est au centre de ses aventures mais une recherche d'authenticité. Don Quichotte a besoin de savoir s'il est vraiment celui pour qui il se prenait jusque-là.

Une deuxième différence avec le concept traditionnel de l'aventure consiste dans le fait que don Quichotte introduit une coupure entre volonté subjective et résultat objectif de ses actions, trahissant ainsi les idéaux chevaleresques⁶⁰⁴. Cette intériorisation de la vertu qui ôte à

⁶⁰⁴ De cette évolution, on peut facilement retracer les étapes essentielles. Dans une première étape, l'action devient de plus en plus dépendante de critères définitoires et linguistiques. Don Quichotte est au fond un esprit scholastique attardé qui aime procéder à des classements élaborés ou à des distinctions subtiles entre catégories. La naturalité des concepts de victoire ou de défaite est ainsi perdue : le fait d'avoir été battu comme plâtre et

l'aventure sa dimension concrète relève d'une attitude moderne qui s'oppose à l'esprit des romans de chevalerie. Dans la littérature chevaleresque, il n'existe pas, comme dans la philosophie postkantienne, de séparation entre intention et résultat effectif. L'aventure était traditionnellement le temps de l'épreuve et la victoire ne se réduisait nullement à un événement contingent, dépendant de facteurs imprévisibles et immaîtrisables et qui, partant, serait seulement un critère secondaire. Au contraire, elle représentait la seule sanction possible pour établir la valeur du chevalier. Le principe même du roman arthurien et de ses avatars ultérieurs est que le visible entre en osmose avec l'invisible. Tout comme la beauté corporelle fonctionne comme un reflet matériel de la beauté de l'âme, la victoire ou la défaite, dans une épreuve, sont un signe indubitable de la vertu, ou du manque de vertu, d'un chevalier. Tel est le principe de l'Arc des Loyaux Amants, au livre II de l'*Amadis*, qui rend un son doux et harmonieux, lorsque le cœur de l'amant qui le traverse est pur, et un son désagréable dans le cas contraire. En dissociant le résultat de l'intention, don Quichotte défend une position tout à fait novatrice par rapport à l'univers héroïque des romans de chevalerie, mais qui est incompatible avec leur esprit. En effet, il se ménage une zone de confort dans laquelle il échappe à toute sanction extérieure et où il lui suffira de se déclarer intérieurement victorieux pour l'être réellement. Tirailé entre le savoir qu'un héros de roman de chevalerie *doit* toujours vaincre, parce que cela fait partie de son essence, et la constatation empirique que l'imprévisibilité du monde extérieur se joue bien souvent de cette nécessité, don Quichotte doit en quelque sorte « clôturer » son univers afin de le rendre imperméable aux aléas du monde concret⁶⁰⁵. La transcendance des

assommé de coups de poing ne doit pas nécessairement être compté comme un déshonneur, si par hasard l'arme de l'agresseur était une arme de vilain et que lui-même fût de condition non-noble ; le fait de tourner le dos à son adversaire et de prendre les jambes à son cou n'est pas nécessairement une fuite, si on la réinterprète comme une retraite, etc. Pour le scholastique, les structures du réel sont isomorphes à celles du langage et cela vaut également pour l'activité chevaleresque. Cependant, à la longue, ces jeux terminologiques ne sauraient prévaloir, et c'est pourquoi, dans une seconde étape, l'action continue d'être dirigée contre les obstacles extérieurs, mais désormais l'intention prime sur la réussite. Il suffit au héros de persévérer dans son effort et de supporter patiemment tous les malheurs que son opiniâtreté lui apporte pour qu'à la fin, quelque grand que soit par ailleurs le nombre de ses échecs, il ait quand même remporté la victoire morale. Mais cette réinterprétation de l'action chevaleresque s'avérera elle aussi insatisfaisante et c'est pourquoi, dans une dernière étape, l'action s'autonomise complètement du monde extérieur pour devenir totalement intériorisée.

⁶⁰⁵ Don Quichotte doit montrer que ce qui ressemble à un échec était en fait une victoire dans le monde de la chevalerie avant de prendre l'apparence trompeuse d'une défaite dans le monde réel ; ce qui lui permettrait en fin de compte d'être toujours victorieux quoi qu'il arrive. Tel est le rôle des « enchanteurs », qui est en fait plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. « Les enchanteurs » est le nom que don Quichotte donne au monde de l'expérience, à sa nature fluctuante, son imprévisibilité, son irréductible singularité ; mais « les enchanteurs » fonctionnent également comme une frontière qui permet à son univers de se protéger des incursions du monde concret et, finalement, de se garder de sa destruction au contact de la réalité. Ainsi, paradoxalement, les enchanteurs ne sont pas seulement ce qui mine sa victoire, mais également ce qui lui permet de la préserver.

valeurs chevaleresques, qui est objective et indépendante de la conscience individuelle, est perdue. Cet état de fait est non seulement contraire à l'esprit des romans de chevalerie mais également à la nature des valeurs elles-mêmes, qui nécessitent, pour être prises au sérieux, une indépendance par rapport à la conscience subjective. L'aventure cesse d'être le lieu privilégié où se dévoile la nature du héros, car cette dernière est désormais sujette à interprétation, et c'est en premier lieu le sujet lui-même qui l'interprète.

Afin de réduire la tension entre volonté subjective et sanction objective, l'hidalgo invente les enchanteurs. « Les enchanteurs » est le nom que don Quichotte donne au monde de l'expérience, à sa nature fluctuante, son imprévisibilité, son irréductible singularité ; mais « les enchanteurs » fonctionnent également comme une frontière qui permet à son univers de se protéger des incursions du monde concret et finalement de se garder de sa destruction au contact de la réalité. Ainsi, paradoxalement, les enchanteurs ne sont pas seulement ce qui mine sa victoire mais également ce qui lui permet de la préserver. Au chapitre I, XVIII, ce sont les enchanteurs qu'il accuse d'avoir transformé les armées d'Alifanfaron et de Pentapolin au Bras Retroussé en deux vulgaires troupeaux de moutons mais en même temps ils sont la garantie qu'il *était* réellement en train de gagner avant leur intervention : « *este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar de esta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas* »⁶⁰⁶. Au chapitre I, XXXV, les enchanteurs sont accusés d'avoir transformé le géant qu'il venait de décapiter en simple outre de vin mais de nouveau cela signifie qu'il avait bel et bien remporté une victoire contre le géant : « *-Ya yo sé que todo lo de esta casa es encantamento (...) y ahora no parece por aquí esta cabeza, que vi cortar por mis mismísimos ojos, y la sangre corría del cuerpo como de una fuente.* »⁶⁰⁷. Au chapitre II, XXVI, les enchanteurs ont transformé l'armée des sarrasins et celle de Charlemagne en simple retable de marionnettes mais en même temps cela veut dire qu'avant leur enchantement, il venait effectivement de remporter une victoire fracassante contre les sarrasins : « *Por eso se me alteró la cólera, y por cumplir mi profesión de caballero andante (...): si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen* »⁶⁰⁸. Les enchanteurs, loin d'être seulement les ennemis de don Quichotte, sont aussi en quelque sorte ses amis puisqu'ils lui permettent de soustraire son action à la sanction du monde extérieur ; l'échec dans le monde concret n'est plus que la forme trompeuse de la victoire dans le vrai monde de la chevalerie.

⁶⁰⁶ *Don Quijote*, partie I, chap. XVIII, p. 161.

⁶⁰⁷ Id., chap. XXXV, p. 367.

⁶⁰⁸ Id. partie II, chap. XXVI, p. 757.

La troisième différence par rapport au concept médiéval de l'aventure est que Don Quichotte semble tiraillé entre le simple désir mimétique et son projet de lutter réellement contre l'injustice. Il y a deux types d'imitation distincts, celui qui consiste simplement à adopter le comportement extérieur d'un héros, à l'instar d'un acteur, et celui qui consiste à vouloir s'approprier son courage et sa vaillance. L'imitation qui cherche à réaliser dans le monde concret l'univers poétique et enchanté des *libros de caballerías* entre souvent en conflit avec son aspiration sincère à réaliser une justice supérieure et à réinstaurer un système de valeurs pérennes et transcendantes dans un monde qu'il perçoit comme déchu. La complexité de la contradiction, au cœur de son action, devient patente si on comprend que le désir mimétique et l'élan réformateur s'opposent mais sont en même temps si étroitement imbriqués que leur séparation conduirait à la destruction de la personnalité imaginaire de l'hidalgo. Prendre son rôle de réformateur au sérieux impliquerait, pour don Quichotte, de renoncer à sa puérile imitation des romans de chevalerie et à reconnaître lucidement que, pour améliorer le monde dans lequel il vit, il faut recourir à des moyens très différents des siens, comme la charité, les aumônes, la bienfaisance, si bien qu'il cesserait d'être chevalier pour devenir un don Diego de la Miranda. Inversement, si son désir mimétique avait été déconnecté de la volonté réelle de faire le Bien dans le monde, il se serait simplement adonné à une activité artistique et, au lieu de sceller Rossinante et de revêtir une armure vétuste, il aurait peut-être réalisé son dessein initial de composer la seconde partie du *Don Belianís de Grecia*⁶⁰⁹. Le désir mimétique s'oppose à l'héroïsme véritable, non seulement parce que l'action ne découle d'aucun motif réel, mais aussi parce qu'il est incompatible avec l'authentique esprit de sacrifice. Celui qui ne fait que jouer aux héros ne désire pas courir un véritable risque et s'arrêtera pile avant d'être rattrapé par la réalité. *De facto*, don Quichotte n'est pas dupe de sa propre fiction et demeure suffisamment lucide pour percevoir la différence entre des situations purement imaginaires, qui n'impliquent pas un danger véritable pour sa personne, et des situations où il est confronté à des personnages réels⁶¹⁰. Mais cette scission entre théâtralité et héroïsme véritable n'existait pas pour les chevaliers véritables.

⁶⁰⁹ Id., partie I, chap. I, p. 29 : « *muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete ; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ella, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran* » ; « souvent lui vint le désir de prendre la plume et de la finir au pied de la lettre, ainsi qu'il est promis ; et sans aucun doute, il l'aurait fait et s'en serait même bien tiré, si d'autres plus hautes et continuelles pensées ne l'en avaient empêché ».

⁶¹⁰ Il est disposé à faire le sacrifice de sa propre personne quand il s'agit de combattre contre des outres de vin, des démons ou des géants imaginaires, mais il se montre souvent plus circonspect lorsqu'il est confronté à des personnes en chair et en os, comme s'il sentait instinctivement que les deux situations ne sont pas équivalentes.

Plusieurs aventures pointent vers l'existence de deux types d'imitation distincts, à savoir celle qui consiste simplement à adopter, comme un acteur, le comportement extérieur d'un héros et celle qui consiste à vouloir s'approprier son courage et sa vaillance. Dans l'aventure de la Sierra Morena, où don Quichotte décide de devenir fou sans raison, afin de pouvoir imiter la pénitence du Beau Ténébreux, la difficulté de distinguer avec certitude entre ces deux attitudes transparait. Les deux explications successives qu'il donne de son projet de tomber en proie à la folie sans motif sont contradictoires. La justification initiale est que la pénitence constitue un moyen plus agréable d'imiter l'héroïsme d'Amadis que de décapiter des géants et d'accomplir de hauts faits d'armes : « *Así que me es a mí más fácil imitarle en esto que no en hender gigantes, descabesar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamientos.* »⁶¹¹. Ultérieurement en revanche, il défend son comportement en expliquant que ce sera là un indubitable signe de sa valeur aux yeux de sa dame. Quand elle le verra s'imposer une rude pénitence sans raison, de quoi ne l'estimera-t-elle pas capable quand il sera mû par une véritable raison⁶¹² ? Ces deux affirmations sont contradictoires : si faire pénitence est initialement présenté comme un motif de paresse⁶¹³, il est difficile de la faire passer pour un surcroît de valeur par la suite. En même temps qu'un goût évident du paradoxe⁶¹⁴, on décèle dans ce passage une ironie acerbe qui dénonce ce qu'il y a de théâtral et de factice dans le comportement de don Quichotte. Mais on constate également que, dans la conscience de l'hidalgo, les limites entre élans héroïques véritables et simple jeu théâtral sont flottantes.

Telle est peut-être aussi la raison pour laquelle Hegel a pu s'inspirer de l'hidalgo dans la *Phénoménologie*, quand il a créé le personnage du chevalier de la vertu. La troisième partie de *Certitude et vérité de la raison* retrace le combat entre la conscience vertueuse, incarnation de l'idéalisme abstrait, et le Cours du Monde qui représente la manière sordide dont les hommes atteignent ordinairement leurs buts⁶¹⁵. Hegel considère que le chevalier de la vertu est voué à

⁶¹¹ Id., partie I, chap. XXV, p. 235 : « Aussi m'est-il plus facile de l'imiter en cela que de pourfendre des géants, décapiter des serpents, tuer des andriagues, défaire des armées, disperser des flottes et rompre des enchantements. ».

⁶¹² Id., partie I, chap. XXV, p. 236.

⁶¹³ Il n'est pas impossible qu'il y ait ici un zeste d'ironie érasmiennne et que don Quichotte devienne l'image de ceux qui respectent scrupuleusement les exigences extérieures du culte sans disposer de la véritable foi (la lettre tue, l'esprit vivifie).

⁶¹⁴ Le goût du paradoxe transparait dans le fait que Cervantès met en scène un fou qui éprouve le besoin de jouer au fou.

⁶¹⁵ Qui sont ces deux adversaires ? Afin de comprendre cela, il est nécessaire de replacer le passage dans son contexte. La conscience vertueuse s'y présente comme une forme de rationalité propre qui oppose le sujet à ses pairs, une attitude à la fois supérieure à la jouissance hédoniste (la figure de l'esprit antérieure) et inférieure à

l'échec à cause d'une contradiction intérieure : « pour le chevalier de la vertu, son agir et combattre propre est à proprement parler un combat simulé qu'il ne *peut* prendre au sérieux, parce qu'il pose sa vigueur véritable dans le fait que le bien serait *en et pour soi-même*, i.e. – s'accomplirait lui-même, – un combat simulé qu'il ne lui *est pas permis* non plus de laisser devenir sérieux. Car ce qu'il tourne contre l'ennemi et trouve tourné contre soi, et dont il risque l'érosion et [la] détérioration aussi bien en lui-même qu'en l'ennemi, ne doit pas être le bien lui-même ; car c'est pour sa préservation et exécution qu'il combat »⁶¹⁶. Dans un passage d'une grande complexité, Hegel retrace la lutte entre les deux figures qui aboutit à la défaite du chevalier de la vertu parce que ce dernier, contrairement à son adversaire, n'a pas le courage d'agir véritablement pour ses idéaux⁶¹⁷. Même s'il n'est pas sûr que Hegel ait eu le roman de Cervantès en tête en écrivant ces lignes – la ressemblance fut seulement suggérée par

l'attitude de l'Esprit où le sujet prend conscience de l'interaction entre sa conscience et le monde (le règne de la raison). La première, l'hédonisme, affirmait sa subjectivité en ne recherchant que le plaisir personnel, mais se heurtait à une puissance opposée qui était la nécessité. La seconde, la Belle Âme, affirmait sa subjectivité en défendant les élans nobles de son cœur contre un ordre social ossifié et marqué par les conventions, mais une fois la libération des individus atteinte, elle se heurtait à l'anarchie des autres sujets qui tous défendaient leurs nobles passions les uns contre les autres.

⁶¹⁶ G. W. F. HEGEL, *Phénoménologie de l'Esprit*, traduction et notes par G. JARCZYK et P.-J. LABARRIÈRE, Paris, Gallimard, 1993, p. 370.

⁶¹⁷ Retraçons ici rapidement les grands linéaments de l'argumentation. Le rapport entre l'individu et l'universel est renversé chez les deux adversaires car, tandis que pour la conscience vertueuse, la loi est l'universel et l'individu ce qui est à subsumer, dans le Cours du monde, c'est l'individu qui se prend pour l'essentiel et la loi est vue comme ce qui doit être subsumé. En soi, le Cours du monde est bon car, en s'engageant dans le monde, la conscience égoïste, qui ne recherche que sa satisfaction singulière, permet pourtant l'avancée du destin historique et donc la réalisation de l'universel. Cette idée devient compréhensible si on songe aux nouvelles théories économiques du XVIII^e siècle, selon lesquelles la poursuite égoïste par chacun de son plaisir personnel permet en fin de compte de concourir au bonheur de la société dans son ensemble, alors même que ce dernier ne découle pas d'une volonté explicite de faire le bien. La cohésion sociale ne découle que d'une « harmonisation des égoïsmes » tandis que pour la conscience vertueuse, l'exaltation et l'adhésion volontaire à l'universel sont l'essentiel. Pour soi en revanche, il est mauvais car la conscience singulière vit son rapport avec l'universel comme un conflit. Le Cours du monde est donc marqué par une opposition entre son essence véritable, qui est bonne, et sa manifestation extérieure, qui est mauvaise. Persuadée qu'en elle s'accomplit l'articulation parfaite du singulier et de l'universel – elle sacrifie son désir individuel au profit de la loi universelle – la conscience vertueuse pense pouvoir prendre de revers son adversaire, où ces deux dimensions entrent en conflit. Une fois que cette contradiction en son sein aura cessé, c'est-à-dire une fois que la conscience singulière pervertie abandonnera son attitude de refus face à l'universel, il s'écroulera sur lui-même et cessera d'exister. Toutefois, le chevalier de la vertu découvre qu'il ne peut pas effectivement lutter contre le Cours du monde car, renverser ce dernier impliquerait lutter contre la loi établie, c'est-à-dire aller contre son propre idéal, qui consiste à respecter la loi. Son ennemi à l'inverse, qui n'est pas un idéaliste, n'est pas privé de sa capacité d'action. Un renversement de la situation s'accomplit. La conscience vertueuse qui se croyait une articulation parfaite de l'universel et du singulier doit découvrir que l'universel ne peut pas se réaliser par son entremise. À l'inverse, chez celui qui agit, la distance entre intention singulière et signification profonde de l'action est beaucoup moins grande que chez celui qui doit s'en tenir aux simples intentions.

J. Hyppolyte⁶¹⁸ – plusieurs critiques estiment que le philosophe s’est directement inspiré de don Quichotte pour créer son personnage conceptuel. R. Valls Plana voit dans le chevalier de la vertu une allégorie de l’idéalisme chimérique, voué à l’échec par son désir de s’unir immédiatement à l’universel sans passer par la société réelle et les autres⁶¹⁹. P. P. Cerezo-Galan pense que Hegel entame un dialogue critique avec la lecture du *Quijote* faite par Schelling, qui y vit un symbole positif du combat épique entre l’idéal et le réel⁶²⁰. Romeiro Feito⁶²¹ croit même que l’analyse de Hegel permet d’éclairer le roman de Cervantès et il énumère plusieurs points communs entre les deux figures de chevaliers. La ressemblance essentielle semble résider plutôt dans le fait que l’hidalgo et le chevalier de la vertu sont, au fond de leur cœur, des acteurs qui ne prennent pas leurs propres valeurs entièrement au sérieux.

On peut dire, pour conclure, que l’hidalgo, personnage à la jonction entre le chevalier arthurien et le héros romanesque moderne, croit agir à l’égal de ses idoles, mais ne comprend pas qu’une distance sépare les aventures qu’il croit vivre de celles qui sont décrites dans les romans de chevalerie. On aboutit ainsi à une analyse similaire à celle de G. Lukács, selon lequel l’hidalgo serait un homme appartenant à deux époques en même temps. Selon lui, la non-coïncidence entre les aspirations subjectives de l’hidalgo et les piètres résultats qu’il obtient dans le monde réel seraient le signe de la conscience que Cervantès avait que le monde était désormais déserté par Dieu⁶²². Quoique l’idée de la « désertion du monde par Dieu », dont

⁶¹⁸ J. HYPOLITE, « *Trois formes de l’individualisme* » dans *Genèse et structure de la Phénoménologie de l’esprit de Hegel*, Paris, Aubier, 1946, p. 270-285. La comparaison se trouve p. 279.

⁶¹⁹ R. VALLS PLANA, *Del Yo al Nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu en Hegel*, Barcelone, Aubier, 1971. Voir les p. 186-190.

⁶²⁰ P. P. CEREZO-GALÁN, « *La crítica de Hegel al « caballero de la virtud »* » dans *El Quijote y la aventura de la libertad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, p. 249-279. Pour cette information, voir p. 261.

⁶²¹ Le chevalier de la vertu doit se contenter de maintenir ses armes étincelantes sans attaquer son adversaire parce qu’il aperçoit en ce dernier une manifestation du Bien, et de même don Quichotte, avec sa tendance à l’idéalisation, refuse d’attaquer Juan Haldudo parce qu’il voit dans ce dernier un chevalier à l’égal de lui-même, ce qui l’empêche d’appliquer la seule stratégie véritablement efficace pour libérer le jeune Andrés des griffes de son maître. La défaite du chevalier de la vertu n’est pas celle de la vertu mais de l’abstraction en laquelle il croyait, tout comme la défaite de l’hidalgo n’équivaut pas à celle du Bien mais à celle du code chevaleresque qu’il voulait préserver. Le Cours du monde l’emporte sur la conscience vertueuse parce que l’idéaliste doit refuser les moyens d’ordinaire un peu sordides qui lui permettraient de réaliser ses idéaux, de peur que ces derniers ne se salissent au contact du réel. De même, dans le *Quijote*, ce sont des individus pragmatiques comme R. Guinart et le vice-roi de Barcelone qui résolvent concrètement les problèmes, tandis que la méthode de l’hidalgo ne permet pas d’obtenir des résultats concrets.

⁶²² G. LUKÁCS, « *Der abstrakte Idealismus* » dans *Die Theorie des Romans*, p. 83-98. Lire notamment la p. 83: « *Die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt sich in der Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer* »; « La désertion du monde par Dieu transparait dans l’inadéquation entre l’âme et l’acte, entre l’intériorité et l’aventure. ». L’hidalgo serait un personnage qui, à l’instar de l’homme médiéval, aspire à une forme de transcendance et d’absolu, mais qui contrairement à ce dernier ne trouverait plus en lui-même la calme certitude de la présence divine et qui, pour combler ce vide, partirait à la conquête du monde extérieur. Ce

Cervantès aurait eu obscurément conscience, soit fortement contestable, la conclusion à laquelle il aboutit est tout à fait correcte. Don Quichotte est un homme tiraillé entre deux époques, qui aborde le monde chevaleresque avec des notions propres à son temps mais étrangères tant à la culture médiévale qu'à la mentalité dominante dans les romans de chevalerie. L'univers de la chevalerie errante est régi par des valeurs transcendantes que le héros veut réaliser en éliminant le chaos qui règne dans le monde sublunaire, mais en se proclamant maître de son propre univers chevaleresque, l'hidalgo fait perdre à l'aventure tout horizon de transcendance. L'aventure cesse d'être le signe du destin tout comme elle cesse d'être le temps de l'épreuve.

Conclusion

On observe que l'attitude ironique de nos auteurs à l'égard de la littérature épique est en général liée à la conscience qu'ils avaient des changements en cours à leur époque. Le traitement irrévérencieux des références épiques dans les romans de Grimmelshausen fait partie de sa satire contre l'érudition, mais fonctionne aussi comme critique de l'idéologie héroïque à l'aune des souvenirs de la Guerre de Trente Ans. Dans le *Quijote*, le mélange entre références à la littérature chevaleresque et homérique d'une part et références à la culture mauresque de l'autre, est en rapport avec la coexistence conflictuelle des trois religions dans l'Espagne de la Contre-Réforme. Don Quichotte ne peut assumer son statut de chevalier chrétien, paré en outre des vertus du héros antique, parce que le narrateur le rapproche des Maures et de la culture arabe. Le thème des aventures inachevées s'explique par une mutation de sens du terme « aventure » et un sentiment de désenchantement concernant la possibilité de s'illustrer dans des entreprises héroïques à l'ancienne.

Toutefois l'analyse de la déconstruction de l'univers épique nous a aussi permis de mettre en évidence à quel point les structures épiques continuent à participer au sens des œuvres. Dans le *Tiers* et le *Quart Livre*, les héros sont engagés dans une anti-quête dont le but est indéfiniment

faisant, il devient un être contradictoire : comme le chevalier de l'épopée médiévale, il tend à dépasser le monde présent pour atteindre le règne de la transcendance, comme ses contemporains, il demeure prisonnier de l'immanence. Mais ce n'est que parce que mentalement il vit à cheval entre deux époques qu'il ressent cet emprisonnement comme tel et parvient, selon Lukács, à avoir une obscure intuition de la désertion du monde moderne par Dieu. Par conséquent, son âme réunirait les caractéristiques du démoniaque et du divin – imperturbable, inaltérable, reposant parfaitement en elle-même, elle est autarcique comme une divinité, maniaque, pleine d'un obscur désir qu'elle ne comprend pas, tendant vers un but qui est inaccessible, elle se rapproche du démoniaque – et cette duplicité s'exprime dans l'inadéquation des aventures extérieures.

éloigné et qui n'aboutira jamais, mais simultanément l'auteur revitalise le motif de la quête épique en le transformant en figure d'une quête de la vérité. L'intrusion de la culture mauresque dans l'univers épico-chevaleresque de don Quichotte vise à suggérer que don Quichotte échoue dans son désir de devenir un héros national, destructeur de la race mauresque mais, ce faisant, Cervantès transforme son roman en une épopée qui arrive à intégrer l'altérité. Les héros sont des aventuriers malchanceux, néanmoins une analyse révèle aussi qu'ils continuent en partie à fonctionner comme des aventuriers épiques. Ces brèves observations indiquent déjà que la parodie de l'épique implique également d'expérimenter avec les grands thèmes de la littérature épique et de les adapter aux préoccupations humanistes de nos auteurs. Il convient désormais de se demander, et ce sera le but du prochain chapitre, s'il n'y a pas une certaine ambiguïté dans leur position face à l'héritage épique.

Chapitre III - Les ambiguïtés dans le rejet de l'héritage épique

Tandis que la parodie est ordinairement considérée comme entretenant une relation négative avec son modèle, la *Poétique* d'Aristote n'envisage à aucun moment l'idée d'un antagonisme entre épopée et parodie. Cette dernière est introduite ensemble avec les trois autres genres que sont la comédie, la tragédie et l'épopée sans qu'une définition précise n'en soit fournie au lecteur. Selon le système générique développé par le philosophe, il est toutefois permis de conjecturer qu'elle aurait, avec la comédie, figuré dans la section consacrée à l'imitation des actions et des personnages bas. L'épopée est l'unique genre qu'Aristote imagine comme objet potentiel d'une parodie. Mais tout comme la comédie est définie par rapport à la tragédie, et non pas en opposition, rien n'indique que la parodie aurait été conçue comme l'opposé de l'épopée. Ce sont peut-être les interprètes modernes qui, à un rapport de différence, ont substitué un rapport d'opposition.

Cette ambiguïté de la notion de parodie s'observe parfaitement dans le *Quijote*. L'affirmation réitérée de Cervantès selon laquelle son roman constituerait une croisade contre le genre chevaleresque revêt un caractère problématique dès qu'on la confronte aux faits. Il met en scène différents types de réactions face à la littérature chevaleresque dans son roman. Toutefois, évitant la simplicité d'un schéma binaire fondé sur l'opposition entre les amateurs et les détracteurs des romans de chevalerie, Cervantès se montre nuancé et compréhensif à l'égard de chacun des deux groupes. De surcroît, de nombreuses ambiguïtés apparaissent dans les digressions poétologiques où le roman juge la littérature chevaleresque à l'aune des préceptes néo-aristotéliens. Les romans de chevalerie sont dénoncés, par le narrateur, pour leurs défauts de composition et pour le non-respect des règles de la vraisemblance, mais simultanément ils lui servent à dénoncer les excès du formalisme de la critique néo-aristotélienne. Une autre difficulté apparaît avec le *Persiles*, roman épique qui, du point de vue structurel et thématique, semble très éloigné de l'univers chevaleresque avec lequel il garde pourtant certains liens. Le roman byzantin étant sur bien des points un héritier du roman de chevalerie, la rupture est davantage soulignée au niveau théorique qu'elle n'est réalisée en pratique. Tous ces points amènent à reconsidérer la relation entre Cervantès et les romans de chevalerie.

Un élément d'explication nous est fourni si on tient compte du fait que la critique des romans de chevalerie dans le *Quijote* est abondamment nourrie des débats qui, dans l'Italie du

Cinquecento, tournaient autour de la question des *romanzi* et des mérites respectifs du Tasse et de l'Arioste. Il est impossible de savoir si Cervantès a réellement lu les traités des théoriciens italiens, ou s'il n'y a accédé que par l'intermédiaire de lectures secondaires et grâce aux nombreuses discussions menées sur ce sujet dans les cercles savants partout en Europe. Néanmoins A. Forcione⁶²³ considère comme probable que Cervantès est devenu familier avec les théories néo-aristotéliennes durant son séjour en Italie (1569-1575), et il est par conséquent concevable qu'il ait lu des traités comme ceux du Tasse, de Pigna (1554), Gibaldi (1554) et Minturno (1563). Les *Discorsi* circulaient en effet avant leur publication en 1587 de sorte que Cervantès a pu les avoir eus entre les mains. Il met en avant un certain nombre de parentés entre Cervantès et le Tasse dans leur conception de la poésie et du poème épique⁶²⁴. Ainsi certains passages du *Quijote* pourraient s'inspirer de l'esprit de réconciliation qui guide Torquato Tasso dans sa réflexion sur Boiardo, l'Arioste et autres auteurs de *romanzi*.

Un second problème, qui cette fois-ci concerne nos trois auteurs, est que le rejet de l'héritage épique est souvent assez ambigu. La question de savoir jusqu'à quel point l'univers romanesque de Rabelais fait encore lui-même partie de l'épopée demeure un point débattu. D. Madelenat⁶²⁵, en s'appuyant sur des critères formels, a tenté d'établir une ligne de démarcation entre deux catégories, qu'il nomme parodie intragénérique et extragénérique⁶²⁶, et range Rabelais dans la dernière, mais d'autres auteurs comme Cave, Coleman, Tetel et Pontani se sont montrés moins catégoriques. On est donc en droit de se demander si la structure des romans de chevalerie et de l'épopée homérique qui continue à jouer un rôle dans l'intrigue du roman rabelaisien, n'est qu'un souvenir littéraire permettant de complexifier encore plus le vaste jeu intertextuel auquel se livre l'auteur ou si elle participe du noyau vivant de l'œuvre. Le roman de Cervantès soulève une question de limite : jusqu'à quel point des œuvres parodiques

⁶²³ A. K. FORCIONE, « *Cervantes, Tasso and the Romanzi Polemic* » in *Revue de littérature comparée*, 44^e année, 1970, p. 433-443. Sur les lectures des théoriciens italiens par Cervantès, voir p. 442.

⁶²⁴ La possibilité de forger une histoire entièrement fictive, mais en même temps en accord avec les lois du vraisemblable, la supériorité de la catégorie de l'imitation sur celle du mètre dans la distinction entre poésie et roman, la conception selon laquelle les qualités d'une œuvre dépendent à la fois des lois intemporelles du Beau et de coutumes sociales variables, la difficulté de créer un merveilleux vraisemblable et enfin, le point le plus important pour nous, la réconciliation du roman de chevalerie avec l'épopée classique.

⁶²⁵ D. MADÉNÉLAT, *op. cit.*, p. 189.

⁶²⁶ Il aboutit au classement suivant. À la parodie extra-générique de l'épopée appartiendraient, selon lui : les dialogues des morts qui abolissent toute distance entre le monde naturel et surnaturel, l'épopée animalière du Moyen Âge, type *Roman de Renart*, et la satire ménippée (Pétrone pour l'*Odyssée* avec son *Satyricon*). La parodie intra-générique consisterait en deux formes principales caractérisées par la disjonction entre les traits structurels du genre et le contenu que sa modernité ou sa vulgarité exclurait de l'épique : l'héroï-comique où le style héroïque contraste avec un sujet bas (la *Batrachomyomachie*, *Le lutrin* de Boileau) et le burlesque où un style bas s'associe avec un sujet noble (le *Virgile travesti* de Scarron).

appartiennent-elles encore au genre qu'elles parodient ? La parodie du roman de chevalerie dans le *Quijote* vise-t-elle uniquement à détruire la littérature chevaleresque ou ne fonctionne-t-elle pas aussi paradoxalement comme une réinvention du genre et une expérimentation ludique avec ses procédés littéraires ? L'hypothèse d'une purification par le comique a été soulevée par plusieurs auteurs mais il reste à analyser avec précision les mécanismes véritables de cette dernière. Un problème similaire se pose pour Grimmelshausen. Quoiqu'il prenne ses distances par rapport à toute forme d'héroïsme, il réutilise, pour donner une vision des atrocités commises durant la Guerre de Trente Ans, des images issues de la tradition épique et héritées de Lucain et de Sidney, de sorte qu'il est possible que, par-delà la différence idéologique, il existe une similitude stylistique entre ses tableaux de la guerre et ceux qu'on peut trouver dans le roman d'inspiration héroïque et courtoise de la même époque.

Les remarques précédentes invitent naturellement à se poser la question de la distance qui sépare nos œuvres de l'univers épique. La vue longtemps dominante, selon laquelle le roman moderne a émergé de la satire que Cervantès a faite des romans de chevalerie, risque de se révéler inadéquate⁶²⁷. À la structure complexe du *Quijote* caractérisé par le dialogisme, le jeu constant avec diverses formes génériques et l'ironie à multiples niveaux, semble s'opposer la structure peu sophistiquée du roman de chevalerie. En réalité, les spécialistes soulignent l'hybridité générique de ces œuvres qui pouvaient contenir une grande variété de registres, leurs jeux avec le dévoilement progressif de la vérité et leur grande expérimentation formelle qui en font des précurseurs du *Quijote*. Un argument similaire s'applique à Rabelais. L'*Odyssee* dégradée du *Quart Livre* qui met en scène une quête marquée par l'inaboutissement et une navigation à travers un monde fait de contraires incompatibles semble être très éloignée de l'univers homérique. J. Wolfe estime toutefois que, pour les contemporains de Rabelais, l'ironie socratique et la philosophie sceptique n'étaient pas incompatibles avec le modèle homérique tel qu'il était compris par certains humanistes, de sorte que la distance entre polyphonie romanesque et univocité épique mérite d'être réexaminée. On peut signaler également une analogie entre Grimmelshausen et Homère qui tous les deux mettent en scène un explorateur rusé dont le parcours peut être décrit comme une épopée du retour.

Diverses observations nous amènent donc à émettre l'hypothèse que la classification unilatérale de nos textes dans la catégorie des romans satiriques ou des épopées parodiques pose

⁶²⁷ Évidemment cette idée a souvent déjà été attaquée parce que la plupart des critiques ont mis le doigt sur le fait que le *Quijote* ne se réduit nullement à une satire du roman de chevalerie, mais constitue un jeu avec un très grand nombre de genres. Cependant, ce qui nous intéresse, c'est spécifiquement le lien entre le roman de Cervantès et le roman de chevalerie.

un problème. Dans une première partie, qui sera spécifiquement dédiée à Cervantès, nous reviendrons sur les difficultés inhérentes à la théorie selon laquelle les romans de chevalerie seraient uniquement un objet de critique dans le *Quijote* et y serviraient de repoussoir. Ensuite, nous montrerons que, dans nos œuvres, le rejet de l'héritage épique est souvent ambigu et obéit à une dialectique complexe selon laquelle l'ironie peut paradoxalement avoir un effet revitalisant sur son modèle. Enfin, à la lumière de ces analyses, nous tenterons de réévaluer la distance entre nos textes et l'univers épique qu'ils paraissent critiquer.

I. « De l'horrible danger de la lecture » : faut-il brûler les romans de chevalerie ?

Malgré l'apparente simplicité de la position de Cervantès face au roman de chevalerie, son rapport avec la littérature chevaleresque n'a pas manqué de susciter des débats parmi la critique. Partant, on a souvent émis l'hypothèse que le *Quijote* ne procéderait pas à une critique aussi virulente des romans de chevalerie que l'auteur tend à nous le faire croire⁶²⁸. Des positions extrêmes, voire paradoxales, ont pu être adoptées à ce sujet, certains allant jusqu'à dire que le but véritable de Cervantès n'aurait pas été la destruction du genre chevaleresque mais sa revitalisation au moyen de la parodie⁶²⁹. Cervantès a, en quelque sorte, été soupçonné de ne pas dire le fond de sa pensée. Il fut, comme on le sait, dans sa jeunesse, un grand lecteur de romans de chevalerie, mais avec le développement de son goût esthétique et le contact avec les doctrines poétologiques de l'époque, il a été amené à rejeter ce type de littérature, ce qui n'exclut pas

⁶²⁸ Voir par exemple F. MARTÍNEZ BONATI, « ¿ En qué sentido insinúa el Quijote una defensa de los libros de caballerías? » dans *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1995, p. 191-195. G. B. PALACÍN IGLESIAS, « Exaltación del género de los libros de caballerías en el capítulo 47 de la Primera Parte del Quijote » dans *En torno al Quijote, Ensayo de interpretación y crítica*, Madrid, Lura, 1965, p. 283-309. C. VARO, « *El Quijote, libro ejemplar de caballerías: el trasfondo de Cervantes* » dans *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid, Alcalá, 1968, p. 283-309. S. ZIMIC, « *El libro de caballerías de Cervantes* » in *Acta Neophilologica*, vol. 8, 1975, p. 3-46.

⁶²⁹ G. B. PALACÍN-IGLESIAS, op. cit., p. 251: « J'insiste donc sur le fait que Cervantès n'a pas écrit le Quichotte contre les romans de chevalerie mais comme incitation, sur le volet correspondant, à une revitalisation du genre, revitalisation dont la formule est exposée au chapitre 47. ». Dans la troisième partie de son ouvrage, Palacín Iglesias vise à démanteler le lieu commun selon lequel le *Quijote* serait une « *invektiva contro los libros de caballerías* ». Ses arguments se basent en partie sur des considérations linguistiques – Cervantès n'aurait pas contrôlé les épreuves, ce qui fait que certaines phrases relatives à la condamnation des romans de chevalerie ont pu être mal interprétées – mais son argument le plus fort est développé dans l'ultime chapitre de la même partie où il entend donner une « *Prueba indiscutible de que el Quijote no fue escrito para acabar con los libros de caballerías* ».

qu'un certain enthousiasme pour l'univers chevaleresque n'ait survécu en lui. Lui-même est l'auteur d'un *Bernardo*, roman aujourd'hui perdu qui semble prouver qu'il concevait la possibilité de moderniser le genre du roman de chevalerie pour en faire une œuvre d'art qui réponde aux critères esthétiques contemporains.

C'est au XVIII^e siècle qu'est née l'idée selon laquelle il faudrait distinguer la position de Cervantès face à la chevalerie fictionnelle et sa position face à la chevalerie réelle. Valera, Menéndez Pelayo et Menéndez Pidal sont les meilleurs représentants d'un courant de la critique qui estime qu'il faut opérer une distinction entre le roman de chevalerie *moderne* du XVI^e siècle, ensemble de fictions fantaisistes qui avaient dégénéré en littérature de divertissement et dont le *Quijote* dénonçait le caractère vain et creux, et la véritable production épique de l'Espagne, à savoir le *romancero*. Si Cervantès s'attaquait à juste titre au caractère chimérique et extravagant des fictions d'un Montalvo, il respecterait l'essence véritable de l'idéalisme chevaleresque qui consistait dans la noblesse de caractère, le dévouement et l'esprit de sacrifice. Le désir de Cervantès aurait été de défendre l'authentique grandeur héroïque de figures comme le Cid ou Bernardo, fortement enracinés dans la littérature nationale de l'Espagne, contre l'héroïsme factice des chevaliers de pacotille qui peuplent les *Amadís* et les *Palmeríns*. Sa parodie aurait donc une vertu purificatrice et s'expliquerait dans ce cas par la volonté de Cervantès de distinguer les nobles idéaux de la chevalerie réelle des ridicules chimères dont sont remplies les romans contre lesquels il exerce sa verve satirique.

En s'efforçant de dénoncer les lectures « romantiques » du *Quijote*, Close a démontré les présupposés idéologiques et intellectuels qui sous-tendaient l'idée que le roman de Cervantès n'est pas entièrement une parodie des romans de chevalerie. Il est en effet indéniable que ce fut en premier lieu une forme de patriotisme culturel qui engendrait chez certains critiques le refus d'associer Cervantès à la destruction de la noblesse et de la grandeur héroïque de la chevalerie espagnole. Le critique y voit un pseudo-problème né d'une fausse appréciation du projet littéraire de Cervantès. D'un côté il serait inutile de défendre Cervantès contre l'accusation d'avoir, avec les romans de chevalerie, attaqué la véritable chevalerie espagnole, car son projet serait purement littéraire et consisterait uniquement dans la satire d'un certain type d'ouvrages. En outre, l'idée selon laquelle Cervantès attaquerait les avatars modernes du roman de chevalerie tout en laissant intacte la vieille tradition épique de l'Espagne serait elle aussi dénuée de sens, parce que Cervantès voyait les romans de chevalerie comme un corpus homogène et indépendant et non comme un reflet dégradé d'un autre type de littérature chevaleresque plus

digne et plus originel⁶³⁰.

Toutefois, l'ouvrage de Close ne saurait suffire à démontrer que l'usage que Cervantès fait de l'héritage chevaleresque dans le *Quijote* se réduit à la parodie. Même si toutes les critiques de Close à l'égard de la lecture romantique s'avèrent pertinentes, il reste tout à fait possible que Cervantès, en dépit de son rejet de la littérature chevaleresque, ait continué à ressentir un certain intérêt pour cette lecture et que les ambiguïtés qu'on décèle dans le discours théorique de ses personnages soit un reflet de sa propre attitude ambivalente⁶³¹. Close s'est élevé contre un certain type de lectures qui ont arraché l'œuvre de Cervantès à son contexte historique et ont appliqué des grilles de lecture qui n'étaient pas fondées sur une analyse du contexte historique. Mais quant à la question de savoir si Cervantès a véritablement brûlé ses anciennes idoles, son livre n'offre pas suffisamment de matériaux pour permettre de trancher. Au contraire, il semble que le texte offre des indices qui permettent d'affirmer qu'on ne saurait attribuer à Cervantès une attitude simple. C'est sur cette question qu'il s'agira de se pencher désormais.

Nous tenterons donc de répondre à trois questions successivement. Est-ce que la condamnation de Cervantès à l'intérieur du roman est aussi radicale qu'il le laisse entendre dans le Prologue ? Pourquoi y a-t-il parfois une certaine indistinction entre le camp des amateurs de romans de chevalerie et leurs détracteurs ? Enfin, ne trouve-t-on pas des vestiges de l'univers chevaleresque dans le *Persiles* qui pourtant appartient à un genre de fiction conçu pour éclipser les romans de chevalerie ?

A. Ouvrages diaboliques ou médecine de l'âme ?

À première vue, il peut sembler que l'attitude de Cervantès face aux romans de chevalerie est en grande partie analogue à celle des moralistes et autres auteurs graves de l'époque, qui ne cessaient de fustiger une littérature perçue comme diabolique et accusée d'être la source de tous les maux. Humanistes et hommes d'Eglise – citons par exemple J. Luis Vivès (*De institutione christianae feminae*, 1524), Fray A. de Guevara (*Aviso de prisados y doctrina de cortesanos*, 1539), J. de Valdès (*Diálogo de la lengua*, 1533-1535), A. Montano (*Rhetorica*, 1569), el

⁶³⁰ A. CLOSE, *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 84-86.

⁶³¹ Sur ce mélange entre attachement et rejet, voir S. ROUBAUD, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et don Quichotte*, p. 12-13, p. 25-26, p. 34.

Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1569), G. Fernández de Oviedo (*Los quincuagenas de la nobleza de España*, 1555) – lançaient des anathèmes contre cette littérature accusée de mener le lecteur à sa perte. menteurs, mal écrits, composés par des personnes oisives, incitant à la paresse et à la débauche et ayant pour effet de détourner les pensées de Dieu, les romans de chevalerie étaient responsables de tous les maux et représentaient donc un danger pour une République bien ordonnée. Bien que Cervantès utilise des arguments similaires, sa position n'est pas dépourvue de nuances et d'ambiguïtés. Le roman n'illustre pas de façon aussi évidente les méfaits des romans de chevalerie qu'on aurait pu l'attendre d'une œuvre dont le but déclaré est de « renverser la machine mal assurée des livres chevaleresques ». En effet, il semble que, parallèlement aux effets délétères de ce type de lecture, le texte souligne aussi, à travers les romans de chevalerie, les potentiels bienfaits de la littérature d'imagination. De plus, le narrateur mine l'autorité de ceux-là mêmes qui sont censés être ses porte-voix dans la condamnation des romans de chevalerie. Une explication possible de ces apparentes contradictions est que Cervantès avait des raisons de ne pas se livrer à une condamnation trop radicale des romans de chevalerie.

En premier lieu, il convient de se demander si le *Quijote* illustre effectivement, comme l'ami du Prologue le prétend, les effets nocifs des romans de chevalerie sur leurs amateurs ? Si ce projet était poursuivi de façon cohérente, le caractère néfaste de cette fiction devrait ressortir dans le cas non seulement de l'hidalgo mais aussi des personnages secondaires. Une lecture précise révèle cependant bien vite qu'il n'en est rien. Rares sont les endroits où Cervantès reprend la ligne argumentative des théologiens ou des moralistes de son temps, ce qui fait douter qu'il y voyait une source de dangers aussi grande qu'il ne l'affirme. Beaucoup de scènes font intervenir des lecteurs de romans de chevalerie, qui se laissent approximativement répartir en deux groupes : ceux qui sont éduqués et savent reconnaître la mauvaise qualité littéraire de ce type de littérature et ceux qui, ayant reçu peu d'instruction, ressentent pour elle une fascination mal contrôlée. En ce qui concerne les lecteurs éduqués, comme Dorothée ou le chanoine, Cervantès ne montre à aucun moment que leur lecture des romans de chevalerie aurait eu le moindre effet négatif sur eux.

Quant aux lecteurs immersifs – ceux qui se perdent à lire des fictions mensongères et mal construites – non seulement ils ne sont pas condamnés avec autant de vigueur qu'on devrait l'attendre de la part d'un auteur dont l'intention déclarée est de « *derribar la maquina mal fundada de estos caballerescos libros* », mais en outre ils semblent en quelque sorte illustrer de manière positive les effets de l'enthousiasme littéraire. Les trois types de lecteurs qu'on

rencontre dans l'auberge du chapitre I, XXXII pourraient facilement servir de mise en garde contre les dangers dénoncés par les moralistes des XVI^e et XVII^e siècles⁶³². L'aubergiste, qui partage la naïve crédulité de don Quichotte et croit fermement en la vérité de tous les exploits qui y sont relatés, est attiré par les épisodes de combats et s'identifie à tel point avec ses héros que l'envie lui prend de saisir son épée et d'effectuer des coups semblables. Sa fille, trop jeune pour comprendre la logique de l'amour courtois et les conventions littéraires à l'œuvre dans ces récits, ressent de la compassion pour les chevaliers qui souffrent à cause de la rigueur de leur dame. Maritornes, servante expérimentée en matière amoureuse, ne se montre pas si délicate, et éprouve en revanche du plaisir à lire les passages qui célèbrent la sensualité et l'amour charnel. Le cadre serait donc posé pour montrer les effets délétères des romans de chevalerie sur des personnages qui, en raison de leur naïveté, ont une façon de vivre *viscéralement* la littérature et de se laisser posséder cœur et âme par le contenu de leurs lectures/ Ces effets sont la propension à induire en erreur des âmes simples et peu sophistiquées, à enseigner les mécanismes de la séduction aux jeunes filles innocentes et à réveiller les penchants libidineux et la lascivité chez les personnes expérimentées.

Toutefois, ce n'est pas ce qui se passe dans le texte, car loin d'illustrer les effets néfastes décrits par les moralistes, Cervantès paraît au contraire montrer que si ces ouvrages sont utilisés comme il le faut, c'est-à-dire comme simple passe-temps qui fournit un divertissement agréable, ils ne représentent aucun danger pour l'âme. Malgré sa crédulité, l'aubergiste maintient une certaine distance entre le monde chevaleresque et celui dans lequel il vit, ce qui l'immunise contre le danger de la folie qui consiste à vouloir réaliser dans la réalité ce qui relève uniquement de la fiction: « – *Eso no – respondió el ventero –, que no seré tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros.* »⁶³³. C'est une distance temporelle plus qu'ontologique puisque l'aubergiste ne voit aucune contradiction entre ses connaissances du monde et les merveilles relatées dans les romans de chevalerie : il pense que ces événements ne sauraient plus avoir lieu à l'époque présente parce que ces temps sont révolus. Sa fille est vertement tancée par sa mère pour avoir laissé transparaître des connaissances sur les coutumes amoureuses des chevaliers : « – *Calla, niña – dijo la ventera –, que parece que sabes mucho*

⁶³² M. C. MARÍN PINA, «*Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote*» in *Actas del tercer coloquio internacional de Cervantistas*, 1990, p. 265-273. Ici, p. 270.

⁶³³ *Don Quijote*, partie I, chap. XXXII ; p. 325 : « – Cela non, répondit l'aubergiste : je ne serai pas assez fou pour me faire chevalier errant ; je vois bien qu'on en use autrement aujourd'hui qu'en ce temps-là, lorsque, dit-on, ces fameux chevaliers allaient par le monde. ».

de estas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto »⁶³⁴. Mais elle est dépeinte comme une créature si innocente qu'en raison de sa simplicité, elle ne comprend pas les conventions courtoises à l'œuvre dans ces fictions. La jeunesse et l'inexpérience constituent un bouclier suffisamment fort pour prémunir l'âme de la jeune fille contre l'effet pervertisseur que pourraient avoir sur elle les scènes érotiques de ces romans⁶³⁵. En ce qui concerne Maritornes, ces romans ne sauraient mettre aucun vice dans son âme qui ne s'y trouvât pas déjà. Dans chacun de ces cas, la capacité à maintenir une certaine distance par rapport à la fiction préserve le personnage des effets nocifs de la littérature chevaleresque. Le vrai message du passage semble donc être qu'une fois cette distinction rétablie, il est parfaitement légitime, aux yeux de l'auteur comme aux yeux de la plupart de ses personnages, de trouver un plaisir dans les univers purement imaginaires, ce qui permet de rejoindre la conclusion d'un F. Martínez Bonati⁶³⁶ ou d'un M. de Riquer⁶³⁷ qui estimaient que c'est la confusion entre le réel et l'imaginaire plus que les romans de chevalerie eux-mêmes qui forment l'objet de la critique de Cervantès.

Il existe un autre personnage secondaire qui pourrait potentiellement illustrer les méfaits des romans de chevalerie : Cardénio. L'infortuné amant de Lusinda partage en tout point la passion de l'hidalgo pour ces lectures et sa folie amoureuse, annonciatrice de celle du chevalier dans la Sierra Morena, est modelée sur la pénitence du Beau Ténébreux dans la Roche Pauvre : Oriane, persuadée à tort qu'Amadis lui est devenu infidèle, le chasse de sa présence et ce dernier, au désespoir, va se réfugier auprès d'un ermite et il renonce au monde, à la manière d'un ascète. Il s'identifie jusqu'à un point extrême au destin de son modèle littéraire et, comme don Quichotte, croit, dans un accès de folie, à l'existence réelle de Madasima et d'Elisabeth,

⁶³⁴ Id., livre I, chap. XXXII, p. 322 : « – Tais-toi, petite ! s'écria l'hôtesse. On dirait que tu en sais long là-dessus, et il ne sied pas aux demoiselles de savoir ou de parler autant. »

⁶³⁵ D'ailleurs, plus que les lectures chevaleresques, ce qui tombe sous le feu de la critique ici, ce sont la bigoterie hypocrite et la pruderie exacerbée de la mère, qui désire maintenir la fille dans une ignorance totale sur tout ce qui touche au désir.

⁶³⁶ F. MARTÍNEZ-BONATI, op. cit., p. 194 : « Puestos en su lugar, los libros de caballerías no son más dañinos que los de otro género, y, si bien todos o casi todos han resultado será arte menos que mediana, la forma del género no excluye la posibilidad de uno admirable » ; « Remis à leur place, les livres de chevalerie ne seraient pas plus pernicious que ceux d'un autre genre et si tous ou presque tous sont des œuvres moins que médiocres, la nature du genre n'exclut pas la possibilité d'un qui soit admirable ».

⁶³⁷ E. C. RILEY, *Teoría de la novela*, p. 230. Selon Riquer, Cervantès ne se moquerait pas de la chevalerie réelle mais, au contraire, désirerait séparer les chevaliers réels des fantoches littéraires qui peuplent les univers romanesques afin de faire reflourir l'héroïsme authentique. « *Lo que hace es centrarla en su realidad es apartar, con la parodia, la ironía y el sarcasmo, la caballería literaria, en el fondo extranjerizante, que con la desbordante y fabulosa exageración tendía a empequeñecer y minimizar el heroísmo autentico.* », « Ce qu'il fait, c'est la recentrer dans la réalité et écarter, par la parodie, l'ironie et le sarcasme, la chevalerie littéraire, au fond un produit de l'étranger, qui avec son exagération débordante et fabuleuse tendait à rétrécir et à minimiser l'héroïsme authentique. ».

personnages du roman, ce qui l'engage dans une vive querelle avec lui. Mais dans son cas, si les romans de chevalerie sont un catalyseur de la folie, ils sont aussi la condition d'une expérience cathartique et purificatrice. En effet, alors même que sa passion pour la littérature chevaleresque est un facteur aggravant de sa folie, dans la mesure où son malheur réel est encore augmenté par son identification avec un personnage fictionnel, elle semble en même temps avoir la valeur d'une *felix culpa*. Cervantès montre que la perte de son jugement était peut-être une condition nécessaire à sa réintégration dans l'ordre social, comme si la perte de la raison valait comme une expérience initiatique permettant un retour à soi modifié. G. Hautcoeur, en analysant ce passage, parle en effet d'un « bénéfice existentiel », voire d'une « expérience initiatique »⁶³⁸ qui lui permet de surmonter sa douleur. La même chose vaut pour Dorothee. Comme la plupart des critiques l'ont reconnu, son histoire de la princesse Micomicona n'est qu'une représentation voilée de sa propre situation de femme abandonnée et désespérément à la recherche de son amant. D'une certaine manière, elle exorcise ses propres démons en les projetant dans un canevas chevaleresque et le simple fait d'entrer dans la logique chevaleresque lui permet d'affronter de façon plus ludique son chagrin et de trouver la force de résister au désespoir. Là aussi, le jeu chevaleresque, avec tout ce qu'il a de libérateur, est un prélude à la guérison⁶³⁹.

Si les personnages secondaires ne subissent pas les effets nocifs de cette lecture, qu'en est-il de don Quichotte lui-même, le personnage qui, plus que nul autre, illustre les dangers qui en émanent ? Son manque de recul critique, cause de son incapacité à distinguer entre fiction et réalité, et sa volonté d'ériger des caractères fictionnels en modèle de l'action dans le monde réel, l'aliène du réel et le poussent à s'engager dans des situations dangereuses. Pourtant, certains critiques estiment que, dans son cas aussi, les romans de chevalerie illustrent, à côté de leurs effets nocifs, le pouvoir qu'a la littérature de changer de façon radicale l'existence d'un

⁶³⁸ G. HAUTCOEUR, « *Qu'est-ce qui autorise la lecture du roman aux XVI^e et XVII^e siècles ? La réponse de Cervantès aux critiques anti-romanesques de son temps.* » in *L'autorité en littérature* E. BOUJU, (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-47. Il parle d'expérience initiatique à la p. 44 et de bénéfice existentiel à la p. 45. « Cervantès comprend ce qui sous-tend les arguments cognitifs et moraux des opposants à la lecture romanesque, à savoir la perte du contrôle rationnel et décide d'une certaine manière d'y répondre. (...) Il n'empêche que c'est là une donnée constitutive de l'expérience, comme celle de l'aubergiste et de Cardenio, et pas seulement celle, fantasque, du héros cervantin. Cette expérience de l'irrationnel, placée par Cervantès au centre de la lecture, est-elle véritablement investie d'une autorité ? » (p. 45).

⁶³⁹ Cette idée d'une expérience cathartique s'applique aussi au cas de don Quichotte lui-même, puisque les romans de chevalerie viennent combler un manque intérieur dû à sa condition sociale d'hidalgo appauvri et qu'ils servent d'expression à un excès de courage et de générosité qui ne s'accommode point de l'existence bornée qu'on lui réservait. Le passage par la folie était peut-être une étape nécessaire pour se réconcilier avec le monde qui semblait le condamner à une existence appauvrissante.

homme. Dans le cadre de sa théorie de la *synpraxis*, R. Kloeppfer montre que la folie livresque de l'hidalgo constitue pour Cervantès un moyen de montrer comment la littérature peut s'incarner dans l'action. Il définit la *synpraxis* comme le pouvoir d'une œuvre d'art, notamment littéraire, de dépasser le simple stade de la représentation imaginative pour étendre son influence sur les capacités émotives, volitives et cognitives du sujet⁶⁴⁰. Il retrouve dans l'attitude de l'hidalgo la survivance d'un certain type de comportement devant l'œuvre littéraire qui s'est graduellement perdu avec l'entrée de l'humanité dans l'ère moderne et qui, selon lui, est inhibé, voire prohibé par les pratiques scolaires actuelles, dont le but serait d'inculquer une lecture herméneutique et distante des textes littéraires, ainsi que par la critique académique qui tendrait à établir une barrière étanche entre l'œuvre d'art et le monde⁶⁴¹. Il appelle ce type de comportement la « lecture sauvage », c'est-à-dire non-domestiquée par des critères d'utilité et de civilité. Elle a pour caractéristique qu'elle n'informe pas seulement le sujet mais le transforme et lui permet de s'auto-réaliser en vivant sa propre vie sous l'angle de la fiction⁶⁴². Il survit, dans sa vénération des livres de chevalerie, quelque chose de cette sacralisation de la littérature caractéristique de l'Occident médiéval. Il n'est effectivement pas exclu que, tout en critiquant la faible qualité littéraire de ces ouvrages, Cervantès ait pourtant célébré à travers eux la capacité de la littérature d'imagination d'enthousiasmer ses lecteurs, voire d'influer sur leur vie pratique.

⁶⁴⁰ R. KLOEPFER, « *Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes* » in *Das Epos in der Romania*, S. KNALLER et E. MARA (éds.), Tübingen, Gunter Nom Verlag, 1986, p. 145-165. Ici, p. 153.

⁶⁴¹ Id., p. 148. Cette dernière critique serait aujourd'hui un peu datée vu que la critique actuelle a renoué avec l'idée de l'« ouverture du texte sur le monde » mais sa remarque fait évidemment référence à la prépondérance du structuralisme dans les années 70-80.

⁶⁴² Cette idée est également développée par l'écrivain L. Rosales qui, au prix de retomber dans l'idéalisme des philosophes romantiques et de transformer le *Quijote* en roman existentiel, propose de voir la lecture des romans de chevalerie par l'hidalgo comme un moyen de sa conversion à une existence authentique et de la réalisation de son « projet vital ». L. ROSALES, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985. Voir p. 738. Il reprend la notion de « projet vital » du philosophe Ortega y Gasset et la développe aux p. 1147-1153. Voilà ses caractéristiques principales. 1) Le « projet vital » a le caractère de la fatalité. Comme chez Sartre, nous sommes condamnés à être libres, car une liberté que nous pourrions refuser ne serait pas constitutive de notre être. 2) Il a le caractère d'un impératif existentiel qui pousse l'homme à se réaliser lui-même. Il ne s'agit pas d'un ensemble de règles et de préceptes mais simplement d'un appel à devenir l'artisan de sa propre existence. 3) Il a le caractère de la perplexité car l'homme ressent constamment la nécessité de réaliser son destin mais sans savoir en quoi ce dernier consiste. Il ne peut jamais être certain de ce qu'il a à faire. 4) Il a le caractère immuable de quelque chose qui nous est donné et que nous ne pouvons ni modifier ni corriger mais tout au plus trahir en décidant de ne pas le réaliser. 5) Il a un caractère à la fois intérieur et objectif car il est à la fois ce qui nous est le plus intime et le plus personnel et ce qui, normatif et transcendant, s'impose lui-même comme valeur suprême. Pour L. Rosales, don Quichotte est le symbole du rapport de l'homme à son propre projet vital. Dans cette optique, Alonso Quijano et don Quichotte ne sont que deux facettes d'un même être, le chevalier équivalant au projet vital, l'hidalgo à l'existence concrète dans le monde réel. Ils représentent deux aspects simultanés d'une même personne qui ne peuvent être séparés sans se détruire (p. 739).

Une telle hypothèse est d'autant plus vraisemblable qu'à travers les romans de chevalerie, Cervantès semble implicitement célébrer le pouvoir bienfaisant de la littérature d'imagination. Ce pouvoir est d'abord envisagé sous son versant médicinal. S. Roubaud remarque justement que l'amour des lecteurs populaires pour les *libros de caballerías* illustre un des grands bienfaits de la fiction en général aux yeux de Cervantès, à savoir celui d'alléger les soucis et chagrins de la vie quotidienne⁶⁴³. Tous les amateurs de ce type d'ouvrages s'accordent sur ce point : les romans de chevalerie ont une valeur thérapeutique et fonctionnent comme un antidote à la mélancolie et à la tristesse. De manière générale, on peut être frappé par la ressemblance entre les qualités que les *aficionados* de la littérature chevaleresque attribuent à leurs lectures favorites et celles que Cervantès attribue à son propre roman dans le Prologue qui, entre autres choses, doit guérir le mélancolique de sa tristesse.⁶⁴⁴ Cette thèse est encore renforcée par le vocabulaire médical qui parcourt les nombreuses discussions tournant autour de la valeur à accorder aux romans de chevalerie. F. Márquez Villanueva a ainsi montré que l'aubergiste, dans sa défense du genre chevaleresque, reprend et transforme des arguments avancés par le médecin-philosophe Sabucco dans sa *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587)⁶⁴⁵. Rejetant à la fois la médecine grecque et la théorie humorale de la Renaissance, ce dernier élaborait la thèse d'une « énergie nerveuse » par laquelle le cerveau exerçait son influence sur tout le corps. C'est dans cet écrit qu'on retrouve pour la première fois une recommandation médicale de l'eutrapélie, nécessaire selon lui pour éviter aux hommes mélancoliques de périr de « mort violente », c'est-à-dire de se suicider. Cet « épicurisme médical » doit se comprendre comme une réaction à un demi-siècle d'austérité sous Philippe II⁶⁴⁶.

Si l'auteur du *Quijote* partageait avec d'autres humanistes la vision de la littérature comme médecine de l'âme, il n'avait aucune raison d'en exclure les romans de chevalerie, d'autant plus que la vertu médicinale de ces œuvres est soulignée à plusieurs reprises. Selon Juan Palómeque l'aubergiste, la lecture des *libros* a des effets psychosomatiques positifs puisqu'en réjouissant l'âme, elle permet également de rajeunir le corps : « *estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas.* »⁶⁴⁷. Deux de ces livres, à savoir le *Don*

⁶⁴³ S. ROUBAUD, « Cervantès, l'aubergiste et les livres » in *Philosophie et esthétique dans le Don Quijote de Cervantès*, études réunies par D. DE COURCELLES, Paris, Ecole des Chartes, 2007, p. 37-47. Ici, p. 43-44.

⁶⁴⁴ Id., « Preliminares », p. 14.

⁶⁴⁵ F. M. VILLANUEVA, « Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI » dans *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Madrid, 2005, p. 23-129. Voir les p. 67-73.

⁶⁴⁶ Id., p. 71.

⁶⁴⁷ Id., livre I, chap. XXXII, p. 321 : « nous (...) restons à l'écouter avec tant de plaisir qu'il nous ôte mille cheveux blancs. ».

Circongiglio de Tracia et *Felixmarte de Hircania*, lui ont rendu la joie de vivre, à lui ainsi qu'aux moissonneurs qui se réunissent chez lui les jours de fête⁶⁴⁸. L'image de la régénération corporelle exprime ici l'idée de la régénération spirituelle. Au début du chapitre I, XXVIII, Cide Hamete Benengeli rend grâce au ciel que l'hidalgo a pris la décision de ressusciter la chevalerie errante puisque ceci a permis que « *gozamos ahora en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella* »⁶⁴⁹. L'idée est que la dureté de la vie à son époque contraint à une cure par le divertissement. Ce qui rend celle-ci possible est précisément un roman de chevalerie ou encore le récit que le lecteur tient entre ses mains. Au chapitre I, L, l'hidalgo affirme au chanoine que le plaisir procuré par ce type d'ouvrages est une médecine de l'âme, car elle chasse la mélancolie et dissipe la mauvaise humeur : « *Y vuestra merced créame y (...) verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición si acaso la tiene mala* »⁶⁵⁰. Par conséquent, il faudrait se demander si l'attitude véritable de Cervantès n'était pas en réalité de ranger la lecture des romans de chevalerie dans la catégorie des récréations qui relèvent de l'eutrapélie⁶⁵¹, c'est-à-dire des divertissements permis à tout honnête chrétien qui n'en abusait pas. La faiblesse humaine ne peut se maintenir sans quelques distractions licites, déclare le curé au chapitre I, XLVIII⁶⁵². Le divertissement dû à l'actualisation des scénarios chevaleresques dans la vie concrète est aussi illustré dans le cas de beaucoup d'autres personnages, de Samson Carrasco au vice-roi de Barcelone, en passant par les ducs et don Antonio Moreno⁶⁵³.

⁶⁴⁸ Id., livre I, chap. XXXII, p. 321 : « tengo ahí dos o tres de ellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. » ; « j'ai ici, avec d'autres papiers, deux ou trois de ces livres qui, véritablement, m'ont donné la vie, et non seulement à moi, mais à beaucoup d'autres. ».

⁶⁴⁹ Id., partie, chap. XXVII, p. 274 : « que nous jouissons maintenant, en un siècle comme le nôtre, qui a tant besoin de joyeux divertissements, non seulement de la douceur de sa véridique histoire, mais aussi de ses contes et de ses épisodes ».

⁶⁵⁰ Id., livre I, chap. L, p. 511 : « Croyez-moi, monsieur (...) vous verrez comment ils chassent la mélancolie que vous pourriez avoir et améliorent votre humeur, si jamais vous l'avez chagrine. ».

⁶⁵¹ Quoique Cervantès n'utilise jamais directement ce terme en parlant de la littérature chevaleresque, il semble l'avoir eu à l'esprit comme le suggère l'étude de J. R. JONES, « *Cervantès y la virtud de la eutrapelia : la moralidad de la literatura de esparcimiento* » in *Anales cervantinos*, XXIII, 1985, 19-31. Jones aboutit à la conclusion que Cervantès connaissait cette notion et l'appliquait à la lecture des romans de chevalerie : « *Revisando estos pasajes del Don Quijote, las Novelas y los Entremeses, parece razonable concluir que Cervantes conoció lo que la palabra eutrapelia significa (a pesar de que él mismo nunca la usa) y que adoptó la noción del entretenimiento virtuoso en su forma tomística.* », « Analysant à nouveau ces passages du Don Quijote, des Nouvelles Exemplaires et des Entremeses, il me paraît raisonnable de conclure que Cervantès savait ce que le terme d'eutrapélie signifie (quoique lui-même ne l'utilise jamais) et qu'il a adopté la notion de divertissement vertueux dans sa forme thomiste. » (p. 30).

⁶⁵² *Don Quijote*, livre I, chap. XLVIII, p. 468.

⁶⁵³ Ce que le texte suggère en effet, c'est que grâce au contact avec le chevalier, chacun reçoit une chance unique dans sa vie de s'affranchir, pendant une courte période, des contraintes sociales qui nous condamnent au

Une autre difficulté de la lecture traditionnelle selon laquelle Cervantès serait le grand destructeur de la littérature chevaleresque est que, tout en érigeant partiellement ceux qui condamnent le roman de chevalerie en représentants de ses idées esthétiques, il mine en même temps leur autorité. La haine des détracteurs les plus farouches, comme la nièce et la gouvernante, paraît souvent comiquement exacerbée. En même temps, le texte souligne les limites intellectuelles de personnages comme le curé qui incarnent l'autorité ecclésiastique et se font fort d'extirper ces mauvaises herbes du jardin de la littérature. C'est pourquoi, par une forme d'ironie subtile, il a fait en sorte que même ceux qui se déclarent les ennemis des romans de chevalerie tombent sous leur charme. L'humour avec lequel il souligne leur mauvaise foi montre qu'il établit une distance entre le jugement esthétique de ces personnages et le sien propre. Cette ambiguïté pourrait tenir au fait que Cervantès savait que ceux qui condamnaient avec toute la radicalité possible les romans de chevalerie étaient souvent les mêmes qui condamnaient la fiction en tant que telle. Tout en partageant l'opinion que la plupart des romans de chevalerie sont de piètre qualité littéraire, l'auteur du *Quijote* pouvait toutefois dénoncer la tendance, qui prévalait parmi certains moralistes du XVII^e siècle, à voir dans la jouissance procurée par toute œuvre fictionnelle une forme d'impiété diabolique qui éloignait le lecteur de Dieu et engendrait en lui un honteux plaisir du mensonge.

Les moins lettrés, comme la nièce et la gouvernante, qui vouent une haine suffisamment forte à ces ouvrages pour souhaiter leur destruction définitive et totale, font preuve d'une crainte presque superstitieuse des romans de chevalerie. La gouvernante imite le rituel de l'exorcisme lorsqu'elle apporte une écuelle d'eau bénite et un goupillon afin de purifier la chambre des esprits infernaux : « *-Tome vuestra merced, señor licenciado ; rocié este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros* »⁶⁵⁴. Le caractère démonique des romans de chevalerie est peut-être souligné par un autre élément. H. Kallendorf⁶⁵⁵ pense en effet pouvoir apporter les preuves d'une identification implicite des romans de chevalerie avec

sérieux et de mener une vie plus intense en laissant libre cours aux facultés imaginatives ordinairement réprimées et beaucoup partagent avec lui son enthousiasme pour les jeux de rôle et les mondes imaginaires.

⁶⁵⁴ *Don Quijote*, partie I, chap. VI, p. 60: « Prenez, dit-elle, monsieur le licencié; arrosez cette chambre, de peur que ne vienne ici un de ces enchanteurs don't ces livres sont remplis ».

⁶⁵⁵ H. KALLENORF, « *The Diabolical Adventures of Don Quixote, or Self-Exorcism and the Rise of the Novel* » in *Renaissance Quarterly*, vol. 55, n°1, 2002, p. 192-223. Kallendorf rappelle que dans maints endroits de son œuvre (notamment dans le *Colloquio de los perros* et la scène de possession d'Isabella Castruccio dans le *Persiles*), Cervantès montre des connaissances approfondies en matière de démonologie qu'il a pu tirer d'œuvres célèbres comme l'*Âne d'or* d'Apulée ou le *Jardin de flores curiosas* d'A. de Torquemada. Il remarque également qu'au moins un des auteurs qui se trouve dans la bibliothèque de don Quichotte, à savoir J. de Montemayor, figurait aussi sur l'Indice de Valdès (17 août 1559) pour des affirmations touchant à la dévotion et au dogme chrétien (p. 201).

les ouvrages de démonologie. Toutefois, l'attitude de Cervantès à l'égard des possessions et des exorcismes était probablement assez critique, ce qui doit nous faire hésiter à voir dans la gouvernante un porte-parole des idées de Cervantès lui-même. La double association des romans de chevalerie aux hérésies et aux pratiques démoniaques peut donc aussi être une critique de Cervantès à l'égard de ceux qui procèdent à une *démonisation* de la fiction. La haine comiquement exacerbée de la gouvernante envers les romans de chevalerie la rapproche de ceux qui condamnent toute fiction comme œuvre du diable. Dans ce cas-là, le chapitre I, VI serait hautement ambigu et l'ironie de Cervantès se dirigerait à la fois contre les romans de chevalerie et contre ceux qui sont incapables de comprendre les mérites de la fiction en tant que telle.

Du côté des représentants de l'autorité ecclésiastique, qui ne se contentent pas d'une simple attitude jouissive et abordent la littérature d'un point de vue théorique ou moral, on observe souvent une certaine incohérence. Ce phénomène est parfaitement bien illustré par le comportement du curé. Est-ce que Cervantès nous invite à voir dans le curé qui procède à l'*escrutinio* du chapitre I, VI le représentant de l'autorité et le porte-parole de la condamnation des livres de chevalerie ? Rien n'est moins sûr, car le premier chapitre invite déjà le lecteur de se méfier du jugement de ce curé qui a pris ses grades à l'université de Siguënza, université de second rang peu prestigieuse. Or, il n'y aurait eu aucune raison d'ajouter ce détail, si ce n'est parce que l'auteur a voulu indiquer dès le début que ce personnage ne représente pas l'autorité ultime en matière d'esthétique. De surcroît, le premier chapitre indique qu'avant la folie de l'hidalgo, le curé, qui plus tard ordonnera la destruction quasi entière de la bibliothèque de ce dernier, aimait discuter longuement avec lui sur diverses questions relatives à l'univers des *Amadís* et des *Palmeríns* : « *Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar (...) sobre cuál había sido mejor caballero : Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaulla* »⁶⁵⁶. Le lecteur en droit de se demander comment il est possible qu'un curé qui se laisse entraîner à des discussions pareilles, voue à ces lectures une haine aussi implacable qu'il le prétend par la suite. L'auteur introduit des indices discrets dans son récit pour faire comprendre que l'attitude du curé est plus ambiguë qu'il n'y paraît.

Si on analyse de plus près le discours du curé, on observe que sa condamnation des romans de chevalerie n'est de loin pas aussi sévère que celle de bon nombre de moralistes de la même époque qui employaient une rhétorique autrement plus violente pour extirper ces

⁶⁵⁶ *Don Quijote*, partie I, chap. I, p. 29 : « Il disputait souvent avec le curé du village (...) sur la question de savoir qui était le meilleur chevalier : de Palmerin d'Angleterre, ou d'Amadis de Gaule ».

mauvaises herbes du jardin de la littérature. Ses critiques concernent d'ailleurs essentiellement les défauts artistiques de ces œuvres et seulement de façon très secondaire les effets délétères qu'ils sont supposés avoir sur les mœurs. Il est d'ailleurs bien connu que le projet d'une éradication complète du genre chevaleresque n'est pas vraiment mené à bien par lui, puisqu'il permet à plusieurs des livres condamnés d'échapper à leur châtement. Son attitude n'est nullement isolée à une époque où la position des érudits par rapport à ce genre n'était pas univoque. Il est bien connu que certains auteurs, tout en le condamnant dans l'ensemble, faisaient certaines exceptions. Ainsi J. de Valdès, malgré son aversion pour le genre chevaleresque, ne fait-il pas dire à son interlocuteur Mario que Diego de Valera, auteur d'une *Chronique du roi don Juan*, tout en étant un auteur inégal, peut être cité, pour ce qui est de la langue, après l'*Amadís*, le *Palmerín* et le *Primaleón* : « *pero a mi ver se puede leer para lo que pertenece a la lengua, despues de Amadís de Gaulla, Palmerín y Primaleón* »⁶⁵⁷ ? Mais la relation assez ambiguë qu'il entretient avec ces ouvrages qu'il condamne atténue beaucoup son rôle d'allié fidèle dans la croisade contre le genre chevaleresque.

À plus d'un endroit dans le récit, l'attitude du curé semble en effet marquée d'une certaine ambivalence. Ainsi, au chapitre I, XXXII, il désire d'abord brûler les romans de chevalerie favoris de l'aubergiste, puis, confronté au refus de ce dernier, déclare que si le temps ne lui manquait pas il expliquerait ce que devrait contenir un roman de chevalerie pour être bon : « *Y si me fuera lícito ahora y el auditorio lo requiriera, yo dijera cosas acerca de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos, que quizá fueran de provecho y aun de gusto para algunos* »⁶⁵⁸. Pareil revirement ne peut manquer d'étonner le lecteur. Si le curé abhorre les romans de chevalerie, comme il le prétend, alors pourquoi envisage-t-il la possibilité d'un roman de chevalerie esthétiquement réussi ? À première vue, il n'y a évidemment rien de contradictoire à supposer que, tout en condamnant les romans de chevalerie, à cause de leurs défauts artistiques, le curé, en homme instruit, envisage néanmoins la possibilité de purifier le genre de ses défauts et de le rendre conforme non seulement aux exigences esthétiques des lettrés mais aussi aux exigences morales de l'Église. D'un autre côté, s'il a réfléchi à des manières d'épurer le genre des romans de chevalerie, cela signifie non seulement qu'il a dû lire beaucoup de romans de ce type mais aussi qu'il a dû beaucoup réfléchir sur eux, ce qui est un

⁶⁵⁷ J. DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, version bilingue (introduction, traduction et notes par A.-M. CHABROLLE- CERRETINI), Paris, Honoré-Champion, 2008 : « mais selon moi, on peut le lire pour ce qui est de la langue après *Amadis de Gaule*, *Palmerin* et *Primaleon* ».

⁶⁵⁸ *Don Quijote*, partie I, chap. XXXII, p. 325 : « Et si cela m'était permis à cette heure, et que mon auditoire le réclamât, je vous dirais certaines choses touchant ce que doivent contenir, pour être bons, les livres de chevalerie, et peut-être serait-ce un profit et même un plaisir pour certains ».

indice de la fascination latente que ces ouvrages exercent sur lui. Farouche adversaire d'un genre qu'il ne laisse pourtant pas d'aimer, il semble ne pas vouloir avouer l'intérêt réel qu'il éprouve pour ces lectures.

La position du chanoine laisse, elle aussi, transparaître une certaine mauvaise foi. Il prétend qu'il a lu le *commencement* de tous les romans de chevalerie qui ont été imprimés mais qu'il n'a jamais supporté de les lire jusqu'à la fin. Cette affirmation est de nature à réveiller la méfiance du lecteur. S'il les trouvait mauvais au point de ne pouvoir les lire jusqu'au bout, que n'a-t-il cessé de les lire après quelques essais ? Il n'était d'aucune utilité de retenter l'expérience tant de fois, si vraiment elle lui procurait tant de déplaisir. De même, alors qu'au chapitre I, XLVII le chanoine avait déclaré que seuls les esprits barbares et rustiques peuvent trouver plaisir aux merveilles relatées dans ces ouvrages, au chapitre suivant, il indique qu'après avoir lui-même rédigé cent feuillets d'un roman de chevalerie, il les a communiqués à des « *hombres apasionados de esta leyenda, doctos y discretos* »⁶⁵⁹. La perplexité du lecteur ne peut qu'augmenter et on est en droit de se demander comment il est possible qu'un homme qui déteste les romans de chevalerie se soit décidé à en écrire un lui-même⁶⁶⁰. Même si on cherche à lever l'apparent paradoxe en voyant dans ce projet la confirmation de la théorie précédemment exposée, selon laquelle il est possible d'écrire un roman de chevalerie dépourvu de tous les vices typiques du genre, il est surprenant d'apprendre qu'il existe désormais à ses yeux des personnes passionnées de romans de chevalerie et néanmoins doctes, alors qu'auparavant il avait affirmé que seules les personnes peu instruites peuvent trouver goût à ces lectures. Ce revirement est le signe d'une attitude contradictoire face à ce type de littérature, qui est contraire aux normes esthétiques de l'époque mais ne laisse pourtant pas d'être divertissante même pour des personnes érudites.

Tout semble indiquer que Cervantès a souligné avec une certaine malice la capacité des romans de chevalerie à fasciner même leurs détracteurs ainsi que le mécanisme de dénégation par lequel les lecteurs érudits cherchent à se persuader eux-mêmes d'une haine pour cette littérature qu'ils ne ressentent pas. Le même type de mauvaise foi se retrouve chez les lecteurs qui, sans appartenir à la catégorie des théoriciens, font néanmoins partie des lecteurs instruits. A l'opposé de Luscinda qui avoue sans honte être une lectrice fort assidue de l'*Amadís* puisqu'elle demande à Cardénio de lui en prêter un exemplaire – « *Acaeció pues, que*

⁶⁵⁹ Id., partie I, chap. XLVIII, p. 493 : « des hommes passionnés de ces lectures, doctes et avisés ».

⁶⁶⁰ Il est encore possible de lever l'apparent paradoxe en voyant dans ce projet la confirmation de la théorie précédemment exposée affirmation selon laquelle il est possible d'écrire un roman de chevalerie dépourvu de tous les vices typiques du genre.

habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de que era ella muy aficionada, que era el Amadís de Gaulla »⁶⁶¹ – Dorothee se montre plus réticente à avouer son intérêt pour ces ouvrages. Fille de paysans riches, elle ne veut s’adonner qu’à des occupations dévotes comme lire des livres de dévotion et jouer de la harpe⁶⁶², mais quand le curé propose au barbier de jouer le rôle de la princesse Micomicona, elle laisse soudain transparaître sa fascination pour le genre chevaleresque : « *porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando tenían sus dones a los andantes caballeros* »⁶⁶³. Si elle ne mentionnait pas la lecture des romans de chevalerie parmi ses occupations, c’est parce que cette lecture ne faisait pas partie des occupations recommandées aux jeunes filles, mais la preuve de son intérêt pour ce genre d’ouvrages réside dans le fait qu’elle se montre capable d’ourdir toute une trame à partir des quelques indications que le curé lui a données sur son rôle à jouer, ce qui n’aurait sans doute guère été possible si sa mémoire n’était nourrie des fables relatées dans ces ouvrages⁶⁶⁴. Autrement dit, elle essaie de correspondre à un certain idéal social selon lequel les jeunes filles n’essaieraient pas d’imaginer une vie qui dépasserait le cercle étroit des activités casanières, mais en même temps elle a besoin de trouver un exutoire pour sa personnalité imaginative et profondément romanesque. Le fait que Cervantès condamne les romans de chevalerie tout en soulignant leur capacité universelle à plaire est l’indice d’une position plus complexe et plus nuancée. La question fondamentale est donc celle de la valeur de la littérature d’imagination où les fictions poétiques ne sont pas soumises à une fin didactique ou morale.

Durant tout le roman, les *libros de caballerías* revêtent donc un statut assez ambigu, étant dépeints à la fois comme un type de littérature extrêmement pernicieux et capable de pousser les hommes aux plus grandes folies et comme un instrument de guérison d’une grande efficacité, ramenant la gaieté là où auparavant ne régnaient que mélancolie et tristesse. Tout en étant l’objet d’une vive critique, les romans de chevalerie sont aussi présentés comme une *felix culpa* permettant de rendre à leurs lecteurs un peu de joie de vivre. La raison de cette ambiguïté qu’on décèle dans le texte est peut-être que le débat sur la dignité du roman de chevalerie se confond en partie pour Cervantès avec le débat sur la dignité de la littérature d’imagination en

⁶⁶¹ Id., livre I, chap. XXIV, p. 228 : « Or il se trouva que Luscinda, m’ayant demandé à lire un livre de chevalerie qu’elle aimait fort, qui était *Amadis de Gaule*... ».

⁶⁶² Id., partie I, chap. XXVIII, p. 279.

⁶⁶³ Id., partie I, chap. XXIX, p. 291 : « car elle avait lu quantité de livres de chevalerie et savait fort bien les façons que prenaient les demoiselles en peine, lorsqu’elles demandaient de l’aide aux chevaliers errants ».

⁶⁶⁴ Cervantès loue chez certains de ses personnages de lecteurs les dons créateurs qui leur permettent de transformer en œuvre nouvelle leurs souvenirs littéraires.

général. Une position trop radicale dans ce débat l'aurait rangé du côté de ceux qui jugent la littérature à l'aune de règles morales très strictes et qui identifient toute fiction non didactique au mensonge. Les romans de chevalerie, caractérisés par une imagination débordante, s'opposaient à toutes les normes esthétiques et morales de l'époque mais se distinguaient aussi par la totale liberté qu'ils offraient à l'artiste.

B. Néo-aristotéliens et *aficionados* : l'indistinction partielle entre les deux camps

La seconde raison en faveur d'une reconsidération du statut des romans de chevalerie dans le *Quijote* nous est fournie par A. Forcione. Dans sa célèbre étude sur la relation entre Cervantès et l'aristotélisme littéraire de l'époque, il défend l'idée qu'à travers le débat entre amateurs de romans de chevalerie et tenants d'un aristotélisme austère, l'auteur pose le problème de la liberté créatrice de l'artiste. Si la qualité littéraire d'une œuvre poétique dépend du respect des principes de la vraisemblance et que ces derniers dépendent de facteurs extra-littéraires comme la capacité du public à croire, jusqu'où l'artiste pourra-t-il aller dans son invention d'événements factices⁶⁶⁵ ? Dans cette réflexion, la défense que don Quichotte fait des romans de chevalerie dans son dialogue avec le chanoine, inspiré de la querelle des *romanzi* au XVI^e siècle, joue un rôle particulier. Le chevalier attaque les fondements problématiques sur lesquels repose la notion de vraisemblance, réfute l'argument de l'infériorité des plaisirs de l'imagination et des sens fréquemment utilisé par les détracteurs du genre et loue la capacité du genre à provoquer l'*admiratio*⁶⁶⁶. Les limites entre comique et sérieux seraient flottantes, mais

⁶⁶⁵ A. K. FORCIONE, « *The Narrator and His Audience: The Liberation of the Imagination* » dans *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, 1972, chap. IV, p. 131-169. Voir p. 131. Or, cela a inévitablement pour effet de rendre la notion de vraisemblance subjective et de la transformer de grandeur fixe en grandeur variable : la vraisemblance d'un roman d'aventures qui se déroule en Orient sera jugée différemment en Perse et en Espagne. La crédulité de don Quichotte illustre, même si c'est sur un mode hyperbolique, cette relativité de la notion de vraisemblance. Comme le vraisemblable n'est pas un concept objectif, il suffit que le lecteur ou un groupe de lecteurs montre plus de facilité à accepter comme vraisemblable les événements qu'il lit pour qu'ils le deviennent effectivement.

⁶⁶⁶ Sur les problèmes théoriques liés aux notions de vraisemblance et de merveilleux à la Renaissance, voir le chapitre 2 dans l'étude d'A. Duprat. A. DUPRAT, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, 2009, chap. 2 : « *Fable, fiction, merveille* », p. 255-301. Elle dit, p. 257 : « De même que le vraisemblable, qui pouvait qualifier à la fois la possibilité matérielle des événements représentés, la logique de leur enchaînement dans la poésie ou leur degré de crédibilité, le merveilleux, à son tour, peut désigner l'impossible (ou l'irrationnel), l'illogique, l'incroyable. ». Les débats entre les poéticiens dépassaient toutefois en complexité ceux menés par don Quichotte et les détracteurs des romans de

Cervantès n'en profiterait pas moins pour lancer par la bouche de son personnage une attaque contre une notion du vraisemblable orientée uniquement par des critères empiriques et historiques qui commençait à se former au XVI^e siècle et risquait de se transformer en corset pour l'imagination de l'artiste⁶⁶⁸. À certains endroits, son analyse touche à un point intéressant, à savoir que l'hidalgo utilise les arguments de ses adversaires pour les battre sur leur propre terrain. Or, si on développe cette intuition, on découvre qu'il y a une véritable indistinction des rôles entre les tenants du néo-aristotélisme et de l'esthétique classique et les admirateurs naïfs de la littérature chevaleresque. L'hypothèse de cette section sera que l'opposition entre les deux camps est rendue délibérément difficile par Cervantès parce qu'il cherche à brouiller les pistes en faisant en sorte que les représentants d'un groupe adoptent implicitement les arguments et attitudes de l'autre.

La section précédente avait montré que le roman oppose systématiquement les « théoriciens », qui abordent la littérature à partir de normes esthétiques et morales courantes à l'époque, aux « lecteurs immersifs », qui se contentent de jouir sans distance critique des fables chevaleresques ; mais la séparation entre les deux camps n'est pas absolue. Il existe beaucoup de types de lecteurs dans le *Quijote*, comme le montre la typologie des lecteurs établie par H. Weinrich qui comprend le non-lecteur illettré et analphabète (la nièce, la gouvernante, Sancho), le lecteur érudit, apparu lors du passage de la transmission orale à la culture écrite et instruit dans la grammaire et la rhétorique (Samson Carrasco et le chanoine), le lecteur intensif, reliquat de la période médiévale et pratiquant la « rumination » qui consiste à lire toujours de nouveau un petit nombre de livres de préférence religieux (le curé en tant que membre du clergé) et le lecteur extensif, produit de l'invention récente de l'imprimerie, qui lit des ouvrages en grand nombre et de nature diverse (le couple ducal et tous les membres de leur cour peuvent

chevalerie. Le problème était en partie dû au fait qu'il y a chez Aristote deux notions d'*eikos* : la vraisemblance conçue comme ressemblance avec les événements du monde réel et la vraisemblance entendue comme ressemblance avec les vérités idéelles que le poète veut exprimer. Ce dernier type de vraisemblance est compatible avec l'invraisemblable, l'invraisemblable pouvant être toléré lorsqu'il permet au poète de représenter l'ordre idéal dans le réel (p. 258). Tel est par exemple le cas lorsque le poète, pour représenter l'essence même du courage, doit narrer des événements en eux-mêmes invraisemblables.

⁶⁶⁸ A. K. FORCIONE, op. cit., chap. III, p. 125 : « *Don Quixote's exposure of the weaknesses underlying the canon's conception of verisimilitude suggests Cervantes' suspicion of the fundamental direction of sixteenth-century critical thought, which would institutionalize an aesthetic doctrine based on an empirical-historical interpretation of Aristotle's concept of imitation.* » ; « Le fait que don Quichotte révèle les faiblesses qui résident dans la conception que le chanoine se fait du vraisemblable suggère que Cervantès pressentait l'évolution de la pensée critique du seizième siècle qui allait institutionnaliser une doctrine esthétique basée sur une conception empirico-historique de la notion aristotélicienne d'imitation. ». Sur la défense du merveilleux faite par le Tasse, voir aussi l'ouvrage d'A. Duprat. A. DUPRAT, op. cit., deuxième chapitre, section 2.2. : « *Merveilleuse vraisemblance : la querelle de la Gerusalemme (1575-1597)* », p. 268-275.

être considérés comme appartenant à cette catégorie)⁶⁶⁹. La grande fracture de base reste cependant celle entre lecteurs érudits et lecteurs non érudits. Toutefois, deux facteurs viennent briser ce schéma binaire. Le premier est que l'hidalgo, comme il réunit en lui les deux types du lecteur immersif et du lecteur érudit, vient brouiller les frontières entre les catégories, le second est que, de façon similaire, les représentants de l'autorité et du bon sens adoptent parfois un comportement proche de celui de leurs adversaires.

Le premier point sur lequel on observe une certaine indistinction entre les camps est la question de l'existence historique des héros épiques. Le problème apparaît pour la première fois dans la discussion entre le curé et l'aubergiste sur la dignité des romans de chevalerie. Leurs goûts en matière de lecture reflètent leur condition sociale et leur degré d'érudition. L'attrait du *Felixmarte de Hyrcania* sur l'esprit de l'aubergiste s'explique par la nature spectaculaire des aventures du protagoniste et l'usage totalement incontrôlé du merveilleux, qui plaisait aux lecteurs non érudits : géants taillés par le milieu du corps, serpents de feu apparaissant au milieu d'un fleuve, palais d'une beauté merveilleuse situés au fond d'un lac. À l'inverse, la préférence du curé pour la *Vida de Diego García de Paredes*, qui relate des faits historiques et ne viole par conséquent pas les lois du réel, est le signe du goût plus raffiné d'un homme qui a fait des études. La remarque selon laquelle cette chronique aurait pu être transformée en véritable œuvre d'art si elle avait été écrite par un autre auteur pourrait être une référence à un des préceptes-clés du néo-aristotélisme selon lequel la vraisemblance d'une œuvre provient d'un savant mélange d'éléments historiques et imaginaires. Sous la plume d'un poète habile, le fond véritable de l'histoire du *Gran Capitán* aurait pu donner lieu à des ramifications imaginaires gouvernées selon les lois de la vraisemblance et du probable. Sont donc en présence deux esthétiques irréconciliables, à savoir le néo-aristotélisme avec son exigence du vraisemblable et de l'autre côté l'invention libre et non contrôlée par des normes artistiques que pratiquaient les auteurs de romans de chevalerie. Néanmoins le curé, qui après tout n'a pris ses grades qu'à l'université de Sigüenza, n'hésite pas à ranger parmi les exploits véritables du *Capitán* celui d'avoir arrêté une roue de moulin d'un seul doigt : « *de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia* »⁶⁷⁰. Ainsi, quoique les deux personnages aient une conception très différente de ce qui relève du possible, ils se ressemblent pourtant dans la mesure où leur vision de la réalité repose moins sur leur usage du sens commun

⁶⁶⁹ H. WEINRICH, « *Die Leser des Don Quixote* » in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n°57/58, 1985, p. 52-66. Ici, p. 52-54. Don Quichotte appartient aux trois dernières catégories en même temps.

⁶⁷⁰ Id., livre I, chap. XXXII, p. 323 : « et d'un corps et d'une telle force qu'avec un seul doigt il arrêtaient une roue de moulin au beau milieu de son moulin ».

que sur l'acceptation d'une autorité. Pour l'aubergiste, le fait que l'impression des romans de chevalerie a été approuvée par les messieurs du Conseil du roi est le critère ultime de la véracité de tous les événements qui y sont relatés. Dans le cas du curé, c'est le respect de l'opinion commune qui veut que la *Vida* du grand *Capitán* soit un récit historique, qui suffit à lui faire accepter comme véritable un événement incompatible avec les lois de la nature, mais il n'est pas entièrement exempt de la crédulité qu'il condamne si vivement chez l'aubergiste. Malgré son érudition, son attitude face à la question de la réalité des textes ne diffère pas fondamentalement de celle de son interlocuteur.

Cervantès démontre constamment que la différence entre *error* et *verdad* est très difficile à établir dans la pratique. Ainsi, dans son célèbre article sur la notion d'*historia* dans le *Quijote*, B. Wardropper a développé l'idée que le roman de Cervantès refléterait une crise de l'historiographie à la Renaissance. Au moment même où des falsifications historiques monumentales comme le cas des *libros plumbeos* faisaient scandale⁶⁷¹, des historiens humanistes essayaient de distinguer scrupuleusement entre ce qui relevait du vrai et de l'imaginaire dans les vieilles chroniques⁶⁷². De façon similaire, S. Byrne a mis en évidence la possible influence de l'*Historia* (1553) de P. Giovio sur le scepticisme historique dans le *Quijote*⁶⁷³. La querelle sur la vérité des romans de chevalerie renvoie donc plus généralement à

⁶⁷¹ Les livres de plomb du Sacromonte de Grenade, écrits par Miguel de Luna et Alonso de Castillo, deux Maures de Grenade, furent une des plus grandes falsifications de l'histoire. Ils furent considérés comme un « Cinquième Évangile » révélé par la Vierge en arabe. Ils parlent de Cecilio et de Tesifón, deux disciples arabes de Saint Jacques qui, les premiers, auraient évangélisé l'Espagne, ce qui était censé démontrer que le christianisme était implanté en Espagne bien avant la présence arabe. Mais il s'agissait aussi et surtout d'une sorte de stratégie visant à promouvoir la tolérance envers les Maures de Grenade. En effet, les livres de plomb racontent l'affection de la Vierge pour les Maures aux temps de la première évangélisation de l'Espagne.

⁶⁷² B. WARDROPPER, « Don Quixote: *Story or History* » in *Modern Philology*, 73, n°1, 1965, p. 1-11.

⁶⁷³ S. BYRNE, *Law and History in Cervantes' Don Quixote*, Toronto, 2012, chap. II: « *Giovio, Baeza, History and Law in Cervantes' Works* », p. 21-44. P. Giovio (1483-1552) était un historien italien de la Renaissance. Pour les Espagnols de son temps, son œuvre était problématique à cause de sa mention des atrocités commises par les soldats espagnols dans les batailles récentes, de batailles perdues par ces derniers, de leur comportement durant l'exploration et la conquête du Nouveau Monde et on accusait son œuvre d'être partielle. Byrne énumère certains parallélismes. D'abord, l'*Historia* ouvrait un débat sur la question de savoir qui disait la vérité et jusqu'à quel point des présumés nationalistes pouvaient être responsables de la distorsion de la vérité. Dans le *Quijote*, le narrateur accusera Cide Hamete Benengeli d'amoindrir le mérite du chevalier chrétien parce qu'il appartient à une religion ennemie. (p. 22). Ensuite, la multitude des voix narratives dans le *Quijote* trouve un écho dans l'*Historia* où l'historien écrit sur la base d'un savoir personnel mais aussi sur celle de témoins oculaires ce qui conduit là aussi à une multitude de voix narratives (p. 22). Dès la publication de la traduction espagnole par Baeza (1561), il y eut une réaction vive de la part des soldats qui ont participé aux batailles mentionnées dans son ouvrage. Ainsi, un dénommé G. Jiménez de Quesada se mit à écrire un *Antijovio* où il déniait ce que l'historien italien disait au sujet du comportement des soldats espagnols durant les sacs de Rome et de Lombardie (p. 23). De même, dès qu'ils verront leur histoire publiée, Sancho Panza et son maître éprouveront le besoin de rectifier des erreurs.

la difficulté de déterminer la vérité dans un monde où les limites entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire deviennent flottantes parce que le savoir humain provient davantage de sources livresques que de l'expérience immédiate des choses⁶⁷⁴. Ce caractère problématique de la vérité historique est exploité dans les discussions poétologiques pour montrer que la ligne de fracture entre les lecteurs érudits et les lecteurs immersifs n'est pas si évidente qu'il n'y paraît.

Ainsi, si les représentants du néo-aristotélisme nient à diverses reprises l'existence des héros imaginaires qui peuplent les livres de l'hidalgo, ce dernier, par un curieux retour des choses, met en doute l'exactitude historique des faits racontés au sujet de personnages considérés par la plupart des érudits de l'époque comme des figures semi-historiques. Don Quichotte estime que le courage qu'on a attribué au Cid et à Bernardo del Carpio ainsi que les qualités traditionnellement associées à Énée et Ulysse relèvent de l'exagération poétique : – « *En lo de que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio ; pero de que hicieron las hazañas que dicen creo que la hay muy grande.* »⁶⁷⁵ ; « *A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan piadoso Ulises como le describe Homero* »⁶⁷⁶. Paradoxalement, plus les exploits des héros relèvent de la pure chimère et plus ils apparaissent comme vraisemblables aux yeux de l'hidalgo ; inversement, plus ils sont communément acceptés comme vrais, plus il se montre sceptique et réticent à croire à leur réalité. On pourrait simplement y voir une nouvelle illustration du fait que don Quichotte est un « *entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos* » qui tantôt fait preuve de bon sens, tantôt se montre d'une crédulité naïve. Toutefois, l'effet pourrait aussi être d'établir un parallélisme entre les tenants des deux camps qui croient de façon inconditionnelle en la vérité de certaines sources et se montrent sceptiques au sujet des autres. Même si les représentants du néo-aristotélisme, comme le curé et le chanoine, sont davantage dans le vrai que l'hidalgo, leur vision de l'histoire représente elle aussi un mélange de fiction et de vérité⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ Le rôle de cette querelle est donc similaire à celui de la multiplicité des voix narratives, des contradictions constantes dans l'attitude de Cide Hamete Benengeli qui tantôt loue, tantôt raille les actions de son héros et des discussions fréquentes sur la vérité de certains points de détail, tous des éléments qui suggèrent la grande difficulté qu'il y a à atteindre à la vérité de l'histoire.

⁶⁷⁵ *Don Quijote*, partie I, chap. XLIX, p. 508 : « Pour ce qui est du Cid, il ne fait pas de doute qu'il exista, de même pour Bernardo del Carpio, mais qu'ils aient accompli toutes les prouesses que l'on dit, il y a, à ce que je crois, une grande incertitude. ».

⁶⁷⁶ Id., partie II, chap. III, p. 569 : « Énée, par ma foi, ne fut pas aussi pieux que nous le dépeint Virgile, ni Ulysse aussi prudent que ne le fait Homère. ».

⁶⁷⁷ Les enchantements des romans de chevalerie sont invraisemblables mais que dire de ceux qu'on trouve dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, deux œuvres qui, à la Renaissance encore, étaient considérées comme partiellement historiques ? Les exploits des chevaliers errants sont des fables mensongères mais comment juger les légendes qui entourent le Cid Ruy Díaz ?

Les choses se compliquent encore davantage dès qu'on entre dans le domaine de la Révélation. Ici, la vérité n'est plus accessible à la raison du lecteur et dépend uniquement de l'autorité intangible des Saintes Ecritures et des docteurs de l'Église. Au chapitre I, XLIX, le chanoine, ayant pitié de l'étrange folie de don Quichotte et voyant qu'il est porté par sa naturelle inclination aux livres de prouesses, lui recommande de lire au moins ceux qui relatent des faits véritables. Parmi ces derniers, il cite évidemment en premier lieu les Écritures Saintes et notamment le « Livre des Juges »⁶⁷⁸, « *que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes.* »⁶⁷⁹. Or, comme l'a noté P. Brenes, la mention du *Livre des Juges* par le chanoine, qui n'a de cesse de condamner les invraisemblances des romans de chevalerie, est presque certainement ironique⁶⁸⁰. Au chapitre I, XLVII, le chanoine s'était insurgé contre la tendance des auteurs de romans de chevalerie à dépeindre des batailles totalement éloignées des règles de la vraisemblance durant lesquelles un seul chevalier parvenait à mettre en déroute mille de ses adversaires par la seule force de son bras : « *forzosamente, mal que os pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la victoria por solo el favor de su fuerte brazo* »⁶⁸¹. Mais si l'hidalgo avait, conformément à ses recommandations, ouvert le *Livre des Juges*, il aurait pu lire l'histoire de Juda et de Siméon combattant à eux tout seuls contre des dizaines de milliers de Cananéens et de Perizzites et remportant la victoire parce que le Seigneur a décidé de les favoriser. Ou celle de Gédéon qui, avec trois cents hommes seulement, a lutté contre des multitudes innombrables d'Amalécites et de Madianites et les a tous battus. Également scandaleux paraissait au chanoine qu'un garçon de seize ans pût couper en deux parties un géant haut comme une tour⁶⁸². De nouveau si l'hidalgo, renonçant à ses lectures diaboliques, avait décidé de ne lire désormais que les exploits avérés du *Livre des Juges*, il n'aurait pas manqué de tomber sur l'histoire du jeune roi David, abattant avec une simple fronde

⁶⁷⁸ On pensera à nouveau aux discussions poétologiques de la Renaissance. Le Tasse préconisait le merveilleux chrétien parce qu'il permettait de surmonter la dichotomie entre vraisemblable et émerveillement. Voir A. DUPRAT, op. cit., p. 273 : « C'est pourquoi le poète moderne doit employer, non la mythologie païenne, mais le merveilleux chrétien, qui lui permet de surmonter la difficulté principale de la poésie, qui réside dans l'impossible accord entre l'impératif de vraisemblance et l'impératif de surprise : dans le cas du merveilleux chrétien, le poète s'appuie sur la *foi* du public, et peut par conséquent émerveiller et convaincre à la fois son public. ».

⁶⁷⁹ *Don Quijote*, livre I, chap. XLIX, p. 504 : « vous y trouverez des vérités grandioses et des hauts faits aussi certains qu'éclatants. ».

⁶⁸⁰ D. BRENES, « *The Orthodoxy of Cervantes* » in *Hispania*, vol. 40, n°3, 1975, p. 312-316.

⁶⁸¹ *Don Quijote*, livre I, chap. XLVII, p. 490 : « il nous faut admettre par force et apprendre, quoiqu'il nous en coûte, que le chevalier en question a remporté la victoire par la seule valeur et la seule force de son bras ».

⁶⁸² Ibid.

son adversaire Goliath, un géant haut de dix pieds⁶⁸³. Autrement dit l'ironie, assez audacieuse, de Cervantès consiste ici dans le fait que le *Livre des Juges* contient des récits aussi invraisemblables et merveilleux que le plus extravagant des romans de chevalerie. Alors même que l'hidalgo nous est dépeint comme un personnage privé de raison, son attitude ne diffère guère de celle des autres érudits de son temps : il exerce son esprit critique dans certains domaines, mais reconnaît une autorité intangible dans les autres. Ce que Cervantès suggère avec habileté, c'est que même si le merveilleux biblique, contrairement à celui des *libros de caballerías*, est sanctionné par l'autorité indubitable des patriarches, il n'est pas intrinsèquement et par lui-même reconnaissable comme plus vrai. Si, par la seule manière dont ils sont décrits, les enchantements chevaleresques ne diffèrent pas absolument de ceux des Écritures ou de récits légendaires qui, contrairement aux *libros*, sont tenus partiellement pour vrais, le critère de la vraisemblance est plus complexe⁶⁸⁴.

Comme l'a dit R. Hull, la *mimesis* ne reflète pas tant les choses en elles-mêmes qu'une vue communément acceptée du monde ou une réalité consensuelle⁶⁸⁵. Notre conception du fantastique et de l'invraisemblable s'enracine dans des présupposés ontologiques qui sont très étroitement liés à l'époque et la société où nous vivons et qui, pour cela, prennent le caractère de l'évidence. L'opposition entre le chevalier et des personnages comme le curé ou le chanoine montre comment les ontologies peuvent radicalement changer d'une personne à l'autre. Tandis que l'ontologie de ses détracteurs repose sur une série de notions antinomiques – le réel / l'irréel, le possible / l'impossible, le quotidien / le fantastique – celle de l'hidalgo embrasse à la fois le

⁶⁸³ Ces deux exemples sont donnés par Brenes aux p. 313-314. Son interprétation est différente de la nôtre et il pense que Cervantès procède, dans ce passage, à une interrogation sur la relation entre la foi et le dogme, un sujet très débattu dans la période post-tridentine. L'ironie discrète qu'il perçoit dans la mention du *Livre des Juges* résiderait dans le fait que Cervantès militerait pour la liberté intellectuelle concernant l'interprétation littérale de la Bible. Face au chanoine qui critique les romans de chevalerie pour leur non-respect des règles de la vraisemblance, il valoriserait l'attitude de l'hidalgo pour qui l'important est l'effet positif qu'ils ont sur son âme. Traduit en termes scripturaires, la valeur des Écritures Saintes ne réside pas dans leur historicité pure mais leur application concrète à la vie quotidienne.

⁶⁸⁴ Le débat entre les tenants des deux camps rappelle sur certains points les débats acharnés sur la question du merveilleux au XVI^e siècle. Comme le rappelle T. Chevolet, le Tasse justifie la supériorité de l'épopée sur la tragédie en recourant à la notion de « merveille ». T. CHEVOLET, *L'idée de fable : Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, « Métamorphoses de la merveille », p. 607-645. Aristote prenait, pour illustrer la notion de merveille, des scènes surprenantes mais non fantastiques. Son commentateur Robortello au contraire relie clairement la notion de merveille au fantastique en prenant justement comme exemples des épisodes comme ceux des Sirènes et des cyclopes chez Homère. La valorisation du merveilleux est liée selon T. Chevolet à une « littérisation croissante de la réflexion sur la poésie. » (p. 615). Ce rapport entre la défense de la merveille et l'autonomisation de la poésie par rapport à l'histoire et à l'allégorie se lit aussi entre les lignes dans les débats théoriques du *Quijote*.

⁶⁸⁵ R. HULL, « *Fantastic Phenomenology: Quixote Reconsidered* » in *Substance*, vol. 18, n°2, 1989, p. 35-47, ici, p. 38.

réel et l'irréel. Cervantès ne souscrivait sans doute pas à une vision relativiste du monde selon laquelle la vision du monde de l'hidalgo aurait une quelconque légitimité à côté de celle des représentants du sens commun. Pourtant, même si on part du point de vue que Cervantès avait une vision non-problématique de la réalité⁶⁸⁶, cela n'équivaut pas pour autant à dire qu'il avait une vision non-problématique de la manière dont nous y accédons. Divers passages du *Quijote* montrent en effet que notre vision du vraisemblable dépend en partie d'un ensemble de conventions plutôt que de notre intuition immédiate des lois du réel. Ce problème est étroitement lié à une question d'ordre plus général, abondamment discutée dans le roman, qui concerne la notion d'*autorité*. La confiance du poéticien ou du lecteur dans sa propre capacité à mesurer la vraisemblance d'une fiction, repose sur l'illusion de la possibilité d'une confrontation immédiate entre le récit et les lois du monde extérieur et historique. Or, à travers la querelle des romans de chevalerie, Cervantès semble montrer qu'une telle confrontation est impossible parce que notre contact avec le monde est toujours médiatisé par les livres et les textes et que l'exercice de notre raison critique repose sur un acte de foi herméneutique en la véracité d'un certain nombre de nos lectures qui nous fournissent notre savoir sur le monde⁶⁸⁷. Dans sa détermination de ce qui fait partie des vérités historiques et de ce qui est compatible avec les lois de la vraisemblance, le néo-aristotélicien dépend fortement de l'autorité textuelle des auteurs qu'il estime dignes de foi, mais il n'existe pas de source absolument certaine à laquelle se rapporter⁶⁸⁸. Le comportement de l'hidalgo n'est en cela pas fondamentalement

⁶⁸⁶ Voir O. MANDEL, « *The Function of the Norm in « Don Quixote »* » in *Modern Philology*, vol. 55, n° 3, 1958, p. 154-163. Il se range explicitement dans le camp de ceux qui s'opposent à la vision d'A. Castro selon laquelle le *Quijote* contient en germe les théories de l'idéalisme moderne et qu'à travers l'hidalgo, Cervantès ferait une apologie du subjectivisme selon laquelle différents individus peuvent vivre dans des réalités incommensurables. Au contraire, pour lui « *Cervantes clearly believes that " each object and each person has an unalterable identity " – that reality is one, indivisible, solid, and incapable of being new-created by a romantic imagination.* »; « Cervantès croit clairement que "chaque objet et chaque personne a une identité inaltérable" - c'est-à-dire que la réalité est une, indivisible et incapable d'être créée à neuf par une imagination romantique » (p. 155).

⁶⁸⁷ À l'époque contemporaine, ce problème se pose de plus en plus dans le domaine de la physique théorique. Un physicien isolé désirant s'assurer de la pertinence d'une théorie comme, par exemple, celle de la chaleur, serait confronté à une tâche insurmontable. D'un côté, la trop grande spécialisation des différentes branches de la physique l'empêcherait de pénétrer dans certains domaines nécessaires à la compréhension globale de la théorie et il devrait donc simplement accepter comme donnés certains résultats sans pouvoir les vérifier. De l'autre, l'interconnexion des phénomènes physiques l'obligerait à recourir à des données ou des théories issues d'autres domaines dont il pourra essayer de saisir la base mais sans pouvoir jamais espérer les comprendre entièrement. Confronter immédiatement la théorie avec les données expérimentales est impossible. Sa confiance dans une théorie est jusqu'à un certain degré déterminée par un acte de foi herméneutique.

⁶⁸⁸ Les difficultés rencontrées par les poéticiens de la Renaissance cherchant à déterminer la notion aristotélicienne du vraisemblable dépassaient largement la question de la vérité historique. Elles sont exposées par T. Chevrolet dans son ouvrage. T. CHEVROLET, op. cit., « *L' "impossible" vraisemblable* », p. 304-351. Le

différent de celui de ses adversaires, la différence essentielle consistant dans le choix de ceux qu'il considère comme des autorités intangibles. Cervantès attaque, au fond, autant la crédulité de l'hidalgo que le dogmatisme des auteurs qui croyaient à une ligne de séparation nette entre la vérité et la fausseté.

La même indistinction entre les champs s'observe également au sujet de la conception de la beauté artistique. Don Quichotte, à l'instar de ses adversaires, adopte le précepte horatien du *docere et placere*. De Scaliger jusqu'à El Pinciano en passant par le Tasse, l'*utile dulci miscui* était accepté comme un principe fondamental par la plupart des théoriciens. L'*enseñar* comme corrélat nécessaire du *deleitar* avait à la fois un versant doctrinal et un versant moral. Selon le premier, le poète devait être instruit dans maintes matières et mêler à la fiction des morceaux de culture humaniste dont le lecteur avisé pourrait tirer profit. L'absence d'érudition de leurs auteurs discréditait les romans de chevalerie. Or, don Quichotte est précisément persuadé que les *libros de caballerías* présentent une source de savoir intarissable. Les connaissances théoriques que le parfait chevalier doit maîtriser pour l'exercice de sa fonction et qui comprennent la justice distributive, la théologie, la médecine, les mathématiques et l'astrologie (II, XVIII) recouvrent partiellement celles dont le bon poète doit, selon le chanoine, disposer afin de satisfaire au précepte de la *varietas* ou de la *copia rerum* : « *Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado* »⁶⁸⁹. Le vocabulaire nautique, géographique et astronomique dont l'hidalgo fait usage durant l'aventure de la barque enchantée⁶⁹⁰ évoque non seulement la littérature de voyage mais également les digressions savantes auxquelles se livraient les auteurs des romans byzantins. Nous ne sommes donc plus, avec l'hidalgo, dans la situation simple du chapitre I, XXXII où le curé, défenseur des lectures utiles, s'opposait aux hommes du peuple qui n'y cherchaient que le divertissement. L'hidalgo ne s'oppose nullement à l'exigence de l'érudition qui, pour les tenants du néo-aristotélisme, est la marque caractéristique de la nouvelle fiction romanesque et théâtrale mais, contrairement à eux, il est persuadé que cette condition est remplie par le genre qui leur paraît le plus éloigné des nouveaux préceptes poétologiques. Autrement dit, il utilise

problème provenait en partie du fait que la notion de vraisemblable chez Aristote désigne avant tout la cohérence interne à l'œuvre d'art.

⁶⁸⁹ *Don Quijote*, partie I, chap. XLVII, p. 492 : « Tantôt il peut se montrer astrologue, tantôt excellent cosmographe, tantôt musicien, tantôt versé dans les matières de gouvernement ».

⁶⁹⁰ Id., partie II, chap. XXIX, p. 774 : « de trescientos y sesenta grados que contiene el globo del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo » ; « sur les trois cent soixante degrés que compte le globe de l'eau et de la terre, selon le comput de Ptolémée ».

les arguments de ses adversaires en les inversant et en transformant un point de critique en une raison d'éloge. Mais en prêtant à don Quichotte un discours similaire à celui des néo-aristotéliens, ce ne sont pas les romans de chevalerie qui sont attaqués mais la tendance, encouragée par les poétiques contemporaines, à surcharger la narration de références érudites, pratique qui avait déjà été ironisée par la parodie de Lope de Vega dans le Prologue : « *Tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo* »⁶⁹¹. À l'indigence des romans de chevalerie s'oppose le vice contraire de l'étalage d'érudition de certains auteurs contemporains⁶⁹².

L'utilité n'est bien entendu pas seulement intellectuelle mais aussi morale. Aux romans de chevalerie qui se contentent de plaire, le chanoine oppose les apologues « *que deleitan y enseñan juntamente* »⁶⁹³. En effet, pour les poéticiens, la fonction instructrice de la littérature ne se limitait pas au savoir véhiculé mais embrassait également le concept d'exemplarité, notion issue des discours à visée argumentative et morale qu'étaient les fables et les paraboles antiques, et incorporée plus tard dans le discours poétologique de la Renaissance. Mais une fois de plus, le discours de l'hidalgo vient brouiller les pistes. Un de ses arguments principaux en faveur de la littérature chevaleresque est justement que cette dernière a eu des effets bénéfiques sur son âme. Au chanoine, il affirme que « *después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos* »⁶⁹⁵ et il dira pareillement à don Diego que la lecture des romans de chevalerie incite à devenir chaste, honnête, généreux, courageux, endurant et charitable⁶⁹⁶. Les qualités positives instillées dans son âme vont de vertus sociales, comme l'affabilité, aux vertus chrétiennes, comme la générosité, et dans l'éloge de la résistance aux malheurs on pourra même voir le reflet des doctrines néo-stoïciennes en vogue à l'époque. En détournant les préceptes de ses adversaires pour faire non plus une critique mais un éloge des fables chevaleresques, il

⁶⁹¹ Id., Prologue, p. 11-12 : « Après quoi, pour vous montrer homme érudit en lettres profanes, et aussi cosmographe, faites en sorte que, dans votre histoire, le fleuve Tage soit nommé ». Selon la note 12, p. 1516, de l'édition La Pléiade, il s'agirait d'une parodie du début de *La Arcadia* de Lope de Vega.

⁶⁹² Cité par M. DE RIQUER, « *El Quijote* » dans *Para leer a Cervantes*, Barcelone, Acantilado, 2003, chap. III, p. 103 : « *merecen (...) con justo título grande alabanza por ser por ventura de más provecho que los que tratan de particular historia, porque ésta dice del caballero cuál fue, y el libro que con razón se dice de caballerías pinta al caballero cuál debese* », « ils méritent (...) à juste titre grande louange pour être parfois d'une plus grande utilité que les biographies de chevaliers parce que les derniers dépeignent le chevalier tel qu'il est tandis que les romans qu'on appelle avec raison « de chevalerie » le dépeignent tel qu'il devrait être. ».

⁶⁹³ *Don Quijote*, partie I, chap. XLVII, p. 490 : « qui plaisent et instruisent tout à la fois ».

⁶⁹⁵ Id., partie I, chap. L, p. 511 : « Pour moi, je peux vous dire que, depuis que je suis chevalier errant, je suis vaillant, affable, libéral, bien élevé, généreux, courtois, intrépide, doux, patient, prêt à affronter les épreuves, les prisons et les enchantements ».

⁶⁹⁶ Id., partie II, chap. XVIII, p. 683.

dévoile implicitement une faiblesse dans leur théorie. Pour les tenants du néo-aristotélisme, il était tacitement admis que la qualité littéraire d'une œuvre de fiction et sa nature instructive allaient de pair. Or, son cas illustre que ce sont paradoxalement les ouvrages qui en appellent aux facultés les plus basses du lecteur qui non seulement atteindront un public beaucoup plus large mais peuvent en outre transmettre leurs valeurs avec plus d'efficacité que la littérature de dévotion, parce qu'elles sont reliées à quelque chose qui plaît intuitivement au lecteur. À travers l'ironie, Cervantès suggère ainsi l'idée que l'utilité morale d'une œuvre est moins une qualité inhérente à cette dernière qu'une fonction de la disposition psychique du lecteur. L'argumentaire de l'hidalgo renvoie à des arguments réellement avancés pour légitimer la lecture des romans de chevalerie. A. Alonso a recours à la distinction aristotélicienne entre histoire et poésie pour faire une apologie des livres de chevalerie qui, en relatant des faits non avérés, ne sont pas de *menos* mais de *más provecho* que les auteurs historiques parce qu'ils dépeignent la réalité non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être.

Même la conviction du chevalier selon laquelle la perfection peut être atteinte grâce à l'imitation des modèles a de profondes ressemblances avec les idées esthétiques défendues par le chanoine au chapitre I, XLVII. Dans l'aventure de la Sierra Morena, l'hidalgo justifie son désir d'imiter la pénitence d'Amadis en établissant une analogie entre sa situation et la création artistique: « *Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta* »⁶⁹⁷. Don Quichotte part de l'idée d'un continuum parfait entre l'imitation au sens artistique et l'imitation dans la vie concrète. Dans le premier cas, il s'agit d'acquérir une certaine perfection formelle en imitant les meilleurs artistes du domaine en question, dans le second d'acquérir une maîtrise supérieure dans le métier qu'on exerce grâce à l'exemple de ceux qui s'y sont illustrés. Ce qui rapproche davantage encore l'hidalgo de la figure de l'artiste est la parfaite gratuité de son entreprise qui n'est motivée par aucune raison concrète, vu qu'il ne s'est pas rendu coupable, envers sa dame, d'une faute qui mériterait l'expiation, et qu'il désire seulement imiter Amadis pour la beauté du geste. Le concept aristotélicien de la *mimésis* se trouve ici allié à la maxime horatienne de l'*ut pictura poesis*, tous les deux transplantés dans le domaine chevaleresque. Dans son imitation des modèles, le chevalier se montre aristotélicien, mais sa situation reflète également celle du poète qui cherche à rivaliser avec la peinture. L'hidalgo insiste également sur le fait que cette imitation ne doit

⁶⁹⁷ *Don Quijote*, partie I, chap. XXV, p. 234 : « Je dis tout pareillement, lorsqu'un peintre veut devenir fameux en son art, il tâche d'imiter les originaux des plus excellents peintres qu'il connaisse, et cette règle vaut aussi pour toutes les professions et exercices d'importance ».

pas être servile et refuse ainsi d'imiter toutes les folies de Roland une à une, préférant choisir « *las que me parecieren ser más esenciales* »⁶⁹⁸. L'idée est en effet, pour don Quichotte comme pour la plupart des théoriciens contemporains, de parvenir, par l'imitation de plusieurs modèles, à dégager une essence, en l'occurrence celle de l'héroïsme. Si on compare maintenant ses propos avec ceux du chanoine qui, a priori, est le représentant d'une esthétique diamétralement opposée à celle de l'hidalgo, on ne peut que constater la profonde affinité qui relie leurs pensées. Le chanoine préconise également, pour le poète, l'imitation d'une multitude de héros qui pourront rendre son poème parfait : « *Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles (...), y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón illustre* »⁶⁹⁹. Il y a au moins deux ressemblances avec le discours de l'hidalgo : la première consiste dans l'idée que l'imitation des modèles littéraires est la condition de la perfection artistique ; la seconde est la conception selon laquelle l'essence de l'héroïsme se laisse dégager d'une multiplicité d'exemples. La seule différence véritable est en fin de compte que le chanoine conçoit la double possibilité que les différentes vertus soient concentrées en un seul héros ou bien réparties sur plusieurs tandis que l'hidalgo privilégie clairement le premier modèle.

Plus même, sur tous les autres points touchant à la question du Beau, l'hidalgo défend des opinions esthétiques parfaitement en accord avec les théories de l'époque. Il affirme que la poésie sert d'ornement à toutes les autres sciences, défend la dignité des langues vulgaires contre le primat absolu du grec et du latin, en arguant que les plus grands parmi les poètes antiques ont écrit dans leur langue maternelle, critique les satires personnelles mais loue celles qui s'attaquent aux vices de la société. La différence avec ses adversaires est seulement qu'il applique ces réflexions au roman de chevalerie, mettant ainsi un genre totalement déconsidéré sur un pied d'égalité avec les plus grandes productions littéraires de l'époque. Comme les néo-aristotéliens, il souligne la différence entre le poète et l'historien⁷⁰⁰ et à ce titre refuse l'idée que le chroniqueur maure, qui est l'auteur de son propre roman de chevalerie, devrait inclure dans son récit tous les épisodes ridicules dans lesquels il a été impliqué car, contrairement à l'historien, le poète est tenu de représenter la réalité sous forme idéalisée et non de manière exacte et peut amputer de son histoire les éléments qui risqueraient de ternir la gloire de son héros. Comme pour les critiques contemporains, une certaine forme de vraisemblance est une

⁶⁹⁸ Id., p. 235 : « celles qui me sembleront les plus essentielles ».

⁶⁹⁹ Id., partie I, chap. XLVII, p. 492 : « Il peut montrer les ruses d'Ulysse, la piété d'Énée, la vaillance d'Achille (...) et, finalement, toutes les actions qui peuvent rendre un héros parfait ».

⁷⁰⁰ *Don Quijote*, partie, II, chap. III, p. 569.

condition nécessaire pour que l'hidalgo puisse ressentir du plaisir esthétique : un de ses arguments en faveur de la vérité des romans de chevalerie est justement que leurs auteurs représentent par moments si bien l'apparence de la vérité qu'il est impossible d'attribuer une telle précision à l'œuvre d'une imagination affabulatrice⁷⁰¹.

Le célèbre discours du chanoine au chapitre I, XLIV ne peut qu'augmenter la perplexité du lecteur. Ce personnage, qui a longtemps été considéré comme un porte-parole des idées esthétiques de Cervantès, se pose d'abord en défenseur rigoureux d'un classicisme austère, en prétendant que les romans de chevalerie méritent tous d'être livrés aux flammes, puis il adopte soudain une attitude beaucoup plus conciliante et prône davantage une purification qu'une destruction du genre chevaleresque, en recourant à des arguments proches de ceux employés par G. B. Pigna et le Tasse, et il finit par avouer que, malgré tout le mal qu'il a pu dire des romans de chevalerie, il a eu une certaine tentation d'en composer un lui-même selon les règles qu'il a précédemment posées : « – *Yo, a lo menos – replicó el canónigo –, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntas que he significado ; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas* »⁷⁰². Les hypothèses pour résoudre le mystère ne manquent pas. Le discours serait un reflet des réflexions théoriques du Tasse⁷⁰³, il fournirait des indices sur les thèmes et la composition du *Bernardo* aujourd'hui perdu de Cervantès⁷⁰⁴ ou, selon l'interprétation la plus probable, renverrait de façon voilée au *Persiles*⁷⁰⁵ qui était vraisemblablement déjà en préparation à l'époque. Tous ces efforts d'élucidation permettent à leur manière d'atténuer la contradiction apparente dans le

⁷⁰¹ Il pourrait s'agir d'un autre point de critique à l'égard des théories esthétiques contemporaines. Cervantès montre peut-être que la notion de vraisemblance est obscurcie par un certain flou terminologique parce qu'elle repose sur deux critères hétérogènes, l'un qu'on appellera « extrinsèque » et qui concerne la nature et la qualité des événements représentés, l'autre qu'on appellera « intrinsèque » et qui concerne la nature et la qualité de la représentation elle-même. L'hidalgo confronte ses adversaires à la même difficulté à laquelle se heurtent aujourd'hui ceux qui soutiendraient une vision simpliste du « réalisme » : ce terme peut désigner la conformité avec notre savoir sur le monde réel et quotidien ou bien la richesse des détails et la cohérence narrative et psychologique des personnages à l'intérieur d'une fiction, cette dernière fût-elle très loin du réel. Pour illustrer la différence, un roman de science-fiction qui donne une vision extrêmement détaillée et approfondie du monde imaginaire qu'il dépeint et dont les personnages sont confrontés à des problèmes quotidiens malgré les miracles technologiques qui les entourent, peut, en théorie, être aussi réaliste qu'un roman qui dépeint le monde de notre propre expérience.

⁷⁰² *Don Quijote*, livre I, chap. XLVIII, p. 493 : « - Pour moi, du moins, répartit le chanoine, j'ai eu une certaine tentation de faire un livre de chevalerie, en observant tous les points que j'ai marqués ; et pour avouer la vérité, j'en ai déjà écrit plus de cent feuillets. ».

⁷⁰³ A. K. FORCIONE, op. cit., p. 91-104.

⁷⁰⁴ D. EISENBERG, « *El "Bernardo" de Cervantes fue su libro de caballerías* » in *Anales cervantinos*, vol. XXI, 1983, p. 103-117.

⁷⁰⁵ Voir par exemple D. DE ARMAS WILSON, « *The Canon's Blueprint* » dans *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 25-31.

mouvement argumentatif. K. Hempffer, qui a bien mis en lumière la nature composite des références poétologiques utilisées par Cervantès dans ce passage⁷⁰⁶, estime toutefois qu'elle ne doit pas être levée et que le célèbre chapitre I, XLVII obéirait à la logique du paradoxe, genre particulièrement en vogue à la Renaissance. Il ne faudrait pas, selon lui, chercher à dégager une position cohérente de Cervantès sur la valeur esthétique des romans de chevalerie, son désir étant plutôt de mettre en lumière la multiplicité des lignes argumentatives qui ne se laissent plus ramener à un dénominateur commun⁷⁰⁷. Si tel était le cas, le statut des romans de chevalerie risquerait d'être plus complexe que ne le laisse entendre l'ami du Prologue.

Tel est aussi, le cas dans la plupart des autres chapitres où le débat entre détracteurs et défenseurs du genre chevaleresque fait rage. Le *Quijote* n'est nullement une œuvre cryptique qui, tout en prétendant détruire les *libros de caballerías*, continuerait à faire leur éloge sous cape. Mais leur statut est plus complexe que ce que laisse entendre l'ami du Prologue, parce que les romans de chevalerie servent en quelque sorte à la fois d'objet et d'instrument de la critique. Pour Forcione, cette critique, visant à débusquer les apories et les points faibles dans les théories contemporaines qu'il considère comme trop normatives, aboutirait à un éloge de la liberté créatrice de l'artiste, exemplairement illustrée par les aventures stellaires de Sancho⁷⁰⁸.

⁷⁰⁶ K. W. HEMPFER, « Il dibattito sul "romanzo" nel Cinquecento italiano e la teoria dei "libros de caballerías" nel Don Quijote » in *Literatura caballeresca entre España e Italia (del « Orlando » al « Quijote »)*, J. GÓMEZ-MONTERO et B. KÖNIG (éds.), 2004, p. 19-33. Lorsque le chanoine donne une définition de la poésie comme « *docere et placere* » ou lorsqu'il réclame la proportion des parties avec le tout et du tout avec les parties, il se situe dans la lignée d'Horace et de son *Ars poetica* plus que dans celle d'Aristote (p. 27). Quand il affirme que ce qui est louable dans le roman de chevalerie, c'est la variété des sujets et le « champ aussi large que spacieux » qu'ils ouvrent à la plume, il s'agit d'un argument avancé par Giraldi et Pigna plutôt que par le Tasse (p. 28). Certes, ce dernier admet et préconise la « *varietà* » mais uniquement si elle se subordonne à l'unité d'action préconisée par Aristote, critère considéré comme intangible par le Tasse. Or, le chanoine ne dit rien de tel : il loue plutôt la latitude de leur imagination *quoiqu'ils ne se soumettent pas à la règle de l'unité d'action*. C'est donc moins à la théorie épique du Tasse qu'à celle de Giraldi qu'il fait référence ici, ce dernier prétendant que la multiplication des actions dans les « *romanzi* » ne feraient pas ombre à leur gloire même si le précepte aristotélicien s'en trouvait violé. De même lorsqu'il définit le roman de chevalerie idéal, orienté vers la vraisemblance et écrit dans un style agréable, à une « *tela de varios y hermosos lazos tejida* », c'est à l'Arioste (*Orlando Furioso*, XIII, 81 ; II, 36) et non au Tasse qu'il se réfère.

⁷⁰⁷ Id., p. 32-33.

⁷⁰⁸ A. K. FORCIONE, « Cervantes' Night-Errantry: The Deliverance of the Imagination » in *Cervantes. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quixote*, J. ROBBINS et E. WILLIAMSON (éds.), London, Routledge, 2005, p. 37-61. Le récit des aventures stellaires de Sancho contrevient profondément aux préceptes néo-aristotéliciens de la vraisemblance. R. Flores a déjà montré comment les récits mensongers de Sancho reflètent le développement graduel de son imagination (R. M. FLORES, « *Sancho's Fabrications: A Mirror of the Development of His Imagination* » in *Hispanic Review*, vol. 38, n°7, 1970, p. 174-182). Du point de vue de son « audience académique » toutefois, son récit ne peut apparaître que comme une fiction mal construite et peu propre à entraîner la conviction. De même, Sancho assume, avec une parfaite insouciance, les multiples contradictions logiques qui grèvent sa narration au profit de la seule logique poétique : comment en effet serait-il possible que la terre qu'il a vue n'était pas plus grande qu'un grain de moutarde tandis que les hommes qui la

Selon moi, il faut aller plus loin et envisager l'idée selon laquelle Cervantès visait aussi à accorder à demi-mots une certaine dignité littéraire à la littérature chevaleresque.

C. Le *Persiles* comme roman de chevalerie spiritualisé

Il existe une troisième raison de penser que le rapport de Cervantès au roman de chevalerie ne se limitait pas à une simple attitude de rejet, car on peut déceler des souvenirs de la littérature chevaleresque dans l'œuvre qui, à ses yeux, devait former le sommet de sa carrière, le *Persiles*. En tant que représentant du roman byzantin, le *Persiles* paraît avoir très peu de points communs avec le roman chevaleresque. En effet, les œuvres conçues sur le modèle des *Ethiopiennes* d'Héliodore étaient posées en contre-modèle du genre chevaleresque dont elles se distinguaient à tous les égards. Avec la Contre-Réforme, la liberté de mœurs dont faisaient preuve les personnages des romans de chevalerie n'était plus tolérée et les auteurs se faisaient fort de créer des héros qui agissent en conformité avec les règles de l'Église. En réponse au néo-aristotélisme ambiant, les auteurs adoptaient les règles de la vraisemblance et les principes de construction hérités de l'épopée antique qui ne permettaient plus les excès du merveilleux et la composition lâche du roman de chevalerie. Partant, l'essor de la nouvelle épopée en prose était concomitant avec l'essoufflement graduel du genre chevaleresque. Toutefois, deux éléments nous incitent à la prudence face à cette vision des choses. Premièrement, l'idée d'un essoufflement du roman de chevalerie et d'une lassitude du public, vers la fin du XVI^e siècle, ne correspond que partiellement à la réalité. En fait, c'est le roman byzantin qui, à la même époque, commençait à perdre de son attrait et qui attendait d'être revitalisé par les productions de Lope et Cervantès, tandis que le roman de chevalerie continuait, auprès des lecteurs populaires, à jouir d'un prestige non négligeable, ce que L. Plazenet confirme pour la France⁷⁰⁹.

peuplaient avaient au moins la taille d'une noisette, comment a-t-il pu voir la terre en entier alors qu'il ne regardait que par une petite fente de son bandeau, ou encore comment est-il possible qu'il existe des chèvres célestes sans la présence d'un bouc ? Alors que le Chevrillard continue à se mouvoir en direction du royaume de Candaya, il reste en même temps immobile afin de permettre à Sancho de batifoler avec les chèvres, alors que l'écuyer et son maître traversent le vide, il rencontre pourtant un sol solide sous ses pieds au moment de descendre de la monture, alors que les Pléiades sont une constellation d'étoiles, elles se transforment en animaux en chair et en os.

⁷⁰⁹ L. PLAZENET-HOUE, « *L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660.* » in *Du roman courtois au roman baroque*, E. BURY et F. MORA (dirs.), Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 25-35 : « Les faits refusent toute validation objective à ces affirmations. Les rémanences du roman médiéval dans le roman baroque sont persistantes. Elles s'expriment notamment dans la part faite à l'héroïsme chevaleresque, l'influence du modèle courtois sur la représentation de l'amour, le goût des descriptions de tournois et de combats. ». Elle a remis en cause non seulement l'hypothèse d'une « fatigue » des lecteurs face à la tradition chevaleresque au XVI^e siècle, mais même celle d'une coupure entre le roman héroïque de l'Âge Baroque et le roman de chevalerie,

En outre, il ne faut pas conclure trop rapidement à une coupure entre le roman de chevalerie et le roman byzantin, car ce type d'œuvre, malgré les apparences, pouvait garder un contact avec la tradition chevaleresque alors même que cette interpénétration des traits génériques ne s'y observe pas à première vue.

La même chose vaut également dans une certaine mesure pour le roman de Cervantès car l'héritage littéraire des *libros de caballerías* demeure perceptible dans le *Persiles*. Cela s'explique en particulier par le fait qu'en Espagne comme en Italie⁷¹⁰ ou en France⁷¹¹, la transition du roman de chevalerie au roman byzantin s'est effectuée graduellement, par étapes et sans rupture subite. Il est symptomatique de ce processus que l'idéologie chevaleresque et amoureuse des anciens chevaliers errants ait pu être récupérée pour la création du nouveau héros de la Contre-Réforme que fut le pèlerin aventureux. La fiction chevaleresque, avec son enchaînement incessant d'aventures, formait la matrice idéale à partir de laquelle pouvait s'élaborer la pérégrination amoureuse et spirituelle du pèlerin. Ce dernier partageait avec son prédécesseur un même culte de l'honneur, de la chasteté et de la perfection humaine et amoureuse, la seule différence majeure consistant dans l'absence de la dimension martiale de ses aventures qui formait un volet important dans la vie de tout héros chevaleresque. A. Villanova estime que le roman d'aventures du XVI^e siècle en général et celui de Cervantès en particulier doivent être considérés comme le produit d'une synthèse et non d'une rupture entre les deux genres⁷¹². Le héros de la *novela byzantina* ne serait autre chose que l'ancien héros

pourtant affirmée par tous les théoriciens du XVII^e. À l'inverse, elle pense que le combat contre le roman de chevalerie serait à l'origine l'œuvre d'un seul homme, J. Amyot qui, dans son « *Proesme* » à la traduction des *Ethiopiennes* (1547), procède à une attaque en règle contre les romans de chevalerie et une défense des normes esthétiques qui seront déterminantes pour le roman héroïque. Ce n'est donc qu'ultérieurement que la transformation du goût chez un groupe relativement restreint d'écrivains s'est propagé sur le grand public qui, lui, n'abandonne jamais entièrement son goût pour les romans de chevalerie.

⁷¹⁰ Voir par exemple R. COLOMBY, *Lo sguardo che s'interna. Personaggi e immaginario italiano del Seicento : studi su Biondi, Donno, Assarino, Lenguiglia, Morando.*, Rome, Aracne, 2002.

⁷¹¹ Voir par exemple F. GREINER, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628). Fictions narratives et représentations culturelles.*, Paris, Honoré Champion, 2008, partie IV, chap. I, « Aventures d'armes et d'amour », p. 331-351. Après sa reconceptualisation selon les critères de l'épopée antique et son déclin sous la montée de la poétique aristotélicienne, le genre chevaleresque connaît une troisième évolution qui servira de véritable trait d'union, entre la littérature chevaleresque de la Renaissance et l'émergence du roman héroïque au XVII^e : le remplacement de l'intrigue militaire par une intrigue sentimentale. En effet, la caractéristique de la plupart des romans de la fin du XVII^e siècle est qu'ils mettent en scène des chevaliers modernes qui préfèrent l'amour à la guerre. Tel est le cas dans *Les Aventures de Floride* (1592-96) de Béroalde de Verville, dans *Les Traversez Hasards de Clidion et Arminie* (1612) de Nicolas des Escuteaux, dans la *Hiérusalem assiégée* (1599) d'Antoine de Nervèze, dans *L'Arioste imité* (1610) qui développe les amours de Zerbin et d'Isabelle racontées dans l'original italien.

⁷¹² A. VILANOVA, « *El peregrino andante en el "Persiles" de Cervantes* » in *Boletín de la Academia de Buenas letras de Barcelona*, vol. 22, 1948, p. 97-159. Voir p. 140.

chevaleresque mais dépouillé de ses pouvoirs surhumains et hyperboliques et élevé au rang de héros humain et réel⁷¹³. Cette intuition est confirmée par C. Colahan qui affirme que la plupart des personnages et des péripéties du *Persiles* ont des antécédents tant dans la littérature chevaleresque que dans le roman byzantin, et qui dresse une brève liste d'analogies avec les motifs centraux des *libros de caballerías*. Il n'est donc pas impossible que Cervantès, séduit par les ressources qu'offrait l'exubérance imaginative de la *novela caballeresca*, ne tourne pas entièrement le dos à cette dernière dans l'élaboration de sa dernière œuvre, ce que plusieurs éléments semblent indiquer.

Ainsi, le héros principal, Périandre, quoique conçu sur le modèle du Théagène d'Héliodore, conserve encore certains traits du héros chevaleresque. Amadis et Palmerin portent continuellement assistance aux dames, notamment à la leur. Périandre, qui protège son amante contre tous les dangers qui la guettent, continue à se comporter en chevalier et joue également ce rôle de défenseur des demoiselles à l'égard des autres femmes dans le récit. Il poursuit par mer les bandits qui ont enlevé Auristèle et sa servante Clélie (II, XII), préserve la jolie Talavérane de la mort en dissuadant son amant trompé de laver son honneur dans le sang (III, VII), protège les dames contre le fou qui menace de les précipiter du haut d'une tour (III, XIV). Dans les romans de chevalerie, le couple formé par le chevalier et sa dame évolue pendant une longue partie du récit dans un monde dangereux sans bénéficier de la protection ordinairement accordée aux membres d'une famille royale avant qu'ils n'accèdent eux-mêmes à la royauté, situation exactement analogue à celle des protagonistes du *Persiles*. Périandre continue aussi à jouir en partie de l'ancienne invulnérabilité et de la capacité de guérison rapide des chevaliers errants. Si nombreux que soient les combats qu'ils ont livrés, leur belle figure n'est jamais enlaidie par les cicatrices, leur corps ne défaille jamais sous la pluie des coups et leurs blessures ne les forcent jamais à garder le lit bien longtemps⁷¹⁴. Périandre survit à la chute d'une tour sans que l'événement, une fois la guérison achevée, n'ait laissé la moindre trace. Le narrateur précise certes qu'il était proche de la mort après son dur atterrissage, mais c'est l'absence totale de conséquences plutôt que l'absence de blessures initiales qui est ici déterminante. Le chevalier participe traditionnellement à des joutes chevaleresques où il remporte tous les prix. Quoique la description des jeux organisés sur l'île de Polycarpe (I, XXI)

⁷¹³ C. COLAHAN, « *El Persiles y las novellas de caballerías* » in *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2008, p. 261-268. Voir p. 265.

⁷¹⁴ Sur les principaux motifs des romans de chevalerie, voir H. GIMENEZ, *Artificios y motivos en los libros de caballerías*, Montevideo, 1973.

soit sans doute inspirée du III^e livre de l'*Énéide*⁷¹⁵ et que la multiplicité des disciplines renvoie plutôt à l'univers grec et à la tradition des jeux olympiques, le motif de la princesse qui tombe amoureuse du héros à la vue de ses exploits est commun aux romans byzantins et aux romans de chevalerie. Alors que Périandre incarne le nouveau type du héros stoïcien dont l'héroïsme est avant tout de nature spirituelle, il garde un pied dans l'univers des romans de chevalerie.

C. Lukens-Olson⁷¹⁶ aperçoit, elle aussi, un lien entre le protagoniste du *Persiles* et les héros des romans de chevalerie. Selon elle, l'héroïsme de Périandre se distingue fondamentalement de celui des chevaliers traditionnels parce que son arme de combat n'est pas l'épée mais le discours. C'est au moyen de la rhétorique et de la force de sa parole que Périandre parvient à rassembler autour de lui des hommes qui l'aideront à venir à bout de ses travaux : « *In Persiles and Sigismunda, Cervantes reformulates the modus operandi of the chivalric hero, trading the characteristic sword-wielding hero for an eloquent and prudent orator. Therefore, we may regard Cervantes' final work as a remarkable sort of chivalric romance that poeticizes not the heroics of war, but the heroics of persuasion.* ». Cette idée revient à considérer le *Persiles* comme une sorte de roman de chevalerie spiritualisé dans lequel la matière chevaleresque est réactualisée à un niveau supérieur. Cela conduit également la critique à nuancer l'opinion traditionnelle selon laquelle le *Persiles* ne correspondrait pas au modèle du roman de chevalerie épuré présenté par le chanoine⁷¹⁷. De ce point de vue, Périandre est un chevalier d'un type nouveau, mélange entre le héros militaire des *libros de caballerías* et le héros pacifique de la *novela byzantina*.

Un certain nombre de personnages secondaires gardent eux aussi un lien avec la tradition chevaleresque, que ce soit par leurs aventures ou par leurs traits de personnalité. À l'instar du capitaine Viedma dans le *Quijote*, l'infortuné soldat Manuel de Sosa est, à beaucoup d'égards, un chevalier des temps modernes. Il s'illustre dans le métier des armes lors des deux années passées au service du roi dans une forteresse de Barbarie ; sa dévotion absolue à Léonore, fille d'un chevalier de la lignée des Pereira, l'amène à mourir d'amour pour sa dame, comme les chevaliers des romans (I, XI). Sa nature chevaleresque est encore davantage soulignée, lors de

⁷¹⁵ Voir note 310, p. 607 dans l'édition utilisée.

⁷¹⁶ C. S. LUKENS-OLSON, « *Heroics of Persuasion in Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Volume XXI, n°2, 2001, p. 51-72. Ici, p. 52: « Dans *Persiles y Sigismunda*, Cervantès reformule le modus operandi du héros chevaleresque, échangeant la figure traditionnelle du héros agitant son épée contre celle d'un orateur éloquent et prudent. C'est pourquoi, on peut regarder la dernière œuvre de Cervantès comme une forme remarquable de roman de chevalerie qui met en scène non pas l'héroïsme de la guerre mais l'héroïsme de la persuasion. »

⁷¹⁷ Id., p. 53.

sa mort, par la découverte de la croix sur sa poitrine qui signale son appartenance à l'ordre de chevalerie fondé par don Dionís⁷¹⁸ : « *servióle (...) de cruz la que le hallaron en el pecho en un scapulario, que era la de Christus, por ser caballero de su hábitu* »⁷¹⁹. Manuel de Sosa vit dans le monde contemporain mais il est dans l'âme un chevalier qui respecte le code d'honneur ancien. La même chose vaut pour le chevalier français Renato, digne successeur du chevalier médiéval à bien des égards. Épris d'Eusébie, dame de la reine, il est accusé par un prétendant rival, Lipsemire, d'avoir eu une relation illicite avec Eusébie et la preuve se fait par les armes, mais malgré son innocence, il est vaincu (II, XIX). On retrouve ici plusieurs thèmes des vieux romans de chevalerie. Le personnage du calomniateur qui force le héros à défendre son honneur par les armes, l'absolue foi du chevalier en Dieu comme garant suprême de sa victoire dans le combat et finalement l'exil dans une nature hostile et sauvage où il errera avant de réintégrer le monde civilisé (qu'on peut rapprocher de l'exil de Tristan dans la forêt du Morois). L'originalité de Cervantès transparait cependant dans le fait que, contrairement à la logique du roman de chevalerie, l'innocence du chevalier n'est pas une garantie de sa victoire. Sulpicie et les douze dames qui ont pris les armes pour défendre leur honneur en péril (II, XIV) évoquent des personnages de la tradition classique comme Penthésilée et Camille, mais la figure de la femme guerrière intervient aussi dans les romans de chevalerie comme le montre l'exemple de la reine Califa dans les *Sergas de Esplandian*. Même le début de l'histoire de Ruperte serait, selon A. Forcione, ancré dans la tradition chevaleresque⁷²⁰. Autrefois mariée à Lambert d'Écosse, Ruperte brûle de venger la mort de son époux qui fut traîtreusement tué par Claude Rubicon, un prétendant malheureux (III, XVI). La comparaison de ses larmes avec du feu et de ses soupirs avec de la fumée introduit le thème familial du dragon tandis que Claude Rubicon est identifié au chevalier méchant qui ravage le royaume de la reine veuve.

Les éléments merveilleux de l'univers chevaleresque se retrouvent également sous forme modernisée dans le *Persiles*. Le roman de Cervantès a son lot de mages qui fonctionnent tantôt comme un adjuvant, tantôt comme un adversaire des héros. Tandis que les enchantresses comme la sorcière qui libère Rutile de sa prison et le transporte en Norvège sur un manteau enchanté (I, VIII), Zénocie (II, VIII), et la magicienne juive à laquelle Hippolyte a recours pour nuire à Périandre (IV, IV) représentent des personnages uniquement négatifs. Les hommes exerçant une certaine forme d'art magique comme Maurice (I, XII) et Soldin (III, XVIII) jouent exclusivement le rôle d'adjuvants. Cervantès s'efforce certes de rendre leur magie plus

⁷¹⁸ Voir note 174 p. 584.

⁷¹⁹ *Persiles y Sigismunda*, livre I, chap. XI, p. 707.

⁷²⁰ A. K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance*, p. 132.

vraisemblable, et ainsi plus compatible avec les préceptes néo-aristotéliens, en diluant les frontières entre ce qui relève de purs enchantements et ce qui pouvait être considéré comme faisant partie des sciences naturelles, comme l'astrologie, la médecine et l'observation du mouvement des étoiles. Maurice et Soldin pratiquent l'astrologie judiciaire, reconnue par l'Église catholique, tout comme le savoir de Zénocie oscille entre magie et science. Mais les magiciennes continuent à jouer le rôle de créatures lascives cherchant à détourner le héros de sa mission, à l'instar de la fée Morgane, adversaire d'Arthur dans le *Lancelot-Graal*. Une autre caractéristique du roman de chevalerie consiste dans son lot de créatures imaginaires, l'une d'entre elles étant le cheval ailé qui fait son apparition dans la narration de Périandre. L'histoire du cheval de Cratyle (II, XX) est sans doute inspirée des mythes classiques comme celui de Pégase et de Bellérophon, mais également des chevaux volants des récits médiévaux ou des destriers magiques peuplant les poèmes de Boiardo et de l'Arioste⁷²¹. Seulement, Cervantès renouvelle le mythe en ne dotant pas littéralement son cheval de la capacité de voler – il survit seulement de façon miraculeuse à une chute du haut d'une falaise – et en adjoignant à son récit une discussion poétologique sur la notion de vraisemblance. Ceci permet à la fois au narrateur de domestiquer le merveilleux et d'assouplir les lois de la vraisemblance. L'espace enchanté, qui souvent prend la forme d'un royaume souterrain, d'un jardin merveilleux ou d'un château magique, et qui forme un microcosme à l'intérieur du grand univers, est une autre topique chevaleresque réutilisée dans le *Persiles*. Des exemples célèbres en sont le palais d'Apollidon dans l'*Amadis de Gaulla*, le jardin de Falerine dans l'*Orlando Innamorato* ou le palais de Logistille dans l'*Orlando Furioso*. Le motif avait également été utilisé dans le *Quijote* avec l'histoire du chevalier du Lac (I, L) et l'épisode de la grotte de Montésinos (II, XXIII). Il est mobilisé dans le *Persiles* lors de la description du jardin merveilleux, où semble régner un printemps éternel (II, XV), et de la caverne de Soldino (III, XVIII). Il s'agit bien entendu d'un motif déjà abondamment utilisé dans les romans byzantins antérieurs mais il appartient à l'univers chevaleresque qui, sur ce point, a souvent servi de source d'inspiration aux auteurs de romans épiques.

En conclusion, on peut dire que le *Persiles* fonctionne comme une sorte de roman de chevalerie spiritualisé. Mais cela montre aussi que, même dans son œuvre finale, Cervantès n'a pas entièrement brûlé ce qu'il a adoré dans sa jeunesse et que les motifs de l'univers chevaleresque continuent à hanter son imaginaire. La survie probable d'éléments

⁷²¹ Voir A. K. FORCIONE, 1970, p. 246.

chevaleresques dans le *Persiles* confirme que le rejet par Cervantès de ce type de littérature n'est pas aussi absolu qu'il veut le faire croire au lecteur. Cette ambiguïté que nous avons relevée nous conduit donc à nous demander si la parodie du roman de chevalerie dans le *Quijote* a uniquement pour but de détruire cette littérature ou aussi de l'utiliser de façon féconde pour ses expérimentations formelles, un problème qui se pose aussi pour nos deux autres auteurs.

II. La dialectique complexe entre la parodie et son modèle

Plusieurs critiques ont pressenti que l'attitude ironique de nos auteurs envers l'univers épique repose en réalité sur une dialectique complexe entre l'original et l'imitation. Dans le cas de Rabelais, le problème est que, dans la vaste machine intertextuelle que sont ses romans, l'épopée semble seulement être réduite à un élément secondaire ce qui amène à se demander si elle garde une forme de centralité structurelle ou se réduit à un élément périphérique. Le cas du *Quijote* engage la question de la délimitation entre parodie extra- et intra-générique⁷²². Un roman de chevalerie dégradé est-il encore un roman de chevalerie⁷²³ ? Question que l'on peut formuler de façon plus générale : une parodie peut-elle, sous certaines conditions, faire partie du genre parodié ? La difficulté provient du fait que même dans une œuvre parodique, le comique et le sérieux ne s'excluent pas nécessairement et qu'à la place d'une simple opposition, on peut avoir une imbrication ou un entrecroisement des deux univers. Chez Cervantès s'accomplit une certaine synthèse entre l'univers du quotidien et le monde mythique et enchanté du roman de chevalerie, de sorte que nous sommes amenés à nous demander si l'ironie, dont le but est a priori de détruire l'enchantement, ne permet pas paradoxalement de redynamiser

⁷²² Face à ce problème, diverses positions sont possibles. Ou bien on part du principe qu'il existe une incompatibilité a priori entre la parodie et le genre parodié parce qu'elle opère une violation des lois de ce genre. Ou bien on admet qu'une œuvre parodique puisse elle-même appartenir au genre parodié à condition qu'elle n'outrepasse pas un certain *degré* de parodie. La difficulté avec cette position est que la parodie est un procédé culturellement et littérairement trop complexe pour être « quantifiable » et que la notion d'un « degré critique d'ironie » ne se laisse pas facilement établir. Son avantage en revanche est qu'elle aménage la possibilité de substituer, dans certains cas, à la vision statique d'une opposition irréductible entre deux types de textes celle d'une relation dynamique dans laquelle la parodie est autant une réinvention qu'une destruction de l'original et incorpore des traits de ce dernier.

⁷²³ J. M. CACHO BLECUA, *Libros de caballerías de Amadís al Quijote. Poética, lectura, representación e identidad.*, Salamanca, SEMYR, 2002, p. 28: « [e]l *Quijote* es, entre otras cosas y fundamentalmente, un genial libro de caballerías recreado sobre una parte de la literatura anterior, trasformada y remozada a través de la ironía y de la parodia. »; « Le Quichotte est, entre autres choses et fondamentalement, un roman de chevalerie genial, recréé à partir d'une partie de la littérature antérieure, transformé et rajeuni à travers l'ironie et la parodie. ».

l'atmosphère magique, en la faisant entrer en contact avec le réel. Chez Grimmelshausen aussi, on observe un rejet ambigu de l'héritage épique. Le désir de peindre la guerre sous un aspect antihéroïque ne va paradoxalement pas sans une réutilisation des images traditionnellement utilisées par les auteurs épiques pour donner une coloration grandiose aux scènes de guerre, de sorte qu'une certaine continuité stylistique s'installe malgré une rupture idéologique avec l'*ethos* martial des épopées.

A. L'épique chez Rabelais : centralité structurelle ou élément périphérique ?

L'application du terme de « geste » rabelaisienne aux quatre livres de Rabelais, récurrente dans les travaux critiques, est-elle justifiée ? Parler de « geste » impliquerait qu'il serait possible de reconnaître à la thématique épique chez Rabelais une forme de centralité structurelle. L'idée de centralité de l'épique s'avère cependant problématique pour des raisons évidentes, notamment le fait que les romans rabelaisiens sont des Protées textuels où différentes formes et traditions littéraires se côtoient : le genre épistolaire, le dialogue, les récits légendaires, le plaidoyer, l'éloge paradoxal, l'allégorie, la farce, les scènes de comédie, le fabliau, les traités médicaux, botaniques, anatomiques. Il semblerait que face à un tel foisonnement de genres littéraires, l'épopée ne constitue qu'un élément parmi d'autres, sans importance particulière. De plus, étant donné que de larges pans de l'action se déroulent dans le milieu concret de la société contemporaine, sans rapport majeur avec l'univers épique, les références épiques ne se réduisent-elles pas à un élément de surface qui n'est pas lié au noyau vivant de l'œuvre, à savoir la défense de l'humanisme ? Une telle conclusion est pourtant hâtive car en réalité, l'idée d'une centralité de l'épopée ne peut être écartée aussi facilement qu'il pourrait sembler à première vue. Cette question sera donc envisagée à partir de quatre axes : la structure digressive du roman rabelaisien ; la scission entre la première et la seconde partie dans les deux premiers romans ; l'instabilité idéologique créée par la surcharge des références dans les scènes épiques et l'importance du style épique par rapport à d'autres formes d'imitations stylistiques.

La première caractéristique des romans rabelaisiens qui s'oppose à une lecture épique est leur structure digressive. Dans l'épopée, l'action est dirigée vers une fin et toutes les péripéties sont des étapes nécessaires pour y parvenir. L'épopée, qui se caractérise par la célébration de la victoire, met en scène un héros ou un groupe de héros qui atteignent le but de leur mission. À la fin de l'*Odyssée*, Ithaque est atteinte, dans le douzième livre de l'*Énéide*, la fondation de

l'Empire romain est assurée, au bout des multiples travaux relatés dans les *Argonautiques*, Jason finit par s'emparer de la toison d'or. Il est possible de parler d'une « polyphonie structurelle » au sujet de Rabelais, au sens où la multiplication des épisodes vient briser l'homogénéité du récit. L'action, dans ses romans, a un caractère davantage digressif que linéaire parce que le foisonnement d'épisodes secondaires fait perdre de vue le but initial de l'entreprise épique des géants et ce morcellement narratif s'oppose à l'unité et à l'organicité du poème épique. Non seulement le but n'est pas atteint mais en plus il est progressivement oublié, à cause des différentes bifurcations narratives qui caractérisent le roman. Privée de son caractère linéaire, la quête se présente sous la forme d'une juxtaposition d'épisodes peu corrélés qui ne semblent pas former de véritable unité. Ce caractère aléatoire des événements paraît opposé à la composition organique de l'épopée où tout événement occupe sa place à l'intérieur d'un schéma téléologique.

La narration est remplie de digressions qui créent l'impression que le narrateur veut fuir le monde de la guerre et repousser l'action. Pareil procédé de déconstruction de l'épopée, où le narrateur pervertit de façon délibérée les attentes d'un récit épique ordinaire, s'observe dans le fameux chapitre XXXII du *Pantagruel* qui raconte comment Pantagruel couvre toute son armée de sa langue pour la protéger de la pluie. Après avoir remporté une victoire totale sur les Dipsodes, tout le royaume du roi Anarche s'est soumis, à l'exception de la ville des Almyrodes (= « les Salés »). Quand Pantagruel donne l'ordre d'attaquer la ville, il semble que le combat va débiter d'un moment à l'autre – « Adonc tous se mirent en ordre, comme délibérez de donner l'assault »⁷²⁴ – mais en réalité, le récit de la bataille sera complètement escamoté parce qu'il n'en sera fait mention que de façon indirecte quelques pages plus loin, lorsque Pantagruel informe Alcofrybas Nasier, qui s'est caché dans son gosier, que la guerre contre les Almyrodes est finie depuis une demi-année : « - Et depuis quand y es-tu, dist-il ? - Depuis, (dis-je), que vous alliez contre les Almyrodes. - Il y a, (dist-il) plus de six mois. »⁷²⁵. Ce qui signifie donc que le combat s'est déroulé en dehors du temps de la narration. Que faut-il en conclure ? Il ne s'agit très vraisemblablement pas d'un oubli de Rabelais qui aurait négligé de raccorder a posteriori les deux fils de la narration mais d'une manière volontaire de déconstruire le récit épique de l'intérieur.

⁷²⁴ *Pantagruel*, chap. XXXII, p.330.

⁷²⁵ Id., chap. XXXII, p.333.

La nature digressive du texte rabelaisien a conduit S. Juall⁷²⁶ à s'opposer à la lecture d'E. Duval, selon laquelle le *Pantagruel* devrait être considéré comme une épopée à part entière. Il s'accorde avec le critique pour dire que le texte forme une unité organique et que, malgré son caractère hétéroclite, il est structuré avec beaucoup de soin. Il estime cependant que le recours constant à la stratégie narrative des digressions est de nature foncièrement antiépique. A ses yeux, la digression textuelle fonctionnerait comme une arme de guerre contre l'idéologie impérialiste parce qu'elle permet de différer indéfiniment ce qui, dans un texte comme l'*Énéide*, devrait former l'apogée de la narration, à savoir la fondation de l'Empire. Non seulement celle-ci n'aura pas lieu, à la fin du *Pantagruel*, mais en outre elle est constamment éludée par le biais de digressions⁷²⁷. Le caractère non-téléologique de l'action serait le reflet des idéaux évangéliques de l'auteur et de la nature foncièrement anti-impérialiste du roman. La seule conclusion qui s'impose, pour ce critique, est que le roman de Rabelais est d'une nature profondément antiépique: « *A work that presents so many of the literary, socio-cultural, and exegetic preoccupations of early sixteenth century France can be set in an epic framework only to call into question the genre that such a framework organizes. Since digressiveness and deferral are the essential features of Pantagruel, Rabelais therefore demonstrates the subversion of epic to an intentionally digressive structure that explores alternatives to an imperialist agenda.* »⁷²⁸. Cette analyse, à première vue convaincante, ne laisse cependant pas de prêter le flanc à la critique, et ce pour une double raison.

La première raison est que la structure digressive n'est pas nécessairement opposée à la nature de l'épopée. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que si les théoriciens de la Renaissance mettaient l'accent sur l'unité dans la diversité, historiquement, la plupart des épopées ne se conforment pas à ce critère. La composition organique de l'épopée pouvait justement conférer plus d'indépendance aux épisodes singuliers que ce n'est le cas dans le genre romanesque ou dramatique, où toutes les étapes occupent une place fixe dans la progression de l'action. Ce point de vue est très bien exposé par Hegel dans son analyse sur la distance entre

⁷²⁶ S. JUALL, *Renaissance excursions: Textual digressions and ideological transgressions in narrative prose of sixteenth-century France*, thèse de doctorat, Colorado, University of Colorado, 2003, chap. 2: « *Topos/Utopos. Digression, Utopian Ideology, and the Denial of Epic in François Rabelais's Pantagruel* », p. 58-116.

⁷²⁷ Id., p. 62-63.

⁷²⁸ Id., p. 64 : « *Une œuvre qui reflète tant de préoccupations littéraires, socio-culturelles et exégétiques, typiques pour la France du XVI^e siècle ne peut être organisée selon un canevas épique que pour remettre ce dernier en question. Puisque les digressions et les stratégies de retardement sont les caractéristiques principales du Pantagruel, Rabelais procède à une subversion de l'épopée par une structure volontairement digressive qui permet d'explorer des alternatives au projet impérialiste.* ».

la poésie épique et la poésie lyrique ou dramatique. En effet, la différence principale réside selon lui dans le fait que, bien que l'épopée se présente comme une totalité unifiée, la liaison entre les différents épisodes ne se fait souvent que de façon très relâchée : « À cet égard, il n'est aucun autre genre où l'épisodique ait autant que dans l'épopée, le droit de s'émanciper jusqu'à l'apparence de l'autonomie débridée. »⁷²⁹. Ces caractéristiques compositionnelles de l'épopée se retrouvent dans le roman de Rabelais. On a souvent observé que les différents chapitres sont librement modulables et qu'ils auraient pu être arrangés dans un ordre différent, amplifiés ou diminués d'autres épisodes, sans pour autant que le sens global ne s'en fût trouvé modifié. Il s'agit là d'une caractéristique propre à l'épopée qui s'applique dans une bien moindre mesure à la tragédie ou au poème lyrique : « Ce manque d'unification rigoureuse et de relations mises en évidence entre les composantes singulières du poème épique (...) devient alors la raison pour qu'il se prête plus aisément à des ajouts ou à des retranchements ultérieurs que les œuvres lyriques ou dramatiques. »⁷³⁰. À l'inverse du roman où l'attention du lecteur est toujours dirigée vers la fin, l'épopée a une matière si vaste qu'on en oublie parfois le but essentiel : « Par là même, notamment, elle détourne, sous bien des aspects, de la réalisation de la fin principale dont l'auteur dramatique, au contraire ne doit jamais perdre les yeux. »⁷³¹. C'est très précisément ce qui se passe dans le roman rabelaisien où il y a une telle prolifération d'aventures, de rencontres fortuites et de digressions que le thème principal en est parfois oublié.

La seconde raison est que Juall établit une équivalence induite entre épopée et programme impérialiste, qui ne s'applique pas au roman de Rabelais. Selon son argumentation, le *Pantagruel* ne saurait être une épopée parce que les digressions textuelles s'opposent au caractère linéaire de l'entreprise impérialiste. Or, cette argumentation ne saurait être valide que si l'action du *Pantagruel* se résumait à une parodie du programme impérialiste d'Énée. Tel n'est pourtant pas le cas et l'intérêt de l'analyse d'E. Duval consiste justement à montrer que Rabelais ne se contente pas d'invertir le schéma de l'épopée virgilienne mais définit aussi une nouvelle mission épique pour son héros, à savoir la lutte contre les représentants de la tyrannie et le remplacement de la loi du talion par celle de la charité. Juall fait comme si le but de *Pantagruel* était d'édifier un Empire et comme si ce but était constamment différé par les

⁷²⁹ G. W F. HEGEL, *Cours d'esthétique*, t. III, traduction de J.-P. LEFEBVRE et de V. VON SCHENK, Paris, Aubier, 1997 p. 355.

⁷²⁹ Ibid.

⁷³⁰ Ibid.

⁷³¹ Id., p. 360.

digressions textuelles. Mais la mission des géants est précisément l'instauration d'un nouveau monde qui soit dirigé par les principes néotestamentaires. Autrement dit, si les digressions textuelles brisent le schéma linéaire du programme impérialiste, cela n'est nullement un argument en faveur du caractère antiépique du *Pantagruel* puisque la véritable action épique se situe de toute façon à un autre niveau. Étant donné que l'action épique du roman consiste dans la lutte contre les représentants de l'injustice, et qu'il n'y a aucune raison a priori pour que cette dernière ait un caractère linéaire, les digressions ne s'opposent pas nécessairement au caractère épique du roman. Il est clair que Juall, en parlant du caractère antiépique du *Pantagruel*, prend comme norme la vision qu'on avait de l'épopée à la Renaissance, mais il aurait fallu prendre en compte la possibilité que Rabelais ait écrit un autre type d'épopée qui ne se conforme pas aux règles des traités de poétique.

Un autre élément qui fait obstacle à l'idée d'une centralité structurelle de l'épopée est le fait que, dans les deux premiers romans, un écart semble exister entre une première partie romanesque, procédant à une satire du milieu social et universitaire, et une seconde partie épique, relatant des luttes territoriales et des combats contre des princes étrangers⁷³². Dans la première partie, le lecteur est tour à tour introduit dans le milieu des universités, dans le monde des querelles juridiques et dans la vie dissolue des étudiants, dont beaucoup consacrent davantage de temps à la danse et au jeu de paume qu'aux études. Écoliers contrefaisant le langage français, plaideurs aux noms burlesques, veuves en quête de mari, précepteurs ineptes, rhéteurs ridicules et moines paillards peuplent ces pages. La seconde partie à l'inverse présente un univers très différent. La géographie devient fantaisiste et orientalisante dans le *Pantagruel*, hyperbolique et démesurée dans le *Gargantua*, les personnages n'appartiennent plus au monde quotidien mais aux récits chevaleresques et épiques, la satire des milieux sociaux cède la place à l'action épique. Pourtant, dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, la double tradition de l'univers arthurien et de l'*Illiade* homérique a fourni à Rabelais un schème unifiant permettant de relier la première et la dernière partie du roman.

La transition entre les deux volets du roman ne se situe pas vraiment dans les chapitres XXIII (*Gargantua*) et XXV (*Pantagruel*), trop abrupts et relativement peu motivés par ce qui

⁷³² Il faut ici distinguer les deux premiers des deux ou trois derniers romans de Rabelais. Très nombreux sont assurément les textes entrant dans la matrice du *Tiers* et du *Quart Livre*, mais il n'en demeure pas moins que la double tradition de la quête arthurienne et de l'*Odyssée* homérique ont fourni à Rabelais un schème unifiant qui permet de réunir ce foisonnement de textes sous une idée centrale, à savoir celle de la quête. On peut donc dire que dans les trois derniers romans, l'épopée a une forme de centralité structurelle, dans la mesure où elle permet à l'auteur de brasser une matière très hétérogène.

précède. Dans le *Gargantua* on passe soudain d'un chapitre consacré à l'éducation du géant au « grand débat dont furent faites grosses guerres »⁷³³ qui occupera la seconde moitié du roman. L'adjonction du volet militaire du récit y apparaît comme très soudaine et assez artificielle. De même, l'élément déclencheur du conflit épique dans le *Pantagruel* est introduit de façon assez arbitraire et sans qu'aucun événement ne découle logiquement de ce qui s'était passé auparavant. Gargantua a été enlevé au pays des fées et « ensemble que le bruyt de sa translation entendu, les Dipsodes estoyent yssus de leurs limites, et avoyent gasté un grand pays de Utopie »⁷³⁴. Le fait que sept lignes seulement sont dédiées à l'explication des origines du conflit indique le peu de souci que Rabelais a de rattacher de façon vraisemblable le récit de guerre à ce qui précède. Il est toutefois possible qu'il faille rechercher l'élément unificateur non pas dans un chapitre particulier, mais au niveau de la structure globale de l'œuvre.

Si l'on adopte ce point de vue, alors l'élément de suture pourrait consister dans la combinaison de la structure épique du roman arthurien avec celle de l'*Illiade* homérique. Ce syncrétisme ne se réduirait donc pas à une juxtaposition aléatoire des univers fictionnels mais constituerait une stratégie délibérée destinée à conférer une cohérence narrative à l'œuvre. L'interpénétration des univers homérique et arthurien résout le problème de composition qui était de relier la première partie, dédiée à la satire des boursoufflures intellectuelles et à l'exposition d'une pédagogie humaniste, à la seconde où prédomine le récit de ses œuvres et de ses conquêtes. Le début de la narration est fermement ancré dans le monde contemporain habité par des personnages ordinaires et loin de l'univers épique. L'*Illiade* homérique fournissait à Rabelais l'image adéquate pour symboliser le grand affrontement entre deux puissances adverses, mais l'idée du développement du héros dans sa jeunesse lui était étrangère. À l'inverse, le motif de l'apprentissage était une spécificité du roman médiéval et notamment arthurien bien que la peinture des grandes guerres collectives sur le modèle des épopées antiques y fût plus rare. L'intrigue du *Perceval* donne une coloration épique à la lutte purement intellectuelle contre les tenants de l'obscurantisme, tandis que les allusions à l'*Illiade* forment le cadre idoine pour le conflit militaire de la seconde partie. Ainsi, la première partie fonctionne désormais comme préparation de la seconde, ce qui aboutit à une œuvre curieuse qui, formellement, se présente comme un roman de chevalerie débouchant sur une épopée.

De surcroît, ce qui relie les deux parties, c'est un ensemble de parallélismes entre les deux types d'adversaires que les héros ont à combattre. Les ennemis militaires des princes géants ont

⁷³³ *Gargantua*, chap. XXIII, p. 73.

⁷³⁴ *Pantagruel*, chap. XXV, p. 298.

en effet beaucoup de points communs avec leurs ennemis intellectuels. Le schéma de base du *Pantagruel* et du *Gargantua* est assez similaire. De la lutte au sens métaphorique contre les théologiens obscurantistes et les lettrés présomptueux, on passe à la lutte, très concrète et physique, contre des barbares sanguinaires et fous furieux. Le combat contre l'armée des géants dans la seconde partie du *Pantagruel* reproduit des éléments de la lutte contre l'ignorance dans la première. À la lourdeur et à l'inefficacité des méthodes pédantesques du siècle précédent correspond la primitivité de l'armure et des techniques de combat des ennemis de Pantagruel. De même, la lutte armée entre Pantagruel et Loup-garou et la joute intellectuelle entre le géant et l'Anglais qui arguait par signes sont caractérisées par le même schéma binaire. À l'opposition entre savoir humaniste et science occulte, censée permettre à l'homme de pénétrer dans des domaines interdits de la connaissance, répond l'opposition entre la prière, symbole d'une foi éclairée et sincère, et l'arme enchantée du terrible lycanthrope qui appartient au domaine des légendes et des superstitions médiévales. L'épopée est raillée mais en même temps elle est mobilisée pour relier les deux parties du roman.

La même chose vaut pour le *Tiers Livre* où l'intertexte épique le plus massivement mobilisé est l'*Énéide*. Là aussi, les références à l'épopée virgilienne, bien qu'elles interviennent dans un contexte comique, ont une fonction structurante, dans la mesure où elles confèrent une certaine unité aux principaux thèmes du roman, la politique, le mariage, l'Enfer et la question du destin. La colonisation de la Dipsodie, dans le premier chapitre, introduit le volet politique du roman et fonctionne comme une sorte de conseil au monarque sur la manière d'occuper le pays, mais évoque évidemment aussi la fondation finale par Énée de l'Empire romain. Deux autres thèmes d'une importance capitale, la critique des prédictions, qu'on peut toujours arbitrairement interpréter dans un sens ou dans un autre, ainsi que la question de la prédestination, qui évoque les querelles des calvinistes et des catholiques sur la notion d'élection inconditionnelle⁷³⁵, sont reliés à l'*Énéide*, notamment par la proposition de Pantagruel d'utiliser les sorts virgiliens pour savoir s'il doit ou non se marier. Les prophéties jouent un rôle important dans l'*Énéide* de sorte que la mention initiale de Virgile continue à planer sur le reste de l'intrigue. Un troisième complexe thématique est celui de la concupiscence

⁷³⁵ Selon la doctrine de l'élection inconditionnelle, Dieu a décidé de sauver un nombre limité de personnes de la damnation indépendamment de leurs actes et de leurs qualités. Les autres, les réprouvés, seront damnés sans que leurs actes ne puissent avoir une influence sur la décision divine. Le catholicisme a toujours formellement rejeté cette vision et maintient l'idée de l'élection conditionnelle, c'est-à-dire l'idée selon laquelle l'homme par ces actes influence le jugement final que Dieu portera sur lui. La situation de Panurge peut se comprendre en des termes très similaires. Est-il condamné d'avance à être cocu, battu et volé ? Ou alors, un changement de son comportement et de son attitude envers le mariage pourrait-il le sauver du destin qu'il redoute tant ?

et du péché et la crainte qu'éprouve Panurge devant les diables et l'Enfer. Mais là encore, l'intertexte de l'*Énéide* demeure visible. F. M. Weinberg suggère en effet que le parcours de Panurge dans le *Tiers Livre* est une traversée métaphorique de l'Hadès et serait tout entier modelé sur le sixième livre de l'*Énéide* qui raconte la *katabasis* d'Énée⁷³⁶. L'*Énéide* est en fait plus qu'un intertexte détourné à des fins parodiques, elle fonctionne, au niveau structurel, comme un noyau organisateur qui relie les différents niveaux du roman.

Un troisième élément qui semble s'opposer à la centralité de l'épique est le fait que le texte de Rabelais, à l'opposé d'une épopée, ne propose pas une vision idéologique stable. Ce phénomène a été analysé par B. Périgot qui souligne que, dans les scènes épiques, Rabelais use d'un nombre si élevé de références qu'elles finissent par se détruire mutuellement⁷³⁷. Le foisonnement de renvois intertextuels aux significations souvent contradictoires aurait pour effet un parasitage du message central par une multitude d'interprétations rivales et empêcherait la cristallisation des différents éléments textuels en un message idéologique clair. La surcharge de références épiques dans une scène donnerait aboutirait à l'hybridation, la contamination et finalement à la destruction mutuelle des références, introduisant dans les scènes héroïques une ambivalence permanente qui s'oppose à l'univocité idéologique de l'épopée. La critique va même plus loin et estime que c'est la culture de la Renaissance elle-même qui s'opposerait à l'univocité épique et qu'il faudrait chercher dans cette tendance à multiplier les intertextes et les signifiés la raison pour laquelle le grand poème héroïque fut un idéal souvent visé mais rarement atteint au XVI^e siècle⁷³⁸. Elle en conclut que la parodie n'est pas le terme approprié pour décrire les procédés à l'œuvre dans les scènes épiques de Rabelais et qu'il s'agit plutôt d'une sursaturation des références qui finit par conduire à leur annulation mutuelle.

La critique donne quelques exemples de cette destruction mutuelle des références épiques. Un exemple censé illustrer cette thèse est la décapitation d'Epistémon. Quand Epistémon a la « coupe testée » par un éclat qui s'est détaché de l'armure de Loup-Garou lors de son combat contre Pantagruel, le géant se montre inconsolable et « fut si dolent qu'il se voulut tuer soymesmes »⁷³⁹. Mais, remarque B. Périgot, il s'agit à la fois d'une allusion à

⁷³⁶ F. M. WEINBERG, « Panurge's Route Down and Out in the Tiers Livre: A Katabasis » in *Rabelais in Context. Proceedings of the 1991 Vanderbilt Conference*, B. C. BOWEN (éd.), Birmingham, Summa Publications, 1993, p. 3-19. Voir notamment p. 14-15.

⁷³⁷ B. PÉRIGOT « Rabelais et le modèle épique de l'Arioste » in *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux lumières*, F. GREINER et J.-C. TERNAUX (éds.), Paris, Honoré Champion, 2002, p. 189-205. Voir p. 200.

⁷³⁸ Id., p. 202.

⁷³⁹ *Pantagruel*, chap. XXX, p. 321.

Achille désirant se donner la mort au chant XVII de l'*Illiade* quand il apprend la mort de Patrocle et d'une référence à la douleur d'Alexandre apprenant la mort de Cleitos. Mais ces deux situations diffèrent sur un point capital. Achille n'est nullement responsable de la mort de Patrocle à qui il avait explicitement défendu de participer à la bataille, tandis qu'Alexandre est partiellement responsable de la mort de Cleitos. Dans le cas du *Pantagruel*, la responsabilité est difficile à établir et la superposition de ces deux scènes dramatiques opposées empêche d'entrevoir un sens stable dans le passage : « Ainsi, le texte avance, saturé de références qui se contredisent et créent une polyphonie de réception. »⁷⁴⁰. Selon B. Périot, avec le roman rabelaisien, on se situe dans un « système de constante mise en évidence par la *mimésis* de contradictions idéologiques multiples entre lesquelles généralement les textes opèrent un choix, mais entre lesquelles Rabelais s'amuse à ne pas choisir »⁷⁴¹.

Toutefois, la thèse de la destruction mutuelle des références épiques est contestable. L'idée que toutes les scènes épiques s'entredétruisent est en effet loin d'être évidente. La question pourrait être formulée sous la forme d'un problème de mécanique ondulatoire : l'interférence entre les différentes allusions est-elle destructive ou constructive ? Si on se penche à nouveau sur l'exemple de Pantagruel cherchant à se suicider, on ne voit pas pourquoi la double référence à Achille et à Alexandre empêcherait le passage d'avoir un sens stable. Au contraire, dans le contexte, elle fait parfaitement sens car le géant est, de fait, à la fois coupable et non coupable de la mort de son acolyte, de sorte que la double analogie avec Achille et avec Alexandre ne fait qu'exprimer de façon tout à fait logique l'ambiguïté inhérente à la situation. En faisant fonctionner son texte sur le modèle de la *discordia concors*, le but de Rabelais semble moins de jouer les différents sens les uns contre les autres que de les assumer tous en même temps.

L'idée même de contradictions idéologiques qui mineraient le roman de Rabelais et qui l'empêcheraient de fonctionner comme une épopée est critiquable. En effet, tout dépend du niveau auquel on lit le roman. Souvent, il faut faire une différence entre le micro- et le macrocontexte d'une scène ainsi qu'entre son niveau littéral et son niveau symbolique. Des contradictions existant au niveau du microcontexte d'une scène particulière n'empêchent nullement le roman de véhiculer un message idéologique tout à fait clair au niveau du macrocontexte. Localement, l'interpénétration entre chanson de geste et épopée homérique peut générer une contradiction idéologique, dans la mesure où la neutralité homérique est

⁷⁴⁰ B. PÉRIOT, art. cit., p. 199.

⁷⁴¹ Id. 194.

incompatible avec le caractère manichéen de l'épopée médiévale, mais au niveau du macrocontexte de la guerre des Dipsodes dans son ensemble, cela n'empêche pas que l'opposition entre les pantagruélistes et leurs adversaires apparaisse de façon parfaitement claire et qu'il n'existe aucun doute quant à la question de savoir de quel côté est le droit. Le même phénomène s'observe lorsqu'on fait la distinction entre niveau littéral et niveau symbolique. Si on considère les scènes héroïques au sens littéral, c'est-à-dire comme un combat contre des géants ou des ennemis musulmans, la sursaturation des références vient briser toute unité de sens et mine ainsi leur caractère épique. Mais la lutte épique comprise comme métaphore du combat pour la défense de l'humanisme et comme combat héroïque contre les ténèbres de l'ignorance ne souffre pas de ces procédés de contamination. Autrement dit, selon l'angle de vision choisi, l'hybridité du récit rabelaisien soit détruit l'épopée, soit est tout à fait compatible avec le projet d'une épopée qui décrit la lutte de l'humanisme contre les ténèbres médiévales. Aucune de ces deux lectures ne saurait être exclusivement privilégiée, car toutes les deux décrivent une strate réelle de l'œuvre rabelaisienne.

En quatrième lieu, l'idée d'une centralité de l'épique peut paraître contestable parce que l'imitation du style épique ne revêt pas une importance centrale chez Rabelais. À première vue, le langage épique n'est qu'un des très nombreux styles imités par Rabelais et ne semble pas occuper une fonction centrale. La parodie des plaidoyers juridiques, des disputes théologiques, des récits de voyage, des traités scientifiques, des harangues rhétoriques est aussi développée que celle de la poésie épique. D'un autre côté, Rabelais recourt à des procédés stylistiques proches de ceux que les arts poétiques de l'époque préconisent pour le poème héroïque. L'épopée est caractérisée par la réunion de tous les styles et Rabelais poursuit exactement le même but, car les exigences de la *varietas* épique correspondent à son propre désir d'enrichir la langue française. Peletier loue chez Virgile la capacité d'allier dans son poème les quatre types de rhétorique distincts : « Où se trouvera-t-il une faconde si multiple et diverse comme en Virgile ? et là où mieux reluisent tous les genres de dire ? Car comme il y a quatre sortes de styles ès Orateurs (...) certes Virgile se trouvera avoir apporté en son Livre une éloquence de toutes ces espèces-là. »⁷⁴². En ce qui concerne Rabelais, bien que le contenu de son épopée soit burlesque, l'emploi d'un langage fondé sur l'entrecroisement des différents styles et la recherche d'une richesse lexicale maximale ne l'est pas et reste ancré dans la tradition épique.

⁷⁴² J. PELETIER, *Art poétique in Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. GOYET (éd.), Paris, 1990, p. 288.

À cela s'ajoute que cet enrichissement de la langue avait, comme on sait, une dimension politique. C'est toujours dans un double sens que l'épopée est un récit fondateur, car non seulement elle relate la naissance d'un peuple mais en outre, en élevant la poésie à un degré de perfection inégalé, elle consacre la langue en la rendant égale en dignité avec celles qui précèdent. C'était précisément en rapport avec le modèle de l'épopée que la défense de la langue française était pensée par les théoriciens de la Renaissance comme l'atteste Peletier : « Ô digne voix et impériale ! Ô digne louange de digne Sujet. Ô qu'il y eût encore un Auguste : pour voir s'il se pût encore trouver un Virgile ! »⁷⁴³. Rabelais, bien qu'il ne s'inscrive pas dans la lignée de ceux qui ont voulu écrire une épopée nationale, participe pourtant à cet effort de fondation épique de la langue. L'idéal de la variété, de la richesse et de la complexité linguistique que cultive Rabelais est proche de celui que préconisaient les théoriciens du poème épique, dans la mesure où il cherche lui aussi à illustrer la langue française. Si on peut parler de style épique chez Rabelais, c'est parce que, même dans des scènes qui sont thématiquement très éloignées de l'univers héroïque, il imite les modalités du style épique.

En donnant une dimension immense à des objets triviaux, Rabelais leur confère la grandeur, la richesse et l'ampleur caractéristique des objets décrits dans les récits épiques. Ainsi, l'éloge paradoxal des dettes reflète l'idéal de l'épopée comme miroir et somme du monde. Discours bâti sur le modèle des *adynata* antiques et parodie de la conception néoplatonicienne de l'amour, l'éloge reflète néanmoins également l'idée selon laquelle l'œuvre héroïque devra peindre le monde dans sa totalité. Le poète doit connaître tous les métiers et se montrer à la fois historien, avocat, soldat, médecin, cosmographe et philosophe, ce qui est le cas dans les chapitres III-IV où les dettes sont une entité polymorphe qui touche à tous les niveaux de la réalité. Panurge déploie la totalité du savoir humain et tantôt fait un discours sur la médecine galénique – « La vie consiste en sang. Sang est le siege de l'ame. »⁷⁴⁴ –, tantôt se lance dans des explications cosmologiques – « Ô quelle harmonie sera parmi les mouvemens des Cieulz. »⁷⁴⁵ –, tantôt recourt à la philosophie stoïcienne et platonicienne – « estre par adventure celle grande ame de l'univers, laquelle scelon les Academiques, toutes choses vivifie »⁷⁴⁶ – tantôt redescend dans la sphère de l'économie politique : « or, argent, menue monnoie, chaisnes, bagues, marchandises, troteront de main en main »⁷⁴⁷. Il réalise le précepte

⁷⁴³ Id., p. 291.

⁷⁴⁴ *Tiers Livre*, chap. IV, p. 363.

⁷⁴⁵ Id., p. 364.

⁷⁴⁶ Id., chap. III, p. 362.

⁷⁴⁷ Id., chap. IV, p. 365.

de la *copiositas* verbale grâce à de longues énumérations qui renvoient aux réalités tant humaines que divines. Ainsi, tous les êtres de la terre et des cieux sont énumérés – « avecques sa chaine Homericque suspendera toutes les intelligences, Dieux, Cieulx, Daemons, Genies, Heroes, Diabes, Terre, mer, tous elemens »⁷⁴⁸ – mais aussi toutes les créatures du monde infernal : « Loups-garous et lutins, comme feurent Lychaon, Bellerophon, Nabugotdonosor : briguans, assassins, empoisonneurs, malfaisans, malpensans, malveillans »⁷⁴⁹. Aucun élément du réel n'est omis par Panurge qui a pour souci de donner un tableau complet de tout ce qui existe, afin de mieux souligner la force unificatrice des dettes. Étroitement relié au critère de la *copia* est celui de l'organicité qui concerne à la fois la composition du poème héroïque lui-même et la structure du monde qu'il présente. Le propre des prophéties et des théophanies, dans l'épopée classique, est justement d'exhiber les liens qui relient le monde humain à celui des dieux et par conséquent l'unité sous-jacente qui caractérise ce monde. Dans le discours de Panurge, ce n'est pas seulement l'Olympe qui est relié au monde humain mais aussi le monde païen qui est relié au monde chrétien, car l'universalité du phénomène des dettes est telle que tout ce qui est ordinairement dissocié se trouve ici réuni. Si la nature épique du passage réside avant tout dans son style, elle est encore renforcée par des passages proprement narratifs qui évoquent un thème potentiellement épique comme la rébellion des forces divines inférieures – « Saturne se r'aliera avec Mars, et mettra tout ce monde en perturbation. »⁷⁵⁰ – ou celle de Satan contre Dieu : « Lucifer se desliera, et sortant du profond d'enfer avecques les Furies, les Poines, et Diabes cornuz, voudra denigrer des cieulx tous les dieux »⁷⁵¹. De l'épopée scientifique au grand combat des dieux, toutes les variantes connues de l'épopée sont ici réunies en un seul discours.

Exactement la même chose vaut pour l'éloge du Pantagruélion. Thématiquement, la description de la plante mirifique est reliée à l'univers héroïque. Les navires sur lesquels son herbe est chargée sont égaux en nombre à ceux « que Ajax de Salamine avoit jadis menées en convoy des Gregoys à Troie »⁷⁵². De sorte que leur voyage, évoquant l'expédition militaire des Grecs contre les Troyens, débute sous le signe de la conquête. Les allusions à « l'esbatement nocturne de la noble Circé » et à la « la longue excuse de Penelope envers ses muguetz amoureux »⁷⁵³ renvoient aux longues errances d'Ulysse avant qu'il ne reprenne possession de

⁷⁴⁸ Id., chap. III, p. 362.

⁷⁴⁹ Id., p. 363.

⁷⁵⁰ Id., chap. III, p. 362.

⁷⁵¹ Id., p. 363.

⁷⁵² *Tiers Livre*, chap. XLIX, p. 501.

⁷⁵³ Id., chap. L, p. 503.

son patrimoine à Ithaque. La fin du texte contient l'idée implicite d'un combat, puisque la conquête des régions célestes, par une humanité qui a décidé de s'affranchir de toutes les limitations, est comparée à la tentative des Aloades d'escalader l'Olympe, puis à la grande lutte des Titans contre les dieux. De même la prédiction d'une conquête cosmique qui débutera par une colonisation de la lune – « pourront envahir les regions de la Lune, entrer le territoire des signes celestes, et là prendre logis »⁷⁵⁴ – évoque le voyage épique d'Astolphe sur la lune aux chants XXXIV-XXXV de l'*Orlando Furioso*. On y décèle également le motif homérique du conseil des dieux qui délibèrent sur le sort à réserver aux hommes, les dieux olympiens craignant de voir Pantagruel et ses descendants partir à la conquête des cieux. À côté du thème du voyage figure celui de la guerre et de la conquête. Le texte contient une allusion à « Telephus »⁷⁵⁵, fils d'Hercule, blessé durant le siège de Troie, à une longue guerre menée entre plusieurs rois pour savoir d'après lequel serait nommée une certaine herbe, « laquelle pour tel debat feut dicte Polemonia, comme Guerroyere », au siège que César fit de la forteresse de Larigno⁷⁵⁶. L'entrecroisement du thème du voyage épique et de la conquête militaire, qu'on décèle à travers le foisonnement de références médicales, géographiques et botaniques n'est pas un hasard. Le Pantagruélien peut être vu comme une émanation de Pantagruel, « l'Idée et exemplaire de toute joyeuse perfection »⁷⁵⁷, et donc comme un symbole du savoir et de la culture humaniste qui, grâce à l'invention du livre, lui aussi fabriqué à partir du chanvre, va partir à la conquête du monde entier. Cette conquête sera paisible et s'effectuera par la transmission des savoirs et en permettant aux hommes d'améliorer leur niveau de vie par la réalisation de nouvelles inventions techniques, mais l'intertexte épique confère à cette vision une qualité héroïque. Éloge paradoxal et épopée du savoir se rejoignent donc pour confirmer le statut héroïque de Pantagruel, fondateur d'une nouvelle civilisation humaniste, tout comme Énée fut le fondateur d'un nouveau peuple.

La vaste ekphrasis qui s'étend sur quatre chapitres rappelle les descriptions minutieuses et ciselées du bouclier d'Achille ou d'Énée dans l'*Illiade* et l'*Énéide*. Tout comme les boucliers offrent une vision du futur et sont centrés autour des thèmes de l'héroïsme et de la conquête, de même la description du Pantagruélien vire à la prophétie, au chapitre LII, et annonce la conquête de l'univers par une humanité qui a décidé de dépasser ses limites naturelles. Les chapitres dédiés au Pantagruélien sont aussi liés à l'épopée en ce sens qu'ils annoncent, comme la plupart

⁷⁵⁴ Id., p. 509.

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ Id., chap. LII, p. 511.

⁷⁵⁷ Id., chap. LI, p. 506.

des grands textes épiques, la création d'un Empire, en l'occurrence le Royaume de France. En effet, comme le rappelle M. Huchon dans son édition⁷⁵⁸, le lis arborescent avec lequel la plante rabelaisienne a des ressemblances certaines, était l'emblème traditionnel de la royauté : « Graces rendez es cieulx un million/ Et affermez de France heureux le regne, / On quel provient Pantagruelion. »⁷⁵⁹. Les traits épiques de la description du Pantagruélien sont aussi des traits de style car, au XVI^e siècle, les poéticiens français alliaient leurs réflexions sur le poème héroïque à une politique d'enrichissement de la langue française. Comme l'illustre Ronsard dans le premier livre de la *Franciade*, où est décrite la fabrication de la flotte par laquelle son héros partira pour la Gaule, le poète doit savoir utiliser un vocabulaire à la fois riche et technique et ne pas hésiter à employer des termes spécialisés afin d'« orner la description ». Le poème héroïque doit contenir des allusions à chacun des domaines de l'existence humaine et donc traiter à la fois de la guerre, de l'amour et des réalités moyennes de la vie, ce qui est le cas dans les chapitres XLIX-LII, dans la mesure où le catalogue des vertus de la plante embrasse la quasi-totalité du spectre des affaires humaines⁷⁶⁰. La description se caractérise d'ailleurs par une réunion des trois styles (*gravis, mediocris, humilis*). Quête, conquête et exploits héroïques : finalement tous les éléments sont réunis pour faire de l'éloge du Pantagruélien une micro-épopée de la rédemption humaine.

Notons également que, même quand elles reprennent directement des scènes topiques de la littérature épique, ces imitations relèvent plus souvent d'un pastiche que d'une raillerie à l'égard de l'épopée. Dans maint passage, les hyperboles, gradations et autres figures d'amplification, les superlatifs et les adverbes d'intensité, les figures d'analogie, comme les comparaisons et les métaphores, émaillent le récit et visent à reproduire les marques stylistiques principales de l'épopée. Ronsard dira plus tard que l'auteur d'une œuvre héroïque ne doit pas reculer devant l'emploi de termes techniques, ainsi qu'il le démontre dans sa *Franciade* en décrivant la construction de la flotte par laquelle son héros naviguera en Gaule⁷⁶¹. Avant

⁷⁵⁸ Voir note 4, p. 1448.

⁷⁵⁹ *Tiers Livre*, chap. LII, p. 513.

⁷⁶⁰ De sujets humbles, voire bas, comme l'agriculture ou les besoins corporels – « *Sans elle ne porteroient les meusniers bled au moulin, n'en rapporteroient farine.* » (LI, p. 507) –, le narrateur passe à des sujets moyens comme la vie urbaine et les métiers bourgeois – « *Sans elle que feroient les tabellions, les Copistes, les Secretaires, les Escrivains ? Ne periroyent les Pantarques et papiers rantiers ?* » (ibid.) –, pour finir avec des sujets élevés comme les activités héroïques que sont l'exploration et la conquête.

⁷⁶¹ P. DE RONSARD, *Œuvres complètes*, t. V, P. LAUMONNIER (éd.), Paris, 2015, p. 58 : « *Ces artisans ayant le fer au poing/ L'œil sur le bois, et en l'esprit le soing, / Tous à l'envy fourmillaient sur l'arene/ Icy l'un fait le fond d'une carene/ L'autre la prou, l'autre la poupe, et joint/ D'un art subtil l'aiz à l'aiz bien à point* » (v. 572-576).

Ronsard, Rabelais en a fait de même dans la scène de la tempête, en innovant toutefois par rapport à la tradition épique, dans la mesure où il n'utilise pas le vocabulaire nautique pour la description des navires mais l'introduit dans le discours des personnages : « Inse, inse. Aux boulingues de contremejane. Le cable au capestan. (...). Plante le heaulme. Tiens fort à guarant. Pare les couetz. Pare les couetz. »⁷⁶². Il est nécessaire, pour le poète épique, de faire alterner la joie et la douleur et de faire successivement éprouver au lecteur des sentiments contraires, à l'instar des plus excellentes épopées antiques. Ainsi, à l'exaltation des combats succède l'épisode tragique de la mort de Patrocle dans l'*Illiade*, la joie suscitée par la victoire d'Énée sur son adversaire cède la place à un sentiment de pitié pour Turnus, dont le corps égorgé constitue l'image finale de l'*Énéide*. Le but est de souligner l'ambivalence du héros, que sa surhumanité rapproche du domaine des dieux et qui pourtant n'échappe pas à la précarité de l'existence ordinaire. Pantagruel pleure en racontant le récit de la mort du grand Pan et montre ainsi que l'invulnérabilité qui est la sienne ne l'empêche pas d'avoir conscience du caractère profondément tragique de l'existence humaine. En troisième lieu, « il fait bon contempler les passages de philosophie épanchés par tout un Œuvre »⁷⁶³. Homère était crédité d'avoir anticipé plusieurs idées développées ultérieurement par les philosophes stoïciens sur la nature de l'univers et la catabase du VI^e chant de l'*Énéide* mettait le héros en contact avec les mystères orphiques et le mécanisme de la transmigration des âmes. De même, la scène épique du combat contre le Phisetère fait intervenir une allusion à la fois physique et alchimique à « la transmutation des elemens, et le facile symbole qui est entre roust et bouilly, entre bouilly et rousty »⁷⁶⁴.

La question des réminiscences épiques, qui foisonnent dans les quatre romans en occupant une position périphérique ou centrale, s'avère donc complexe : d'une certaine manière, tout dépend de l'angle de lecture choisi. Au niveau du contenu des différents chapitres, les références épiques ne jouent sans doute qu'un rôle secondaire et la plupart du temps assez marginal. Le comique ne consiste pas dans une parodie pure et simple mais dans ce que F. Gray⁷⁶⁵ appellerait l'introduction de la « discontinuité » dans un motif connu. En d'autres mots, Rabelais ne dégrade pas purement et simplement l'original épique mais, de façon plus

⁷⁶² *Quart Livre*, chap. XXII, p. 591.

⁷⁶³ J. PELETIER, *Art poétique et de rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes de F. GOYET, Paris, Le livre de Poche, 1990, p. 285.

⁷⁶⁴ *Quart Livre*, chap. XXXIII, p. 617.

⁷⁶⁵ F. GRAY, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Honoré Champion, 1994.

subtile, le vide de sa substance en y introduisant des éléments hétérogènes qui rendent incohérent un thème en soi clair et structuré. À l'inverse, au niveau de la macrostructure des romans, on peut tout à fait reconnaître à l'épopée une forme de centralité structurelle. Les allusions à l'épopée ne constituent pas seulement un élément parmi d'autres au milieu d'un vaste jeu intertextuel, elles sont aussi un moyen d'imposer une cohérence à la multitude de textes, de discours et de traditions littéraires que Rabelais utilise. Le rôle que joue la tradition épique par rapport à la masse des autres genres qui constituent les divers fils du tissu complexe qu'est le roman rabelaisien, est donc assez ambigu et on ne saurait sur ce point se contenter d'aucune réponse simple. Une ambiguïté similaire existe, comme on le verra, dans le *Quijote*.

B. *Don Quijote* comme « bacyelmo générique » : dernier roman de chevalerie ou premier roman moderne ?

La question de l'identité générique du *Quijote* demeure un problème irrésolu. Se situant à l'entrecroisement de plusieurs catégories textuelles, le texte de Cervantès est une création hybride à laquelle on ne saurait assigner aucune désignation générique fixe. Une possibilité qui a été rarement prise en compte est de considérer le *Quijote* comme un avatar tardif des romans de chevalerie. Le caractère contre-intuitif de cette idée tient au fait que la modernité du *Quijote* est ordinairement pensée en opposition aux romans de chevalerie. La grande œuvre de Cervantès est le premier roman moderne parce qu'elle rompt avec les romans de chevalerie. L'hypothèse contraire a été soutenue par certains spécialistes du genre chevaleresque. D. Eisenberg⁷⁶⁶, démontrant l'impossibilité de faire rentrer le *Quijote* dans une des catégories génériques qui ont été proposées par la critique, propose de le considérer comme un type particulier de roman de chevalerie. J. M. Lucia Megías⁷⁶⁷ voit dans le roman de Cervantès une synthèse des différents avatars du genre chevaleresque : le roman de chevalerie idéaliste (type *Lancelot*), le roman de chevalerie réaliste (type *Tirante el Blanco*) et le *libro de entretenimiento* (type *Amadis*). L'idée d'une continuité entre le *Quijote* et les romans de chevalerie s'observe

⁷⁶⁶ D. EISENBERG, «The genre of Don Quixote» dans *A Study of «Don Quixote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, p. 79-107. Voir notamment les pages 86-90.

⁷⁶⁷ J. M. LUCÍA MEGÍAS, E. SALES DASÍ, *Libros de caballerías castellanos, (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Laberinto, 2008. Voir 195-207.

aussi dans les titres de certains recueils d'articles qui suggèrent indirectement l'idée que le roman de Cervantès pourrait être pensé comme un ultime avatar du genre chevaleresque⁷⁶⁸.

Le principal obstacle à cette interprétation est la conviction profondément ancrée chez beaucoup de lecteurs qu'une parodie ne peut pas appartenir au genre parodié. Tel n'est pourtant pas nécessairement le cas, comme le montre l'ouvrage classique de M. A. Rose sur la parodie⁷⁶⁹. Selon elle, il existe deux écoles principales qui veulent rendre compte de la motivation et de la fonction primaire de la parodie : ceux qui soutiennent que sa fonction réside dans le dénigrement du texte original et que l'attitude de l'auteur se caractérise par le mépris et ceux qui, en revanche, pensent que le désir d'écrire une parodie provient en même temps d'un plaisir d'imiter le style du texte cible, voire consiste en partie dans la sympathie pour l'original imité. Pour les tenants de la seconde école une certaine ambiguïté peut caractériser l'attitude d'un auteur de parodie envers le texte qu'il déforme de façon ironique. Premièrement, la parodie, dans certains cas, n'est pas seulement destructrice mais également constructive. Deuxièmement, il est possible qu'elle maintienne sa cible vivante plutôt qu'elle ne la détruise (on l'admettra sans peine dans le cas de Cervantès, car qui connaîtrait aujourd'hui, même parmi les érudits, l'existence d'*Amadís* et de *Palmerín*, si ce n'est grâce à son roman?). Troisièmement, la relation du parodiste avec sa cible n'exclut pas une secrète admiration, voire un désir de l'émuler ou de la modifier.

De fait, l'hypothèse d'un effet revitalisant de la parodie sur le genre chevaleresque a été défendue à plusieurs reprises. C. Varos avait posé la question provocante s'il ne faut pas voir dans le *Quijote* lui-même le roman de chevalerie parfait imaginé par le chanoine au chapitre I, XLVIII⁷⁷⁰ ? C. Jewers invite à réviser la conception du *Quijote* comme destructeur de la

⁷⁶⁸ Par exemple *De la literatura caballeresca al Quijote*, J. M. CACHO BLECUA (éd.), Saragosse, Pienças Universidad de Zaragoza, 2017.

⁷⁶⁹ M. A. ROSE, op. cit., p. 45-46. Par un curieux paradoxe, M. Rose, qui soutient la vue traditionnelle que le *Quijote* serait une parodie, fournit elle-même les meilleures raisons de douter de cette assertion.

⁷⁷⁰ Voir C. VAROS, op. cit., p. 293-298. Il énumère un certain nombre de raisons qui autoriseraient de considérer le *Quijote* lui-même comme le parfait roman de chevalerie de Cervantès. Premièrement, il existerait chez Cervantès une tension entre le conscient et l'inconscient qui ferait que son œuvre se serait, au fil du temps, éloigné du but initialement proposé et que, au milieu même de la parodie, elle aurait pris les traits de grandeur d'un roman de chevalerie exemplaire : « *El operar consciente de Cervantes estaba definido : hacer la parodia de esos novelones. Sin embargo, su daimon, su fulgurante genio trabajaba en los trasfondos subconscientes y sin que él se diese cuenta iba surgiendo entre las escorias parodicas esa ejemplar novela que había soñado.* ». « Le but conscient de Cervantès était défini : faire la parodie de ces mauvais romans. Mais son daimon, son génie fulgurant travaillait dans les tréfonds de son inconscient sans qu'il s'en rendit compte de sorte que surgit entre les scories de la parodie ce roman exemplaire dont il avait rêvé. » (p. 296-297). Deuxièmement, le *Quijote* était probablement né comme une nouvelle et ne s'était qu'ultérieurement transformé en roman. Cervantès, s'étant privé de tous les moyens d'insuffler un peu de grandeur épique à ce monde dégradé aurait néanmoins investi *a posteriori* son personnage d'une certaine grandeur tragique. Troisièmement, à l'intérieur même des passages comiques,

littérature chevaleresque. Il est difficile, selon elle, de voir en Cervantès le destructeur de la tradition épique chevaleresque, car la survivance des motifs de base tend à suggérer que, dans la parodie même, le *Quijote* opère une forme de réinvention de son modèle⁷⁷¹. Une ambiguïté similaire s'observe au niveau stylistique. Le *Quijote* n'est pas un roman de chevalerie mais à beaucoup d'endroits, il reprend les caractéristiques stylistiques des *libros de caballerías*. Ordinairement, la critique n'y a vu qu'une marque de la nature parodique du roman. Mais J. J. M. Romero⁷⁷² décèle une imitation du style chevaleresque même à des endroits qui ne visent pas à parodier le roman de chevalerie, d'où il tire la conclusion que la reprise des formules chevaleresques ne relève pas, dans tous les passages, de la simple parodie⁷⁷³. Ceci le conduit à la conclusion audacieuse que la conviction du protagoniste d'être le héros d'un roman de chevalerie devrait être partiellement prise au sérieux⁷⁷⁴. Le but de cette section sera de suivre la recommandation de ce critique et de demander s'il est possible que Cervantès n'ait pas seulement écrit le premier roman moderne mais aussi un livre de chevalerie d'un nouveau genre où la satire et l'ironie coexistent avec les éléments traditionnels du genre chevaleresque.

En premier lieu, il faut se demander si la parodie, dont le but apparent est de détruire le genre chevaleresque, n'a pas simultanément pour fonction de concilier la fantaisie chevaleresque avec les règles de la vraisemblance. La décision de créer un conflit entre les hautes aspirations de l'hidalgo et la dure réalité permettait à Cervantès d'introduire tous les

Cervantès donnerait libre cours à sa verve en corrigeant et en améliorant les situations-types des romans de chevalerie au moment même où il les parodie.

⁷⁷¹ C. JEWERS, *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, Floride, University Press of Florida, 2000, p. 115: « *The innovative spirit of Cervantes goes beyond the mere reversal and overt debunking of convention. To the contrary, his genius is to have fully realized the full potential of the courtly romance. Cervantes crosses the boundaries of the chivalric romance (...) but the essential narrative ingredients remain the same. His ingenious gentleman is a reengineering of prior tradition and by no means a complete break from it.* »; « L'esprit innovateur de Cervantès outrepassa le simple renversement ou la simple démythification des conventions chevaleresques. Au contraire, son génie consiste dans le fait d'avoir pleinement réalisé le potentiel des romans courtois. Cervantès dépasse les limites du roman de chevalerie (...) mais les ingrédients narratifs essentiels demeurent les mêmes. La création de son hidalgo ingénieux signifie une réinvention de la tradition antérieure et non une rupture complète avec cette dernière ».

⁷⁷² J. J. M. ROMERO, «*El Quijote entre los libros de caballerías*» in *Historias fingidas*, 3, 2015, p. 107-121.

⁷⁷³ Id., p. 114: « *No se trata sólo de tópicos, sino que el propio texto es reflejo fiel de la escritura propia de los libros de caballerías. (...) Si don Quijote remeda la vida de los caballeros andantes, en este fragmento el autor compuso un texto propiamente caballeresco, si bien con fines humorísticos.* »; « Il ne s'agit pas seulement de clichés, mais le texte lui-même est un reflet fidèle des modes d'écriture propres aux romans de chevalerie. (...) Si don Quichotte imite la vie des chevaliers errants, dans ce fragment, l'auteur a composé un texte proprement chevaleresque, même si c'est à des fins humoristiques. »

⁷⁷⁴ Id., p. 118: « *Si para su personaje protagonista, el Quijote de 1605 es un libro de caballerías, quizá no debemos descartar inmediatamente esa posibilidad.* »; « Si, pour son personnage principal, le *Quijote* de 1605 est un roman de chevalerie, peut-être ne devons-nous pas rejeter cette possibilité immédiatement. »

thèmes centraux de la littérature chevaleresque tout en fournissant une explication rationnelle à des événements qui, sinon, auraient été de l'ordre du merveilleux. Le plaisir intelligent de la fiction littéraire implique le respect de la vraisemblance et ce qui gâte le plaisir pris à la lecture de ces livres n'est pas leur contenu proprement dit mais le fait qu'ils défient l'intelligence du lecteur avec un parfait sans-gêne. Comme le dit E. Riley, la différence entre l'usage que fait Cervantès du merveilleux et celui qui en est ordinairement fait dans les *libros de caballerías* est que, dans son cas, il s'agit d'une imagination contrôlée et, dans le premier, d'une imagination débridée⁷⁷⁵.

La plupart des personnages du *Quijote* qui lancent des imprécations violentes contre ces ouvrages avouent être principalement rebutés par l'absence d'effort des auteurs pour rendre la fiction croyable. Le curé souligne la possibilité d'écrire un bon roman de chevalerie, à condition que le contenu en soit modifié, tout en remettant à plus tard la tâche de détailler en quoi consisteraient ces modifications : « *dijera cosas acerca de lo que han de tener los libros de caballerías para ser buenos* »⁷⁷⁶. À la lumière de ses propos antérieurs, on peut toutefois supposer que la vraisemblance des exploits et l'accord des événements avec les lois de la causalité ordinaire auraient figuré parmi les préceptes les plus importants. De même, le chanoine, prévenant l'objection de ceux qui déclareraient que les romans de chevalerie, parce qu'ils sont délibérément conçus comme des fictions mensongères, n'ont pas à se plier aux règles de la vraisemblance, réplique que, pour être agréables, les fables mensongères devraient épouser l'entendement de ceux qui les lisent : « *tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible* »⁷⁷⁷. Or, c'est précisément grâce au comique que Cervantès a contourné cette difficulté. Comme l'hidalgo est privé de raison, ses aventures chevaleresques n'impliquent aucune violation des lois de la vraisemblance. C'est parce qu'ils n'existent que dans son imagination que géants, enchanteurs et princesses peuvent trouver leur place dans la fable sans que le lecteur soit forcé de suspendre son jugement critique. Cet objectif est notamment atteint parce que Cervantès fait en sorte que les autres personnages participent de plus en plus aux imaginations chevaleresques de l'hidalgo.

Cette « infection mimétique », pour reprendre le terme d'A. Melberg⁷⁷⁸, constitue pour l'auteur un moyen habile de conjuguer le réalisme romanesque et la *maraviglia*. Le monde

⁷⁷⁵ E. C. RILEY, op. cit., p. 281.

⁷⁷⁶ *Don Quijote*, partie I, chap. XXXII, p. 325 : « je vous dirais certaines choses touchant ce que doivent contenir, pour être bons, les romans de chevalerie ».

⁷⁷⁷ Id., partie I, chap. XLVII, p. 490 : « le mensonge est d'autant meilleur qu'il semble plus véridique, et qu'il plaît d'autant plus qu'il tient du vraisemblable et du possible. ».

⁷⁷⁸ A. MELBERG, *Theories of mimesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

chevaleresque, existant d'abord uniquement dans la cervelle isolée de l'hidalgo, sera bientôt un univers partagé par tous ceux qui l'entourent. Tout commence avec le premier aubergiste qui, se rendant compte de l'humeur étrange de son hôte, décide de se conformer à la logique de son monde afin d'en faire son bouffon personnel (I, III). Quelle que soit la bassesse de ses intentions en comparaison de celles de l'hidalgo, le fait est que, pour pouvoir les réaliser, il est forcé d'entrer dans son jeu. Dorothée, le curé et le barbier prétendent n'avoir d'autre but à leurs mascarades chevaleresques que de ramener le bon hidalgo de la Manche à la raison, mais ils y mettent une ardeur qui ne semble guère nécessaire à l'accomplissement de leur tâche. Moins convaincant encore est le prétexte de Samson Carrasco de revêtir une armure de chevalier et de défier l'hidalgo en duel singulier uniquement dans l'intention de le forcer à déposer ses armes et donc de se donner le répit nécessaire à sa guérison. Au plus tard au chapitre II, XXXV, la logique du roman a été retournée en son contraire. Le plus fou, parmi tous ceux qui jouent aux chevaliers n'est plus guère l'hidalgo, c'est le couple ducal avec toute sa cour, qui emploie des moyens immenses afin d'organiser de gigantesques spectacles et de faire en sorte que la fiction littéraire prenne chair dans la réalité. La *maraviglia* ne contrevient pas aux principes du réalisme romanesque puisqu'elle reçoit toujours une explication rationnelle, mais en même temps le roman garde quelque chose de cet univers primordial des merveilles et des enchantements qu'il hérite de la littérature chevaleresque.⁷⁷⁹

De même, la collision entre l'univers réaliste de la vie quotidienne et l'univers chimérique de la chevalerie errante n'a pas nécessairement pour unique fonction de dégrader l'univers chevaleresque de l'hidalgo mais pourrait aussi constituer un moyen de rivaliser avec J. Martorell qui avait réussi à effectuer une synthèse entre les plans de l'idéal et du matériel dans son *Tirante*. L'intrusion des détails triviaux de la vie quotidienne dans l'univers idéalisé du roman de chevalerie a pratiquement toujours été perçue par les critiques comme un moyen

⁷⁷⁹ L'hypothèse selon laquelle Cervantès pouvait avoir envisagé la possibilité d'allier la thématique chevaleresque et les exigences contemporaines de la vraisemblance est renforcée si on se rappelle qu'il a vraisemblablement entrepris ce projet dans son *Bernardo*. Le simple choix de ce héros indique d'ailleurs la volonté de réhabiliter l'héroïsme chevaleresque en le libérant des extravagances fantaisistes d'un Montalvo ou d'un Francisco de Moraes. Bernardo, vainqueur de Roland sur le champ de Roncevaux, se distingue nettement des autres héros chevaleresques de l'époque. Contrairement aux don Circongile de Thrace, aux Florisel de Niquée et aux Félixmart d'Hyrcanie, il n'appartient pas à la classe des chevaliers imaginaires, mais représente un personnage réel et son existence historique était considérée comme avérée par les contemporains. À l'inverse des autres il a combattu par des moyens purement humains et sans recourir à des enchantements, ce qui rend sa victoire contre l'invulnérable Roland encore plus éclatante. De surcroît, n'étant pas comme les autres chevaliers importé de la littérature étrangère⁷⁷⁹, il permettait de doter le roman d'un authentique message patriotique et donc de le distinguer nettement de la simple littérature « *de entretenimiento* » que constituaient les autres livres du même type. L'excessive perfection des héros chevaleresques les élève au statut d'archétypes et confère à leurs actions une certaine monotonie.

de détruire la chimère chevaleresque. Telle est aussi assurément l'intention de Cervantès. Il n'est cependant pas sûr que cela ait été son unique intention. En effet, au vu de son admiration pour Martorell, il est possible que parallèlement au désir de ridiculiser l'esthétique des romans de chevalerie, il ait cherché à construire un nouveau type de fiction chevaleresque où l'univers de la chevalerie entre en contact avec les lois de la réalité.

Aussi le motif comiquement réaliste de la nourriture, qui semble ne pas avoir sa place dans l'univers chevaleresque, ne relève-t-il pas uniquement de la parodie mais fait écho aux paroles du curé qui, au chapitre I, VI, louait Martorell de montrer ses chevaliers en train de manger⁷⁸⁰. La mention de repas et de différents mets tout au long du *Quijote* vaut certainement comme une touche réaliste⁷⁸¹ et contribue à la rupture avec les *libros de caballerías* traditionnels où les gestes quotidiens n'étaient ordinairement pas mentionnés. Ainsi, déjà H. Grilli avait aperçu une similitude entre l'usage des scènes de repas dans la structure narrative du *Tirante* et celui qui en est fait dans le *Quijote*⁷⁸². On peut donc émettre l'hypothèse que la fonction de la nourriture est double. Certes, la nécessité de satisfaire des besoins corporels primaires comme la faim et la soif souligne la réalité des personnages principaux et, par opposition, l'irréalité des romans de chevalerie de la Renaissance. Les aliments que Sancho propose à son maître, comme le fromage et l'oignon, sont considérés comme caractéristiques des groupes sociaux inférieurs⁷⁸³ et donc opposés aux mets raffinés servis aux chevaliers durant les banquets. De même, le narrateur prend plaisir à faire échouer l'hidalgo dans sa volonté d'imiter l'endurance des chevaliers errants, si au-dessus de la nature humaine qu'ils pouvaient passer de longs mois à se nourrir exclusivement d'herbes et de racines des montagnes, « *que el trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas* »⁷⁸⁴. À travers l'estomac, c'est la réalité tout entière qui revendique son droit. D'un autre côté, la mention de la nourriture vient aussi suppléer à ce que le narrateur percevait comme un manque dans les romans de chevalerie traditionnels qui écartaient de leur univers ce qui n'avait pas trait à la beauté et au luxe. Le geste de Cervantès a une très claire ressemblance avec celui de Martorell

⁷⁸⁰ *Don Quijote*, partie I, chap. VI, p. 66.

⁷⁸¹ La gastronomie dans le *Quijote* est un thème qui a retenu l'attention de la critique qui souligne notamment que le roman de Cervantès est un reflet fidèle des habitudes alimentaires de l'Espagne du XVI^e siècle. Pour une synthèse sur ce sujet, voir l'article « *comida* » dans la *Gran Enciclopedia Cervantina*, p. 2606-2618.

⁷⁸² G. GRILLI, *Dal Tirante al Quijote*, Bari, Adriatica, 1994, « *I cicli dell'alimentazione e dell'riposo nel Tirante e nel Quijote* », p. 131-163. Voir p. 135.

⁷⁸³ M. L. LÓPEZ TERRADA, « *La alimentación en El Quijote* », in *La ciencia y El Quijote*, Barcelone, J. M. SÁNCHEZ RON (éd.), 2005, p. 189-209. Voir p. 204.

⁷⁸⁴ *Don Quijote*, partie I, chap. II, p. 40 : « car la fatigue et le poids des armes ne peuvent se supporter sans le gouvernement des tripes ».

qui est le premier à avoir accordé une place significative au monde quotidien dans la littérature chevaleresque.

La même chose s'observe à la fin du roman. Les dernières pages, qui ont déçu tant de lecteurs modernes, mécontents de la radicalité avec laquelle Alonso Quijana renonce à ses idéaux antérieurs, ont amené certains critiques à supposer que, derrière l'atmosphère de dévotion, se cacherait un message plus subversif. Il est vrai que la fin du *Quijote* est problématique et que son rapport à la structure globale de l'œuvre soulève de nombreuses interrogations. Selon A. Sicroff, la mort exemplaire de l'hidalgo doit être interprétée comme une réponse au faux *Quijote* inventé par Avellaneda, qui avait réservé une fin indigne à son héros dans une maison d'aliénés de Séville⁷⁸⁵. J. O'Kuinghttons Rodriguez considère la scène de son trépas à la fois comme une parodie des *Ars bene moriendi* et comme une mise en cause du pouvoir politique et religieux et s'affirme sceptique quant au prétendu retour à la raison de l'hidalgo⁷⁸⁶. W. Melczer conteste l'idée, très répandue depuis l'étude de R. Salillas⁷⁸⁷, que don Quichotte incarnerait le type du mélancolique et que sa mort serait causée par sa mélancolie⁷⁸⁸. K. Frenk va jusqu'à émettre l'hypothèse que la fin ne serait qu'un des nombreux jeux de dissimulation auxquels se livre le narrateur et que le texte serait parsemé d'indices suggérant

⁷⁸⁵ A. A. SICROFF, « *La segunda muerte de Don Quijote como repuesta de Cervantes a Avellaneda* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, n° 2, 1975, p. 267-291. L'auteur s'interroge notamment si l'idée de la fin du roman n'était venue à Cervantès qu'au moment où il était déjà engagé dans la rédaction du chapitre II, LIX, comme on le prétend souvent, ou bien s'il l'a conçue dès le début de la composition du nouveau roman. Le critique penche pour cette seconde possibilité et pense même que toute la seconde partie fut écrite uniquement pour donner une digne mort à son protagoniste car ce qu'il trouvait repoussant chez le Quichotte d'Avellaneda est qu'il s'agissait d'une « *figura absurda incapaz de soportar el peso grave de la muerte* ». (p. 268).

⁷⁸⁶ J. O'KUNGHUTTONS RODRIGUEZ, « *El testamento y el rito de la muerte : señales burlescas y paródicas de contenido ideológico en el desenlace del Quijote* » in *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. LXVI, n° 65, 2018, p. 95-121. La mort de don Quichotte paraît être exemplaire à cause des louanges que lui adressent parents et amis mais plusieurs observations permettent de nuancer cette conclusion. En effet, le testament d'A. Quijana ne peut être pris entièrement au sérieux car il fonctionne comme une parodie et réécriture de cette forme de document officiel (Cervantès connaissait sans doute les déformations burlesques qu'étaient le *Testamento de un lechón* ou le *Testamento del pícaro pobre*) (p. 105) et le texte ne contient pas d'allusion au pouvoir divin et aux membres du clergé et à ses ministres (p. 109). La fin satirise également les *Ars bene moriendi* qui formulaient des normes de comportement pour l'infirmes et ses proches afin de créer les meilleures conditions possibles pour l'élévation spirituelle du moribond parce que le comportement de Sancho ne correspond pas à l'attitude de recueillement préconisée (p. 115) et parce que l'épithaphe écrite par Samson Carrasco fait apparaître le héros sous une lumière ridicule (p. 118). Par ces touches ironiques, Cervantès ferait apparaître qu'une attitude religieuse véritable ne saurait se réduire au simple accomplissement de rites et de cérémonies comme le préconisaient par exemple les « *Ars bene moriendi* » (p. 119).

⁷⁸⁷ Étude portant sur l'influence de l'*Examen de Ingenios* de H. de San Juan sur Cervantès.

⁷⁸⁸ W. MELCZER, « *Did Don Quixote Die of Melancholy ?* » in *Folie et Dérailson à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973*, Bruxelles, 1976, p. 161-171. Le fait qu'il demande d'abord la confession, puis la permission de rédiger son testament vaut en apparence comme une reconnaissance des institutions idéologiques (Église/ État) avec lesquelles il était en conflit durant son existence de chevalier.

que don Quichotte n'a jamais recouvré la raison⁷⁸⁹. La vraie signification de l'épisode ne me semble cependant pas résider là. Que Cervantès ait poussé le jeu de la dissimulation narrative jusqu'à faire de la mort dévote d'Alonso Quijano un déguisement de sa folie persistante paraît peu probable.

À l'inverse, il est tout à fait possible que Cervantès établisse un lien entre la scène finale et le sixième chapitre de la première partie, où le curé avait loué Martorell d'avoir imaginé une digne mort pour ses héros. La déclaration du notaire qui affirme que « *nunca había leído en ningún libro de caballerías qua algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan christiano como don Quijote* »⁷⁹⁰ crée un étrange écho avec l'exclamation du curé « *y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que los demás libros de este género carecen* »⁷⁹¹. De plus, la mort de don Quichotte, qui meurt dans son lit et fait son testament avant de mourir, reflète point par point celle de Tirant. La particularité de cette dernière est qu'elle est comparativement beaucoup plus humble que celle des autres chevaliers errants. Tandis qu'Amadis et ses compagnons sont préservés du trépas par un enchantement qui les transforme en statues vivantes et que les héros du *Palmerín* succombent sur le champ de bataille, Tirant meurt d'un vulgaire mal de côté. C'est la simplicité de cette mort qui n'est pas héroïque et ne fait pas intervenir d'enchantements qui a dû séduire Cervantès. Ainsi une profonde ambiguïté s'installe à la fin du récit. D'un côté, la mort humble et chrétienne de don Quichotte se déroule dans un monde d'où la fiction chevaleresque est désormais bannie ; de l'autre, elle répète celle d'un autre chevalier littéraire, comme si l'univers chevaleresque se prolongeait au-delà du renoncement de l'hidalgo.

⁷⁸⁹ K. FRENK, *Don Quijote ¿Muere cuerdo ?*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 103-117. Le critique est convaincu de l'ambiguïté que Cervantès voulait laisser planer sur cet épisode : « *Pienso que Cervantes proyectó sobre la afirmación de la cordura de su héroe un gran signo de interrogación.* » ; « Je pense que Cervantès a laissé planer sur l'affirmation de son retour à la raison un grand signe d'interrogation. ». La preuve principale de son retour à la raison et qui finit par ôter leurs doutes à l'assistance jusque-là hésitante semble consister dans la teneur raisonnable de ses propos, mais les termes utilisés par Cervantès pour décrire les paroles dévotes du bon Quijano (« *tan bien dichas, tan cristianas, y con tanto concierto* » ; « si bien tournés, si chrétiens et si raisonnables », p. 1101) rappellent de très près ceux dont le narrateur maintes fois se servait pour décrire l'étonnement de ceux qui entendaient un fou tenir des discours si sages et si éloquents (don Lorenzo, au chapitre II, XVIII avait forgé la fameuse formule « *entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos* »). Suspect est en outre le fait que sa mort si pieuse soit comparée, de façon contrastive, avec celle des chevaliers de ses lectures favorites : Il note en outre que ni le narrateur général ni Cide Hamete Benengeli n'expriment leur opinion quant à l'apparente « *cordura* » de l'hidalgo et se contentent de mentionner les avis des personnages.

⁷⁹⁰ *Don Quijote*, partie II, chap. LXXIV, p. 1104 : « que jamais il n'avait lu dans aucun livre de chevalerie qu'aucun chevalier errant fût mort dans son livre aussi paisiblement et aussi chrétiennement que don Quichotte ».

⁷⁹¹ Id., livre I, chap. VI, p. 66 : « les chevaliers y (...) dorment et y meurent dans leurs lits, et y font testament devant leur mort, avec toutes les choses qui manquent aux autres chevaliers de ce genre. ».

Une deuxième raison de penser que la modernité du *Quijote* ne l'empêche pas de fonctionner comme un roman de chevalerie est que l'espace-temps réaliste du texte de Cervantès fusionne indirectement avec l'espace-temps aventureux du roman de chevalerie. A priori, l'espace-temps réaliste du roman et l'ancrage de l'action dans un environnement familier sont opposés à l'esprit du roman de chevalerie. Don Quichotte et son écuyer traversent l'Espagne de leur époque et ils entrent en contact avec les représentants de toutes les couches sociales, qui s'adonnent aux affaires de la vie quotidienne. La géographie est solidement ancrée dans la réalité contemporaine et le texte est parsemé de références à Séville (I, II), Tolède (I, IV), Ségovie (I, IX), Saragosse (II, I), Barcelone (II, LXIII) mais aussi à la Méditerranée (I, XLII), Alger (II, I) et à beaucoup d'autres endroits. D'un autre côté, cet espace tellement empreint de quotidienneté demeure ouvert au surgissement de l'aventure. I. Watt avait déjà remarqué que l'espace-temps du *Quijote* se distingue de celui d'un roman réaliste moderne parce que, sur les routes poussiéreuses de la Manche, où un soleil de plomb accable les protagonistes, il ne cesse de se produire les événements les plus extraordinaires⁷⁹². Des rencontres fortuites avec de jeunes dames travesties, des rescapés des prisons algériennes, des bandits de grand chemin et divers aristocrates, des nuits passées à la belle étoile, dans un palais ducal ou dans la sombre forêt catalane, l'exploration de lieux inaccessibles rythment l'action et créent l'impression que l'hidalgo vit dans un environnement qui ne semble pas fermé au merveilleux.

Notons d'ailleurs que Cervantès lui-même a préservé la compatibilité entre l'espace réaliste de son roman et la géographie mythique du roman de chevalerie en faisant en sorte que l'action se déroule dans un cadre champêtre et en évitant de placer son héros dans un milieu urbain. Une raison possible de ce choix est que la route désertique, la montagne et les fleuves gardent suffisamment de ressemblances avec la géographie traditionnelle des romans de chevalerie, tandis que la ville marquée par le développement du commerce et la concentration des habitants, s'est trop éloignée de la représentation médiévale du monde pour qu'un personnage comme don Quichotte y ait sa place⁷⁹³. La ville, haut lieu des coupeurs de bourse et des congrégations de voleurs, est appropriée aux aventures picaresques, tandis que le grand

⁷⁹² I. WATT, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, 1996, p. 61.

⁷⁹³ La campagne se prête à cette structuration du monde en lieux poétiques – le pont, la forêt, la grotte – qui s'oppose à l'espace homomorphe et indifférencié qui commençait à s'imposer progressivement sous l'effet de l'industrialisation. Ceci pourrait être un indice du fait que Cervantès, le grand maître du désenchantement, n'a pourtant pas voulu entièrement désenchanter l'espace magique qui joue un rôle si important dans le roman de chevalerie.

air et l'espace vaste et ouvert conviennent aux aventures chevaleresques. Sur deux points au moins, une rencontre entre les deux espaces semble avoir lieu. D'un côté, l'auteur utilise la poésie des lieux de la tradition chevaleresque pour rehausser la description du paysage réel et, d'autre part, il va parfois jusqu'à rendre flottantes les limites qui séparent la géographie irréaliste du roman de chevalerie et l'espace réel de la vie quotidienne. Une sorte de dialogue s'installe entre les deux pôles, le monde réel revêtant quelque chose de la magie du monde chevaleresque et le roman de chevalerie revêtant quelque chose du réalisme du monde moderne.

Il est connu qu'à certains moments, l'espace réaliste du *Quijote* est envahi par la géographie idéalisée et poétique de la tradition bucolique (I, XII-XIV ; I, XXIV ; I, LI ; II, XX-XXI ; II, LVIII). Toutefois, ces réminiscences de l'univers bucolique permettent aussi plus facilement la fusion de l'espace réaliste avec celui de la chevalerie errante. Comme l'a montré J. J. M. Romero, la majorité des romans de chevalerie imprimés à l'époque de Philippe II incorporaient des éléments bucoliques⁷⁹⁴. Dans des œuvres comme l'*Amadís de Grecia* (1530), la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* (1551) ou l'*Olivante de Laura* (1564), on retrouve fréquemment le topos du chevalier qui se déguise en pasteur pour être proche de la dame de son cœur⁷⁹⁵. L'extension du domaine chevaleresque vers l'univers bucolique avait toujours été une possibilité inhérente au genre, comme le montre la troisième partie de l'*Orlando Innamorato*, où le thème du travestissement et les amours dans un cadre idyllique prennent le pas sur les aventures chevaleresques proprement dites. Dans le *Quijote*, le lien entre la pastorale et l'univers chevaleresque de l'hidalgo n'est donc pas un hasard mais rappelle la fusion qui s'est opérée à l'intérieur des romans de chevalerie eux-mêmes. Sa défense répétée de bergers ou de bergères rappelle sa déclaration initiale de vouloir recréer une société où l'homme vit au milieu d'une nature bienveillante et généreuse, où la propriété est commune et où tout n'est que paix, amitié et concorde (I, XI). C'est ainsi qu'il est prêt à s'interposer entre la belle Marcela et les bergers qui désirent la persécuter pour venger la mort de Grisóstomo (I, XIV) ou qu'il se charge de défendre la beauté des demoiselles de la feinte Arcadie contre tout potentiel calomniateur (II, LVIII)⁷⁹⁶. L'instabilité de la frontière entre les deux univers devient maximale lorsque le héros se comporte comme les bergers amoureux dans la Sierra Morena ou lorsqu'il envisage lui-

⁷⁹⁴ J. J. M. ROMERO, « La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 57, n°2, 2009, p. 563-605. Voir p. 566.

⁷⁹⁵ Id., voir p. 567-572.

⁷⁹⁶ La plupart des commentaires partent de l'idée que l'attitude générale de Cervantès à l'égard de la pastorale serait critique et ironique, mais S. Rupp a argumenté que, en réalité, le jeu sur les différentes versions des mythes arcadiens permettait d'en restaurer la valeur positive. S. RUPP, « True and False Pastoral in "Don Quixote" » in *Renaissance and Reformation*, vol. 16, n°3, 1992, p. 5-16.

même d’embrasser la profession de pasteur⁷⁹⁷. À la fois paradis poétique où l’amant éconduit trouve la force de transcender sa douleur en se livrant à une vocation artistique et espace aventureux où le chevalier part à la recherche d’aventures, le monde bucolique fonctionne véritablement comme un espace hybride. Loin d’exclure l’espace chevaleresque de son roman, Cervantès recrée au contraire la fusion entre l’espace chevaleresque et l’espace bucolique qui s’observe dans certains romans de chevalerie.

Un autre exemple est la mise en scène nocturne organisée par le couple ducal dans la forêt. La cérémonie farcesque qui se déroule devant les yeux étonnés de l’hidalgo et de son écuyer fait intervenir divers éléments carnavalesques et populaires et fonctionne comme une immense parodie de l’univers chevaleresque. Simultanément, cette aventure nocturne s’inscrit parfaitement dans la tradition arthurienne de la forêt enchantée. La forêt apparaît en effet, au Moyen Âge, comme un lieu délaissé de Dieu où les événements les plus étranges et les rencontres les plus étonnantes peuvent se produire⁷⁹⁸. Dans l’aventure nocturne de don Quichotte, on retrouve tour à tour tous les éléments qui se rattachent à l’imaginaire arthurien de la forêt. La forêt est d’abord le lieu du surnaturel où la sphère du terrestre entre en contact avec celle du surnaturel. Dans le *Quijote*, l’effacement temporaire de la frontière entre le temporel et l’au-delà est mimé par des effets lumineux qui créent une atmosphère mystérieuse : « *En esto se cerró más la noche y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque* »⁷⁹⁹. La forêt est aussi ordinairement, dans le roman arthurien, un lieu lié à l’initiation. C’est dans la forêt que le chevalier rencontrera un sage ermite qui lui donnera des conseils nécessaires à l’accomplissement de sa quête comme c’est le cas dans le *Perceval*. Son isolement par rapport au monde ordinaire des humains en fait le lieu idoine pour la transmission d’une parole sacrée. Tel est aussi le cas dans le *Quijote*, puisque c’est dans la forêt que don Quichotte apprendra de la bouche de la Mort le moyen de désenchanter Dulcinée : « *vengo al dar el remedio que conviene/ a tamaño dolor, a mal tamaño* »⁸⁰⁰. Troisièmement, la forêt est le repaire de Merlin qui apparaît également dans l’aventure du *Quijote*. Le texte de Cervantès rappelle les traits essentiels du Merlin de la tradition arthurienne, comme le fait que Merlin était un personnage

⁷⁹⁷ *Don Quijote*, partie II, chap. LXVII, p. 1061 : « *llamándome yo « el pastor Quijotiz » y tú « el pastor Pancino », nos andaremos por los montes, por las selvas y los prades, cantando aquí, endechando allí* » ; « moi, sous le nom du berger Quijotiz et toi, sous celui du berger Pancino, nous irons par la montagne, tantôt chantant, tantôt gémissant ».

⁷⁹⁸ Le texte du *Quijote* où démons, enchanteurs et la Mort elle-même apparaissent d’un seul coup est un concentré de ces rencontres étranges.

⁷⁹⁹ *Don Quijote*, partie II, chap. XXXIV, p. 819 : « *Là-dessus, la nuit devint plus noire, et une infinité de lumières commencèrent à courir par le bois* ».

⁸⁰⁰ Id., p. 823 : « *je viens donner le remède qu’il faut/ à mal si grand, à si grande douleur* ».

hybride né de l'union entre une femme humaine et un démon – « *-Yo soy Merlin, aquel que las historias/ dicen que tuve por mi padre al diablo* »⁸⁰¹ – ainsi que son attirance pour de belles jeunes femmes : « *la mía est tierna, blanda y amorosa* »⁸⁰². Ces coïncidences ne laissent aucun doute sur le fait que l'inspiration pour ce passage était moins le roman de chevalerie de la renaissance que l'univers beaucoup plus ancien de la tradition arthurienne. Le dispositif de la cérémonie carnavalesque crée en fait une synthèse heureuse entre culture populaire et festive et mythologie arthurienne.

La transgression des frontières entre univers réaliste et univers imaginaire est encore plus manifeste dans l'aventure de la grotte de Montésinos. Véritable « trou » dans la narration, elle est un passage unique dans le roman parce que c'est la seule des hallucinations de l'hidalgo à ne pas recevoir d'explication rationnelle. On constate que l'interprétation selon laquelle il s'agirait d'un rêve, quoique fortement suggérée, n'est toutefois pas explicitement validée par le narrateur qui, au moment où don Quichotte est retiré de la grotte au moyen d'une corde, recourt à des modalisations pour témoigner de son incertitude (« *con muestras de estar dormido* », « *cómo si de algún grave y profundo sueño despertara* »⁸⁰³). F. García Sanchez considère cet épisode comme celui qui, parmi tous ceux de la seconde partie, se rapproche le plus de la notion moderne de fantastique comme intrusion du surnaturel dans le cadre d'un récit réaliste. Plusieurs arguments lui permettent d'étayer cette affirmation. Le désaccord entre le chevalier et le cousin de Samson Carrasco concernant le temps que don Quichotte a passé dans la grotte – trois jours ou bien seulement une heure – rappelle un des procédés de la littérature fantastique où deux univers hétérogènes peuvent coexister, avec leurs lois et, partant, leurs temporalités spécifiques. De plus, un des buts du fantastique est de dépasser la dialectique entre la vérité et l'apparence afin d'insérer dans la trame un mythe qui, en tant qu'histoire fabuleuse, est littéralement faux mais renvoie à une vérité psychologique profonde du personnage. C'est ce qui se passe dans le *Quijote* où la vision de l'hidalgo a des qualités très proches des images surréalistes inspirées de nos expériences oniriques, comme le grossissement et la défamiliarisation du connu ou l'incongru, qui fournissent des indications sur le fonctionnement de son inconscient. L'incertitude de Cide Hamete Benengeli quant au statut apocryphe ou original du passage, correspond à l'ambiguïté caractéristique du fantastique qui se définit par

⁸⁰¹ Ibid. : « Je suis Merlin, celui dont les histoires/ affirment que son père était le diable ».

⁸⁰² Ibid. : « le mien [i. e. mon naturel] est bon tendre et amoureux ».

⁸⁰³ *Don Quijote*, livre II, chap. XXII, p. 722 : « il avait (...) tout l'air d'être endormi », « comme s'il s'éveillait de quelque lourd et profond sommeil ».

l'indétermination ontologique entre la sphère du réel et la sphère de l'imaginaire⁸⁰⁴. Certes, l'épisode ne peut être considéré comme fantastique au sens propre – il s'agit plutôt d'un jeu de miroir et de perspectives propre à l'esthétique baroque et une partie de l'indétermination provient sans doute du fait que Cervantès y pose le problème théologique de l'interprétation des rêves⁸⁰⁵ – mais il demeure néanmoins vrai que Cervantès s'efforce de brouiller les pistes et de laisser ouverte, au moins théoriquement, la possibilité d'une expérience surnaturelle. C'est l'endroit où l'auteur abolit avec le plus de hardiesse, et pour un court instant seulement, les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Toutefois, ce qui vaut pour l'espace vaut aussi dans une certaine mesure pour le temps. Loin d'être une sorte de reflet fidèle du temps de la physique, linéaire et homogène, qui commençait à se répandre au XVII^e siècle, la temporalité du *Quijote* revêt en partie la qualité mythique du temps dans les récits arthuriens. L. A. Murillo⁸⁰⁶ formule d'ailleurs l'hypothèse que le roman de Cervantès serait profondément enraciné dans une vieille mythologie solaire, remontant jusqu'à des cultes très anciens, et dominé par une sorte de temporalité mythique qu'on retrouve dans la littérature arthurienne⁸⁰⁷. Dans les pérégrinations du chevalier dans la

⁸⁰⁴ F. GARCÍA SÁNCHEZ, « *Configuración estética del Quijote: el realismo, lo barroco, ¿lo fantástico?* » in *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, p. 555-565. Pour ces trois arguments, voir, p. 562-563.

⁸⁰⁵ D. W. MANNING, « *The Dream Function in Seventeenth-Century Spanish Fiction* » in *Mediterranean Studies*, vol. 14, 2005, p. 169-184. Elle pense que ce texte reflète les polémiques contemporaines sur l'interprétation correcte des rêves. Comme d'autres auteurs de la même époque, Cervantès reprendrait les arguments de l'orthodoxie religieuse concernant les dangers de l'interprétation des rêves tout en critiquant le désir de l'Église de vouloir restreindre l'interprétation des rêves à des personnes doctes. Ainsi, dans le passage en question, la réaction de don Quichotte face à sa propre expérience onirique illustre le danger que le rêveur manipule les données de sa mémoire afin de les faire rentrer dans ses opinions préconçues (p. 177). L'hidalgo maintient avoir été au paradis, alors que sa vision a été envahie par le grotesque et le réel le plus prosaïque. À l'inverse, le cas du cousin érudit, qui interprète littéralement et non symboliquement le rêve du chevalier, est la preuve que même le docte ne représente pas nécessairement une autorité dans le domaine de l'interprétation onirique (p. 179).

⁸⁰⁶ L. A. MURILLO, « *The summer of myth* » in « *The summer of myth* » in *The Golden Dial. Temporal Configuration in Don Quixote*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1975, p. 118-171.

⁸⁰⁷ Comme on le sait (cf. partie II.3.2), le nouveau but de l'hidalgo est d'atteindre Saragosse où se dérouleront les joutes de Saint Georges (avril 23). Mais alors même que le début de l'œuvre précise que le déroulement des joutes est imminent et que le trajet de la Manche à Saragosse prendrait plusieurs jours même à un voyageur rapide, le temps de la narration se ralentit de plus en plus jusqu'à se figer dans une sorte d'immobilité magique. Dans les deux séquences d'aventures qui suivent l'enchantement de Dulcinée – des « *Cortès de la muerte* » à la visite de la demeure du chevalier au Vert Caban, de la grotte de Montésinos à l'aventure de la barque enchantée –, les événements se succèdent certes les uns aux autres mais simultanément le temps s'étend de plus en plus. Alors que par la durée des événements, on devrait se trouver en août ou en septembre, le texte dit (II, XXIX) qu'on est toujours seulement à quelques jours de la fête de Saint Georges. Après le long séjour dans le palais ducal et l'ensemble de chapitres dédiés au gouvernement de Sancho, un nouveau paradoxe temporel a lieu car au chapitre II, LIX, on semble être revenu au printemps. La seule explication rationnelle serait que depuis leur entrée chez les ducs un an s'est écoulé de sorte qu'on est revenu au printemps. Pour Murillo, il s'agit là d'une allusion à la structure cyclique des romans de chevalerie médiévaux où les séquences d'aventures des héros,

seconde partie, le critique décèle un passage du temps linéaire vers un temps quasi statique. Rappelant que des héros arthuriens comme Yvain, Lancelot et Gauvain sont issus d'anciens mythes celtes et que leurs aventures retracent la course du soleil à travers les différentes saisons, selon un schéma hérité des mythes anciens, il pense pouvoir affirmer que le symbolisme de leurs histoires représente un mélange entre l'allégorie chrétienne et les rituels païens archaïques qui célébraient la lutte de deux divinités liées aux saisons – typiquement l'Hiver et l'Été – dont le combat était motivé par la libération ou l'assujettissement de quelque déesse florale⁸⁰⁸. Cette réminiscence du culte solaire dans certaines grandes œuvres du Moyen Âge se voit notamment dans le fait que les exploits de leurs héros, rythmés par le calendrier liturgique du christianisme, sont concentrés dans le cycle du printemps et de l'été et se répètent d'une année à l'autre⁸⁰⁹. Il semble que le *Quijote*, tout en étant un des premiers romans « réalistes » ait encore en partie un pied dans l'univers enchanté des récits chevaleresques.

Les analyses précédentes confirment l'hypothèse émise par certains critiques que le roman de Cervantès opérerait une renégociation habile entre réalité et imagination, qui permet au réalisme de rester ouvert à une forme de merveilleux qui n'est plus celui des romans de chevalerie d'antan, mais ne lui permet pas moins de situer l'action hors de la sphère ordinaire du réel. Ainsi, pour M. Vargas Llosa, l'ironie, caractéristique de l'attitude du narrateur, constitue en réalité une stratégie pour conserver l'atmosphère enchantée des romans de chevalerie et l'adjoindre sans heurt à l'univers réaliste du *Quijote*. L'ironie ne serait pas une manière de détruire le roman de chevalerie, mais de l'adapter à un temps où la croyance naïve en la magie et les enchantements n'était plus possible.⁸¹⁰ Selon F. Martínez Bonati, l'alternance entre la peinture objective de certains personnages et l'idéalisation de certains autres

ordinairement concentrées dans l'intervalle compris entre le début du printemps et la fin de l'été, se succèdent d'une année à l'autre avec le rythme régulier des saisons (p. 143) : « *We are now in a position to see that this recurrent movement corresponds to the cyclical, mythical story pattern of romance. Narrative duration moves forward according to the natural and exemplary sequence, but the season reverts (or moves forward) to spring and the advent of summer in a cyclical movement* » ; « Nous sommes maintenant dans la position de voir que ce mouvement récurrent correspond à la structure cyclique et mythique des romans de chevalerie. La durée narrative avance selon des séquences naturelles et exemplaires mais la saison revient (ou avance) vers le printemps et l'été dans un mouvement cyclique. » (p. 153).

⁸⁰⁸ Id., op. cit., p. 119.

⁸⁰⁹ Id., op. cit., p. 118-120.

⁸¹⁰ M. VARGAS LLOSA, « *Presentación* » à la version espagnole de l'ouvrage d'E. Williamson, *The half-way house of fiction*, p. 11-23. Il dit, p. 16, que l'ironie est « *un recurso para hacer aceptables, creíbles, unas actitudes y unos sentimientos que, sin la coartada de la locura, los contemporáneos de Cervantes hubieran rechazados por excéntricos.* » ; « un moyen pour rendre acceptables et crédibles des attitudes et des sentiments que les contemporains de Cervantès, sans la justification par la folie, auraient considérés comme invraisemblables. ». Voir E. WILLIAMSON, *Don Quijote y los libros de caballerías*, présentation de M. VARGAS LLOSA; traduction de M. J. F. PRIETO, Madrid, Taurus, 1991.

(Maritornes vs. Zoraïda), la surabondance de rencontres fortuites et de scènes de reconnaissance, les paradoxes temporels qui donnent à l'œuvre une allure labyrinthique ne permettent pas de concevoir le roman de Cervantès uniquement en termes de réalisme⁸¹¹. L. Bersani voit dans l'ambiguïté onirique de certains passages de la seconde partie un facteur d'effacement des limites entre réalité et illusion et pense que l'estompement temporaire de ces frontières distingue le *Quijote* du réalisme tel qu'il était conçu au XVII^e ou au XIX^e siècle⁸¹². Sirovy indique que Cervantès s'efforce de donner une plausibilité narrative à des paradoxes temporels qui, s'ils devaient être pris au sérieux, transformeraient le temps de la seconde moitié du *Quijote* en une forme de temporalité magique⁸¹³. Dans un célèbre petit essai, J. L. Borges a défini ce qu'il appelle la « magie partielle » du *Quijote*. Selon lui, la poésie et le réel étaient irréconciliablement antinomiques pour Cervantès, mais ce dernier, ne laissant pas pour autant d'aimer le surnaturel, l'a réintroduit d'une manière plus subtile et plus efficace dans son roman⁸¹⁴. E. Williamson a montré que pour les écrivains latino-américains qui se réclament du « réalisme magique », la réactualisation du *Quijote* dans les temps modernes s'est faite paradoxalement par une réutilisation de la dimension magique et fantastique des romans de chevalerie⁸¹⁵, ce qui amène à se demander si le lien entre les deux n'était pas, dès le début, plus étroit qu'on ne le pensait.

⁸¹¹ F. MARTÍNEZ-BONATI, « *Cervantes y las regiones de la imaginación* » in *Dispositio*, vol. 2, n°4, 1977, p. 28-53. Voir p. 34. Le réalisme est ici compris sur fond des conceptions poétologiques de l'époque et notamment du texte sur lequel ces dernières étaient basées, à savoir la *Poétique* d'Aristote. Ce qui est fondamental à la division aristotélicienne des différentes formes artistiques, ce sont les notions d'objet, de moyen et de mode de l'imitation. L'objet de la *mimesis* consiste dans la peinture de caractères qui nous sont ou bien inférieurs, ou bien supérieurs, ou bien égaux, la dernière catégorie correspondant de plus près à ce que nous appellerions « réalisme ». Les différents modes de *mimesis* consistent dans le fait de dépeindre les hommes ou bien meilleurs qu'ils ne sont, ou bien pires, ou bien tels qu'ils sont, c'est-à-dire dans un regard idéalisant, satirique ou objectif posé sur le réel. Voir également *El Quijote y la poética de la novella*, le chap. 4.3., « *El fenómeno de la allegoría irrealista del realismo* », p. 33-34, où il remarque que l'explication de la folie comme provenant d'un excès de lecture est, selon les critères de son temps, réaliste car en accord avec la science médicale du XVI^e siècle et de surcroît décrite avec des détails cliniques, mais qu'elle opère en même temps une sorte de grossissement fantaisiste du réel.

⁸¹² L. BERSANI, « *Le réalisme et la peur du désir* » in *Littérature et réalité*, G. GENETTE et T. TODOROV, (éds.), Paris, Seuil, 1982, p. 47-81. Ici, p. 68. Il dit à la même page qu'« [à] mesure que Cervantès semble se faire plus complice de la folie de son héros, il est significatif que son œuvre ait tendance à violer les conventions réalistes qu'elle a contribué à établir. ».

⁸¹³ D. SYROVY, *Tilting at Tradition. Problems of Genre in the Novels of Miguel de Cervantes and Charles Sorel.*, New York, Rodope, 2013, p. 170.

⁸¹⁴ J. L. BORGES, « *Magias parciales del Quijote* » in *Obras completas*, édition de C. V. FRIAS, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 667-669.

⁸¹⁵ E. WILLIAMSON, « *The Quixotic Roots of Magic Realism: History and Fiction from Alejo Carpentier to Gabriel García Márquez* » in *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*, Londres, Tamesis, 1994, p. 103-121. Il analyse le rapport de trois écrivains hispano-américains célèbres au *Quijote*, à savoir

Enfin, il convient de relever une ambiguïté dans l'imitation parodique de certains aspects compositionnels des romans de chevalerie. Le dédoublement de la voix narrative en celle d'un chroniqueur et celle d'un traducteur, qui se traduit souvent par l'insertion de commentaires métanarratifs dans le récit, le thème du manuscrit découvert par hasard, qui permet d'instaurer un jeu habile entre le texte que le lecteur a sous les yeux et un supposé original, la continuation par cycles, fondée sur l'idée d'une généalogie chevaleresque, autant de topiques des romans de chevalerie qui sont parodiés dans le *Quijote*. Le but de Cervantès est de critiquer la confusion entre *historia* et *poesía*, qui s'est opérée dans la tête de l'hidalgo. Là où les auteurs de romans de chevalerie cherchent à renforcer la vraisemblance de leur récit, Cervantès prend plaisir à déconstruire la fiction comme fiction. Pour beaucoup de critiques, la modernité de son roman consiste précisément dans les jeux métafictionnels auxquels se livre l'auteur et qui distinguent son œuvre des romans de chevalerie véritables. Tandis que ces derniers cherchent à générer un plaisir simple chez le lecteur en suscitant son intérêt pour l'action elle-même, le *Quijote* est une œuvre beaucoup plus complexe qui enchante moins par l'action représentée elle-même que par le jeu constant avec les intertextes. Le dédoublement de fiction, qui se traduit notamment par la parodie des aspects compositionnels du roman de chevalerie, consumerait la rupture avec les avatars antérieurs du genre chevaleresque.

Ainsi, le motif du manuscrit découvert par hasard permet à Cervantès de se livrer à des jeux métafictionnels audacieux qui contribuent fortement à la modernité du roman. Le fait que le récit est médiatisé par un manuscrit original incomplet fournit un prétexte pour se livrer à des questionnements pseudo-exégétiques. Les contradictions présentes dans les textes matrices à partir desquelles le manuscrit fut élaboré, l'incomplétude du manuscrit lui-même, dont il n'existe que des versions partielles, la faillibilité potentielle du traducteur, les doutes sur la véracité du chroniqueur, voilà autant de sources d'incertitude à partir desquelles l'auteur parvient à construire une fiction polyphonique dans laquelle la vérité apparaît diffractée et

A. Carpentier, G. García Marquez, M. Vargas Llosa. A. Carpentier dans *El reino de este mundo* (1949) décrit comment il a découvert ce qu'il appelle le « merveilleux réaliste ». Il voulait se faire le chroniqueur de l'histoire des peuples latino-américains mais en insistant sur leur mentalité magique. Il espérait découvrir ainsi une forme de rationalité différente qui lui permît de se distancier du rationalisme de l'Europe des Lumières qu'il percevait, à l'instar de beaucoup d'intellectuels de son temps, comme exténué par son propre excès de raison (p. 107). Pour venir à bout de cette tâche, il fallait devenir comme don Quichotte et entrer corps et âme dans le monde des *Amadis de Gaulla* et des *Tirante el Blanco* (p. 109). *Cien años de soledad* (1967) partage beaucoup d'éléments thématiques avec le monde des romans arthuriens, comme l'aventure, l'amour et le thème de la quête et à l'instar de l'hidalgo, le chroniqueur de Macondo existe dans une zone frontière entre la réalité historique et un arrière-monde fantastique.

fragmentée. Le but de ce jeu avec la vérité du texte est triple. D'abord, la mise en scène d'un conflit entre les voix narratives et les différentes sources historiques permet de démanteler les stratégies narratives destinées à créer l'impression de véracité utilisées dans les romans de chevalerie sont démantelées. En outre, le thème du manuscrit fictif permet à Cervantès de montrer que l'homme ne dispose jamais d'une vision intégrale de la vérité et que les différentes consciences sont comme autant de miroirs qui reflètent une vision diffractée et partielle de la vérité. Si la vérité historique est toujours médiatisée par les textes, comment atteindre à une vérité définitive sur l'histoire ? Enfin, l'apparition du manuscrit à l'intérieur de lui-même permet une mise-en-abîme textuelle qui entraîne une fluctuation des limites entre le réel et l'imaginaire. Si les critiques ont vu dans ce jeu une rupture avec les romans de chevalerie, pareille vision de choses s'avère problématique.

Tout d'abord, les jeux métanarratifs et les mises en abîme textuelles sont un élément fréquent dans les romans de chevalerie. Dans le *Belianís de Grecia* (1547), l'*Olivante de Laura* (1564) et la *Tercera Parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1587), l'auteur apparaît à l'intérieur de son propre texte⁸¹⁶. A cela s'ajoute que, pour les auteurs de *libros de caballerías* eux-mêmes, il s'agissait d'un moyen non pas de convaincre le lecteur de la véracité de la narration mais de renforcer le caractère vraisemblable d'une fiction perçue comme telle⁸¹⁷. A cet égard, la stratégie de Cervantès n'est pas si différente de celle des auteurs de romans de chevalerie. L'auteur du *Quijote* ne cherche pas seulement à créer un choc entre poésie et réalité mais aussi à trouver un moyen encore plus ingénieux d'effacer les limites entre les deux domaines. L'apparition de la première partie à l'intérieur de la *Segunda Parte de Don Quijote* crée une sorte de chiasme ontologique. D'un côté, si le personnage fictionnel qu'est don Quichotte tient dans la main un objet du monde réel, à savoir la partie de 1615, c'est comme s'il sortait hors du livre pour devenir partie intégrante du monde réel. Inversement, si le roman de 1615 apparaît à l'intérieur du récit, c'est comme si tout un pan du monde réel était happé par la fiction car, en prenant le texte à la lettre, il faudrait comprendre que tous les lecteurs de la première partie font eux-mêmes partie de l'univers imaginaire du *Quijote*. Aussi les limites entre fiction et vérité s'estompent-elles au point de créer un sentiment de vertige. En élaborant

⁸¹⁶ Voir J. J. M. ROMERO, art. cit., p. 110.

⁸¹⁷ De la même manière que l'intervention de personnages politiques réels à l'intérieur d'un thriller politique n'a pas pour but de convaincre le lecteur que la matière racontée est réelle mais de renforcer le caractère vraisemblable du récit. Le lecteur doit être conforté dans l'impression que c'est bien ainsi que les choses *auraient pu* se dérouler si cela s'était vraiment passé ainsi.

ce jeu métaphorique, Cervantès procède donc moins à une parodie des romans de chevalerie qu'il ne pousse leur propre logique jusqu'à ses ultimes limites.

De même, le motif de la continuation cyclique paraît parodié dans le texte de Cervantès. La fin du *Quijote* imite la méthode par laquelle les auteurs des *libros de caballerías* annoncent une suite à l'ouvrage qu'ils viennent d'achever. Leur technique consiste à combiner habilement achèvement et ouverture. Après avoir raconté toutes les aventures d'une génération de chevaliers, ils annoncent celles de la génération suivante. La fin d'un cycle coïncide avec le début d'un nouveau. À la fin du premier roman, Cervantès parodie cette idée de la transmission du texte comme élément fondateur d'un nouveau cycle, recourant aux éléments topiques du manuscrit découvert par hasard, du sage chroniqueur et de la traduction du manuscrit original : « *en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas* »⁸¹⁸. L'auteur parodie les procédés rhétoriques par lesquels les auteurs de romans de chevalerie annoncent la fondation d'un nouveau cycle. Toutefois, d'une certaine manière, le texte de Cervantès reprend véritablement certains éléments de la poétique du cycle pour structurer son propre roman.

La poétique du cycle, particulière au genre des *libros de caballerías*, a certaines caractéristiques : la complétude narrative des différents cycles pris individuellement et les topiques rhétoriques associés à la fondation d'un nouveau cycle. La complétude narrative se traduit par le fait que chaque cycle forme une unité achevée et close sur elle-même⁸¹⁹. La continuation n'est donc pas motivée par la nécessité de raconter un pan de l'intrigue qui jusque-là serait resté en suspens mais par la volonté de continuer à reprendre la matière des livres antérieurs en inventant une nouvelle génération de héros. La continuation cyclique fonctionne selon le modèle de l'éternel retour : après que la roue a fait un tour complet, les mêmes événements se répètent, mais dans un autre contexte. Les héros de la génération antérieure seront remplacés par leurs fils dont les exploits dépasseront encore ceux de leurs pères. Ainsi, l'*Esplandian* fonctionne selon le modèle d'une répétition structurelle des aventures qui ont été racontées dans les *Amadís*⁸²⁰. A cela s'ajoute le fait qu'à la fin du premier cycle, les auteurs annoncent explicitement la fondation d'un nouveau cycle par le biais de la généalogie chevaleresque. Voici aussi ce qui distingue les continuations des romans de chevalerie de celles

⁸¹⁸ *Don Quijote*, chap. LII, p. 529 : « Dans cette caisse on avait trouvé des parchemins écrits en lettres gothiques, mais en vers castillans, qui rapportaient plusieurs de ses exploits ».

⁸¹⁹ Voir à ce sujet D. G. TRÁPAGA, « *De los Amadises a los Quijotes : continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda* » in *Historias Fingidas*, 4, 2016, p. 137-156.

⁸²⁰ Id. p. 141.

d'autres romans, comme par exemple celles des romans picaresques. Dans ces derniers, la première partie n'est pas close sur elle-même et ne forme pas une unité détachée du reste. Si une continuation suit, c'est parce que jusque-là la narration est incomplète. De plus, la volonté de fonder un cycle est totalement absente des motivations de l'auteur.

Il s'avère que le *Quijote* fonctionne davantage selon le modèle des romans de chevalerie que selon celui du roman picaresque. D'abord, les topiques rhétoriques associés à la fondation d'un cycle qu'on trouve à la fin de la première partie ne sont pas uniquement parodiques, puisque Cervantès jette effectivement les bases pour la création d'un nouveau cycle. A l'instar des auteurs de romans de chevalerie, Cervantès a pour but d'annoncer une partie qui reprendra pour l'essentiel les mêmes éléments que celle de 1605 et qui sera encore plus riche en aventures, plus complexe au niveau des relations intertextuelles et plus sophistiquée d'un point de vue narratif. Contrairement à ce qui se passe dans les *libros de caballerías*, on n'a pas une nouvelle génération de héros dans la seconde partie, puisque le couple de héros central restera le même, mais tous les personnages secondaires seront remplacés. On y retrouve également l'autonomie relative des différents cycles. Comme un cycle de romans de chevalerie, la partie de 1605 forme une unité achevée et close sur elle-même. Les deux parties fonctionnent comme des cycles autonomes qui se suivent l'un après l'autre. En d'autres termes, Cervantès parodie le modèle de la continuation cyclique, mais en même temps il se l'approprie pour l'appliquer d'une façon différente à son propre roman.

Un autre aspect de la continuation que constitue la seconde partie la rapproche de la littérature chevaleresque, à savoir la rivalité avec Avellaneda. La partie de 1615 se distingue par son rapport complexe à deux hypotextes. Elle est à la fois une continuation de celle de 1605 et une négation du texte d'Avellaneda. Toutefois, comme le fait remarquer D. G. Trápaga, cette double relation intertextuelle a un antécédent dans la littérature chevaleresque, à savoir le cas de l'*Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva. L'*Amadís de Grecia* se situe dans un rapport de continuité avec le *Lisuarte de Grecia* du même auteur et dans un rapport de rivalité avec le *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. L'ouvrage de Feliciano de Silva constitue donc à la fois la continuation de son roman antérieur et la négation de celui d'un auteur rival. La bataille intertextuelle et le mécontentement de l'auteur par rapport à la branche rivale des Amadís sont analogues à ce qui se passe dans le cas de Cervantès. Le critique en conclut que « *[m]uchos de los elementos utilizados para continuar, rescribir y establecer las relaciones de fidelidad o rechazo con las obras del Quijote se encuentran en los libros de caballerías y no en la picaresca*

»⁸²¹, même s'il reconnaît qu'il y a de nombreuses innovations dans la manière qu'a Cervantès d'organiser sa continuation.

On peut conclure que le respect de la vraisemblance, l'ancrage des aventures dans le monde quotidien et la parodie des procédés compositionnels des romans de chevalerie n'empêchent pas le texte de Cervantès de fonctionner, sur certains points, comme un véritable roman de chevalerie. L'ambiguïté du sourire démystificateur de Cervantès rappelle en partie la complexité du comique chez l'Arioste. L'*Orlando Furioso* est connu pour être un texte qui ne cesse de se déconstruire lui-même comme fiction, mais en réalité, il s'agit d'une œuvre beaucoup plus complexe où l'effort d'auto-déconstruction rivalise avec la volonté inverse de susciter l'émerveillement du lecteur. D'un côté, le narrateur du *Furioso* n'entend pas générer un sentiment de conviction chez son lecteur mais au contraire susciter l'incrédulité par le caractère invraisemblable des aventures qu'il dépeint. D'un autre côté, la distance créée entre fable et réalité permet à l'auteur de garantir l'autonomie de sa fiction par rapport aux exigences du vraisemblable et lui réserve la possibilité de jouer librement avec le merveilleux⁸²². Ainsi, il crée chez le lecteur un sentiment complexe où le plaisir pris à l'émerveillement s'allie harmonieusement au sens critique. L'effet recherché par Cervantès semble être analogue. Il démystifie les romans de chevalerie, mais, ce faisant, s'approprie leurs techniques de composition pour son propre roman.

III. Deux cas litigieux : Cervantès et Grimmelshausen

La dialectique complexe entre parodie et original soulève une nouvelle question qui est celle de la distance souvent évoquée entre l'univers épique et l'univers romanesque. Les premiers romans modernes, comme ceux de nos auteurs, sont-ils issus d'une rupture avec la littérature épique qu'ils parodient ou faudrait-il davantage parler de continuité à travers la différence ? L'impression d'une distance irréductible entre les deux univers, qui paraît presque

⁸²¹ D. G. TRÁPAGA, art. cit., p. 152 : « beaucoup d'éléments utilisés pour continuer, réécrire et établir les relations de fidélité ou de rejet avec les œuvres du Quijote se rencontrent dans les romans de chevalerie et non dans la littérature picaresque ».

⁸²² Il essaie à tout prix d'éviter que le lecteur se laisse happer par le récit parce qu'il poursuit un projet esthétique et qu'il veut que le lecteur ne concentre pas son attention sur le seul déroulement de l'intrigue, mais sur la forme même du poème. S'il faut détruire constamment chez le lecteur le réflexe naturel de suspendre l'incrédulité et de prendre le fictionnel pour le réel, c'est justement afin de l'amener à juger de la fiction *en tant que* fiction. Le jeu du narrateur, aussi étonnant que cela puisse paraître, n'a pas seulement une vocation divertissante, mais une fonction éminemment esthétique.

évidente au lecteur moderne, naît en particulier de préjugés non fondés, comme l'apparente simplicité idéologique des œuvres originales, qu'il s'agisse des romans de chevalerie ou de l'épopée homérique. À cet égard, les œuvres de Cervantès et de Grimmelshausen soulèvent des questions similaires. La modernité du *Quijote* est-elle le résultat d'un rejet des romans de chevalerie ou au contraire un héritage de ces derniers ? Le *Simplicissimus* est-il une version dégradée du *Parzival* ou existe-t-il une continuité entre les deux œuvres ?

A. La modernité du *Don Quijote* est-elle un héritage des romans de chevalerie ?

L'idée selon laquelle la naissance et le développement des premiers romans modernes devrait être pensée comme une rupture avec les romans de chevalerie demeure profondément ancrée dans la critique contemporaine. Pourtant, certains spécialistes de la littérature chevaleresque de la Renaissance estiment que l'opposition entre l'univers réaliste des premiers romans modernes et le monde fantaisiste des romans de chevalerie est en partie un préjugé à déconstruire. La croyance en une distance irréductible qui séparerait les premiers romans modernes des romans de chevalerie proviendrait essentiellement d'une méconnaissance de la complexité de ces œuvres, voire d'une méconnaissance totale de ce type de littérature. Cela tient pour beaucoup au fait que, même de nos jours, les textes chevaleresques restent mal connus et que leur réédition est un processus éditorial lent et complexe, ne fût-ce qu'à cause de la difficulté d'accès à de nombreux manuscrits, encore insuffisamment explorés malgré les progrès de la numérisation. Or, selon la place qu'on accorde au roman de chevalerie dans l'histoire de la littérature, la manière de comprendre les conditions d'émergence des premiers « romans modernes » comme le *Quijote* qui, en apparence, s'inscrit en faux contre eux, s'en trouve modifiée. Trop souvent on méconnaît le rôle joué par les auteurs de romans de chevalerie dans la valorisation du genre romanesque à la Renaissance⁸²³. Pourtant, en analysant les

⁸²³ En partie, l'idée que les romans de chevalerie seraient des œuvres médiocres, mal structurées et sans inventivité formelle était un préjugé hérité des condamnations virulentes qui en avaient été faites aux XVI^e et XVII^e siècles et qui, pendant longtemps, continuaient à influencer le jugement des critiques littéraires. Faut-il rappeler que le couple comique du chevalier malheureux et de son écuyer hâbleur a existé longtemps avant le *Quijote* de Cervantès ? Telle est la grande originalité du *Cavallero Zifar*, publié en 1512 à Séville, quoique composé quelque deux cents ans plus tôt, qui introduit le personnage du « *Ribaldo* ». Zifar est un chevalier atypique à bien des égards : homme d'une quarantaine d'années et marié de surcroît, il se distingue des autres personnages de chevaliers dont les traits caractéristiques étaient la jeunesse et surtout le fait qu'il a encore à conquérir le cœur de sa dame. Chevalier de la triste figure avant l'heure, il apparaît en permanence plongé dans la mélancolie pour avoir

exemples de Montalvo et d'Ortúñez de Calahorra, K. Kohut⁸²⁴ a montré comment la défense des auteurs de romans de chevalerie contre leurs critiques a été une première étape vers l'insertion du roman dans la théorie littéraire de la Renaissance et vers la légitimation de la littérature de fiction. Prenant cette idée au sérieux, on peut donc l'appliquer au cas du *Quijote* en le contrastant avec un des modèles qu'il parodie à savoir l'*Amadís*. Je montrerai donc que, là où Cervantès semble simplement s'opposer au modèle des *Amadís*, il s'inscrit aussi en partie dans leur héritage⁸²⁵.

La plupart des critiques s'accordent pour dire qu'un des principaux mérites de Cervantès a été de transformer le genre romanesque, qui jusque-là avait été compris par les poéticiens comme un avatar moderne de l'épopée antique, en un genre hybride et ouvert à tous les sujets. Le roman picaresque avait, le premier, opéré la dissociation entre la forme littéraire du roman et la peinture de l'univers héroïque, orientant ainsi le roman vers la représentation du monde quotidien et prosaïque des hommes communs. Mais c'est véritablement Cervantès qui lui a permis de prendre sa forme actuelle, à savoir celle d'un genre capable de s'adapter à tous les sujets. On ne mesure l'ampleur de cette révolution que si on garde à l'esprit que jusqu'au XVII^e siècle et au-delà, chaque genre était lié à une thématique particulière. Force est cependant de constater que les romans de chevalerie ont largement aidé à préparer cette révolution. Dans le roman de chevalerie, la fiction a pu évoluer librement, lors de la période de transition entre le Moyen Âge et la Renaissance, sans devoir se plier à des limitations doctrinales de nature esthétique, religieuse ou morale. Ce qui distingue éminemment cette littérature des autres genres, c'est qu'à l'inverse de la tragédie, de la poésie et de l'épopée, elle a évolué à l'écart des efforts de codification parce qu'aucun analogon antique n'a pu lui être attribué, comme il a déjà été dit dans le Prologue du *Quijote* : « *los libros de caballerías, de quien nunca se acordó*

été séparé de sa femme Grima et de ses enfants Garfin et Roboam et à cause de la malédiction qui pèse sur lui et qui fait que sa monture meurt tous les trois jours. Son itinéraire est un reflet allégorique du processus de rédemption, la fonction de son écuyer Ribaldo est de lui faire surmonter sa mélancolie et sa tristesse par l'humour. Ribaldo est une des figures les plus comiques et les plus originales du roman de chevalerie, non seulement parce que certains y voient un précurseur du *pícaro* qui connaîtra une grande vogue au XVI^e siècle, mais en plus parce que les cervantistes débattent encore pour savoir si Zifar et son écuyer ont pu constituer une matrice originelle de Don Quichotte et de Sancho Panza.

⁸²⁴ R. KOHUT, « *Teoría literaria humanística y libros de caballerías* » in *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote")*. *Poética, representación e identidad*, E. B. CARRO CARBAJAL, L. PUERTO MORO, et M. SÁNCHEZ PÉREZ (éds.), Salamanca, S.E.M.Y.R., 2002, p. 173-185.

⁸²⁵ Bien entendu, il faudrait, pour traiter cette question convenablement, étudier la totalité des romans auxquels Cervantès fait référence, mais le but est ici de montrer la plausibilité de l'hypothèse plutôt que d'en faire une démonstration rigoureuse qui, à elle seule, mériterait une thèse entière.

Aristoteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón »⁸²⁶. Comme plus tard le *Quijote*, les *libros de caballerías* étaient caractérisés par une certaine indétermination générique.

L'absence d'un corpus de règles bien définies a transformé la littérature chevaleresque en immense champ d'investigation formelle⁸²⁷. Par conséquent, grâce à sa capacité à fusionner avec d'autres genres et son statut à part pour les théoriciens, le roman de chevalerie a contribué à mettre en place toute une série de nouvelles techniques narratives et à promouvoir la fiction en tant que formule littéraire indépendante, soustraite à tout précepte normatif et ouverte à l'innovation. On assiste à une diversification de plus en plus visible du genre tout au long du XVI^e siècle. Le roman de chevalerie de la Renaissance, loin d'être un genre statique, se prolonge dans des ramifications de plus en plus nombreuses dont sont issues beaucoup de nouvelles formes romanesques qui détermineront la vie littéraire du XVII^e siècle, comme le roman pastoral, le roman historique, le roman byzantin. Alors que les romans de chevalerie restent liés à un thème particulier, ils admettent en leur sein une telle multitude de genres, qu'ils ont préparé le terrain pour l'avènement d'un roman qui transformerait le roman en un anti-genre. C'est ainsi qu'on pourrait dire, en reprenant les mots de S. Roubaud-Bénichou, que « [s]ans le travail obscur de ces écrivains (...), l'œuvre maîtresse de Cervantès n'aurait pas été possible. »⁸²⁸

Avant même que le *Quijote* n'ait vu le jour, l'*Amadis* de Montalvo et de ses successeurs était déjà un formidable recueil des différentes formes génériques existant au XVI^e siècle. Le sous-titre du fameux *Thrésor des livres d'Amadis de Gualle, assavoir les harenges, concions, epistres, complaints (...)*, qui joua un rôle non négligeable dans le développement de l'art oratoire en France, atteste de la multiplicité des types de discours qu'il y eut dans les douze

⁸²⁶ *Don Quijote*, prologue, p. 13: « les livres de chevalerie, dont jamais ne s'est souvenu Aristote, ni n'a rien dit Basile, ni n'a eu vent Cicéron ».

⁸²⁷ S. PINET, « *The Chivalric Romance in the Sixteenth Century* », in *A History of the Spanish Novel*, J. A. GARRIDO ARDILA, (dir.), p. 79-96, Oxford, Oxford University Press, 2015. « *The free nature of books of chivalry allowed its authors to continue, rewrite and reelaborate, but indeed also to exercise a wide variety of registers, from the epic to the comical, the erotic to the mystical (...)* one would have to see the books of chivalry as a sort of anthology of the period's literature (...) spanning not only history and prose fiction of all kinds and heights – picaresque, sentimental, pastoral, Byzantine –, but also lyric poetry and eclogue, sonnets and villancios, dramatic genres and, of course, the comedy in all of its tones. »; « La nature libre des romans de chevalerie permettait à leurs auteurs de continuer à utiliser, de réinventer et de réélaborer mais aussi d'incorporer une grande variété de registres, de l'épique au comique, de l'érotique au mystique (...) il faudrait voir les romans de chevalerie comme une sorte d'anthologie de la littérature de la période (...) n'englobant pas seulement l'histoire et la fiction en prose de toutes sortes – le roman picaresque, sentimental, pastoral, byzantine – mais aussi la poésie lyrique et les églogues, les sonnets, les vilolancios, les genres dramatiques et, bien sûr, la comédie sous toutes ses formes. » (p. 94).

⁸²⁸ S. ROUBAUD-BENICHOU, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte.*, Paris, Honoré-Champion, 2000, p. 234.

livres. L'importance structurelle que revêtent les lettres insérées dans la trame narrative annonce la création du roman épistolaire au XVII^e siècle. Les *Amadis* préparaient le thème des bergers amoureux qui se retirent dans un paysage solitaire et abandonné pour y chanter leur malheur. Ce fut le douzième de la lignée, à savoir l'*Amadis de Grecia* (1530), qui contribua pour beaucoup à répandre la vogue de la littérature pastorale, mais déjà la pénitence qu'Amadis s'impose sur la Roche Pauvre (II, LI-LII) préfigurait le thème des gentilshommes déguisés en pasteurs qui s'évadent du monde extérieur vers celui de la pastorale à un moment de crise émotionnelle⁸²⁹. La fausse rumeur concernant l'infidélité d'Amadis, qui forme un des noyaux thématiques autour duquel s'organise l'action du second livre, ainsi que les multiples obstacles qui s'opposent à l'unification des deux amants établissent une certaine proximité entre les *Amadis* et la *novela sentimental* du XVI^e siècle. Comme dans cette dernière, les obstacles sont à la fois extérieurs et intérieurs car tantôt c'est la jalousie, déclenchée par des signes trompeurs, tantôt c'est la dégradation des liens de vassalité entre Amadis et Lisuart qui complique leur réunion, ce à quoi s'ajoute encore l'enfant illégitime qu'Oriane a eu de son amant. Enfin, le thème du déguisement, les errances et surtout l'importance accrue de l'espace maritime, à partir du second livre, en font un précurseur du roman byzantin et de la *novela peregrina* où les voyages par mer, les naufrages et les longs périple à travers des contrées exotiques détermineront de larges pans de l'action⁸³⁰. D'un point de vue thématique et générique, l'univers littéraire des *Amadis* est d'une grande richesse et témoigne d'une véritable propension à l'expérimentation avec diverses formules littéraires.

Par conséquent, il faut se demander si ce n'est pas précisément la plasticité de la matrice formée par le roman de chevalerie qui a permis à Cervantès de brasser tant de matériaux hétérogènes dans son œuvre. C'est parce que la matière chevaleresque était capable d'entrer en résonance avec tant d'autres types de littérature, allant de l'épopée antique au roman picaresque en passant par le récit mystique, que le *Quijote* a pu réunir en lui tant de genres divers. A plusieurs reprises, et particulièrement au chapitre II, LVIII, Cervantès parodie l'univers pastoral. Mais, des éléments pastoraux étaient déjà incorporés dans la majorité des romans de

⁸²⁹ E. C. RILEY, « *A Premonition of Pastoral in Amadis de Gaulla* » in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 59, 1982, p. 226-229. Voir p. 227. « *Montalvo's Amadis de Gaulla can be seen, for a short while at least, seering in that direction. It offers a premonition of pastoral romance in the Beltenebrós episode.* » ; « *L'Amadis de Gaule de Montalvo semble aller, pendant un court instant du moins, dans cette direction. Il offre une prémonition du roman pastoral dans l'épisode de Beltenebrós.* ».

⁸³⁰ Voir M. A. TEIJEIRO FUENTES et J. GUIJARDO CEBALLOS, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Ediciones Eneida, 2001.

chevalerie imprimés à l'époque de Philippe II⁸³¹, le bucolique et le chevaleresque structurant les deux espaces imaginaires les plus importants au XVII^e siècle⁸³². Satire du monde de la cour qui obéit à la logique de l'inversion carnavalesque, l'épisode du gouvernement de Sancho imite le genre du *reloj de príncipes*, voire de l'utopie politique tant en vogue à la Renaissance, et semble constituer une sortie de l'univers chevaleresque auquel il n'est rattaché que par la tradition du « don » accordé à l'écuyer en récompense de ses mérites. Pourtant, il n'était pas impossible pour un héros des *libros de caballerías* de mettre fin à sa carrière chevaleresque pour embrasser celle de la politique car, comme le rappelle M. Soledad⁸³³, au sommet de sa gloire, Amadis reçoit l'ordre d'abandonner le métier de chevalier et de se consacrer au gouvernement, commandement auquel doivent aussi se soumettre ses amis et ses proches. À d'autres endroits, Cervantès semble reprendre les éléments de la littérature mystique, mais cette fusion était rendue possible par l'existence des *libros de caballerías a lo divino* où l'univers chevaleresque était réinterprété en termes mystiques et religieux.

La même chose peut être dite des récits secondaires de la première partie. Les intrigues amoureuses entre Cardénio et Luscinda, don Fernando et Dorothée ont certaines analogies avec le roman byzantin mais aussi avec le roman de chevalerie. D. Quint a montré que la folie de Cardénio, qui parcourt la Sierra Morena comme un enragé et qui attaque des pasteurs innocents, est modelée sur celle de Roland dans l'*Orlando Furioso* qui mène une bataille inégale contre une bande de paysans (chant XXIII). La célèbre histoire du *Curioso Impertinente* (I, XXXIII-XXXIV), abondamment commentée et parfois considérée comme un commentaire métafictionnel sur l'œuvre elle-même et sa poétique, s'inscrit dans le genre de la nouvelle italienne, mais en même temps le motif de l'épreuve de la fidélité était très répandu dans l'univers arthurien et a été repris de façon originale dans l'*Orlando Innamorato* de Boiardo. Le récit du captif, alors qu'il se déroule dans le monde réel et est partiellement inspiré des expériences personnelles de l'auteur durant sa captivité à Argel, fait aussi intervenir certains

⁸³¹ J. J. M. ROMERO, « La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 57, n°2, 2009, p. 563-605. Voir p. 563. Soit le héros, né pasteur, découvre au fil du roman qu'il est d'ascendance noble et décide d'embrasser la carrière de chevalier, soit le chevalier se déguise en pasteur pour être proche de son aimée, raison pour laquelle il relativise l'idée selon laquelle la fusion des deux genres dans la *Diana* de Montemayor serait une création originelle (p. 566).

⁸³² Id., p. 566.

⁸³³ M. SOLEDAD CARRASCO URGOITI, « Los libros de caballerías. La novela morisca. Los libros de cuentos. » in *La novela española en el siglo XVI*, M. SOLEDAD CARRASCO URGOITI, F. LOPEZ ESTRADA, F. CARRASCO, (éds.), Madrid, Iberoamericana, 2000, p. 15-51. Voir p. 28.

éléments des romans de chevalerie⁸³⁴. La trame générale s'apparente fortement à un vieux motif chevaleresque qui remonte aux premières chansons de geste, celui du chevalier partant en Orient pour libérer la princesse chrétienne détenue prisonnière par quelque maure puissant⁸³⁵. La même chose vaut pour l'histoire de Vicente de la Roca au chapitre I, LI. L'histoire d'une jeune fille séduite, puis abandonnée par un picaro-soldat de passage dans le *pueblo* représente un événement fort récurrent dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, mais selon M. Villanueva, elle est également inspirée du poème chevaleresque italien intitulé *Leandra* (1508) qui avait obtenu un grand succès populaire⁸³⁶. L'ironie naît évidemment du contraste entre les éléments de l'histoire originelle et leur réélaboration par Cervantès : l'Orient exotique devient un village de la Manche, le redoutable Renaud de Montauban un soldat hâbleur et escroc. Dans chacun des cas, les récits insérés ne forment pas un corps étranger mais entrent en quelque sorte en osmose avec le monde chevaleresque dans lequel l'hidalgo croit évoluer. Cervantès a donc exploité la plasticité du thème chevaleresque pour faire des incursions dans d'autres univers littéraires, et c'est précisément ce qui lui a permis d'anticiper le roman moderne avec sa capacité de traiter tous les thèmes.

⁸³⁴ D. QUINT, *Cervantes's Novel of Modern Times. A New Reading of Don Quixote*, Princeton, Princeton University Press, 2003, partie I, chap. 3, sect. I, « *Zoraida and the Princess* », p. 128-131. Ainsi, il dit, p. 62: « *In fact, it is a story right out of the chivalric romances, one that governs Don Quixote's own fantasies during his two stories at the second inn, which he takes for a castle, and one that the curate and barber exploit when they dress Dorotea up as Princess Micomicona.* »; « En fait, c'est une histoire droit sortie des romans de chevalerie, une histoire qui guide l'imagination de don Quichotte lui-même durant ses deux récits dans la seconde auberge, qu'il prend pour un château, et l'autre histoire dont le curé et le barbier se servent quand ils déguisent Dorothée comme princesse Micomicona. ».

⁸³⁵ Le rapt ou la libération de la princesse – car tout dépend du point de vue – ressemble fort au mythe de don Gaïferos et de Mélisandre raconté dans la seconde partie ou à l'histoire, imaginée antérieurement par don Quichotte, d'un chevalier ravissant sa dame parce que les parents de cette dernière refusent de lui accorder sa main. Un exemple, pris dans le répertoire littéraire français, serait la *Prise d'Orange*, relatant comment le vaillant Guillaume, entendant parler de dame Orable qui s'est vue forcée d'épouser Thibaut le Slave (« le Slave » signifie ici « l'Arabe »), s'enflamme d'amour pour elle et décide d'élaborer un stratagème pour la libérer de la main des Sarrasins.

⁸³⁶ F. M. VILLANUEVA, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, ediciones Bellaterra, 2011, « *La "Leandra" de Durante da Gualdo* », p. 50-54. Dans le troisième chant, on voit Renaud de Montauban, accompagné de Roland, d'Olivier et d'Ogier le Danois à Jérusalem où le soudan organise une joute pour accorder au vainqueur la main de sa fille, la belle Léandra. Sans surprise aucune, Renaud remporte la victoire, la païenne s'enflamme d'amour pour lui, elle lui fait part de ses sentiments par l'intermédiaire d'une servante, le soudan est informé de l'affaire par un message du traître Ganelon. Comme la Léandra cervantine, la princesse s'enfuit avec les chevaliers chrétiens et le nom de la forteresse où ils se réfugient, *la rocca*, rappelle à son tour le nom du personnage principal, Vicente de la Roca. Même dans l'issue de l'histoire on peut déceler certaines analogies. Tandis que la princesse maure, de désespoir, se précipite du haut d'une tour, la Leandra du roman est retrouvée dans une grotte, abandonnée et dépouillée des bijoux qu'elle avait emportés.

Un autre mérite de Cervantès est, selon beaucoup de critiques, que grâce à lui le roman est devenu le genre où s'exprime la pluralité des visions du monde et où la multiplicité des perspectives l'emporte sur la croyance en une vérité unique. Pourtant, la complexité des structures narratologiques est un phénomène qui n'est pas étranger à certains avatars tardifs du roman de chevalerie, comme l'a montré S. Roubaud-Bénichou⁸³⁷ à propos du *Belianís de Grecia*, œuvre caractérisée par une multitude d'instances narratives⁸³⁸. Elle y analyse notamment le chapitre XCVIII qui se présente comme une fiction métanarrative dans laquelle l'auteur se réveille au sein de sa propre création littéraire. Ainsi, deux des caractéristiques compositionnelles les plus apparentes de la littérature chevaleresque de la Renaissance espagnole, à savoir le motif de la quête et la « sérialité », ou la réutilisation au fil des continuations d'un éventail limité de thèmes sous des formes toujours diverses, ont pu être considérées comme un premier pas vers le perspectivisme et le dialogisme du roman moderne. Dans les romans de chevalerie, l'interprétation des signes, l'errance à travers les méandres d'un monde éternellement semblable mais qui change perpétuellement d'apparence et le retardement continu de la révélation finale jouent un rôle important, de sorte que la vérité ne s'y donne jamais en bloc mais ne se dévoile que progressivement à partir des diverses intuitions furtives du chevalier (par un concours de circonstances malheureux, Oriane est conduite à croire qu'Amadis lui a été infidèle et ce n'est que progressivement que cette erreur est dissipée).

On observe par exemple dans l'*Amadís* un certain jeu avec le retardement de la vérité et une réflexion sur la nécessité d'atteindre le vrai par la confrontation de plusieurs points de vue contradictoires. Le premier point apparaît déjà dans le thème des prédictions. La nature hautement cryptique des prophéties d'Urgande est un héritage des romans de Merlin et il faut ordinairement attendre plusieurs chapitres pour que leur sens se clarifie graduellement. Ces prophéties suivent habituellement un triple mouvement : énonciation, vérification et

⁸³⁷ S. BENICHOU, op. cit., chap. XVII, « *Une voix nouvelle* », p. 219-229.

⁸³⁸ Id.. L'histoire est simultanément rapportée par quatre narrateurs, le licencié J. Fernández, le sage Fristón, la magicienne Belona, et une quatrième figure énigmatique qu'est l'« *arçobispo de Roselis* » (p. 220). J. Fernández laisse dès le début planer un certain doute sur la compétence des deux autres narrateurs à retracer fidèlement les événements de la vie du protagoniste, les choses se compliquant encore davantage avec l'arrivée de l'« *arçobispo* » qui a surgi du néant pour relater l'immense voyage autour du monde accompli par Belianís mais ne joue plus qu'un rôle fort subordonné durant le reste de l'œuvre. Il permet à Fernández de se livrer à des jeux d'exégèse textuelle ironiques en introduisant une concurrence narratologique entre Fristón et l'archevêque. Au sujet d'une bataille (chap. XXX), Fernández met en doute la version de Roselin sous prétexte qu'elle diffère de celle de Fristón. À l'inverse, pour un récit de funérailles, il ôte la parole au magicien et la donne à l'archevêque parce que la description de Fristón lui paraît trop sobre et manquer de détails (p. 224).

clarification⁸³⁹. La nécessité d'une troisième étape, due au fait que les destinataires de la prédiction ne sont pas en mesure de relier le contenu du discours cryptique avec les événements qui se sont déroulés, ne témoigne pas seulement de la tendance du roman de chevalerie à retarder la vérité mais aussi à présenter un monde aux apparences changeantes. La première vision que les protagonistes avaient des choses ne s'avère pas être définitive et tout ce qui est arrivé sera réexaminé à nouveaux frais. Le déguisement joue un rôle analogue. Le masque dénote un certain goût pour la métamorphose et la dialectique entre l'identité et l'altérité mais permet aussi de susciter des interrogations chez les autres personnages, qui devront être résolues au fil des chapitres par une explication rétrospective des événements. Si l'*Amadis* n'engage pas un questionnement complexe sur la relativité de la perception humaine, comme c'est le cas dans le *Quijote*, avec la confrontation entre les visions du monde hétérogènes de don Quichotte et des personnages qui l'entourent, il se plaît néanmoins à retarder le moment du dévoilement de la vérité.

La nécessité d'atteindre le vrai par la confrontation de plusieurs points de vue apparaît au niveau méta-narratif à travers les questions d'authentification textuelle. Au chapitre I, XL, Montalvo mentionne l'existence de deux versions différentes du même événement. Dans le château de Grovanesa, Amadis a le malheur d'accorder un don à la belle Briolanja qui exige de lui de s'enfermer dans le château de sa maîtresse et de ne point en sortir jusqu'à ce qu'il ait engendré deux fils d'elle. Il existe deux opinions différentes concernant l'issue de l'affaire. Selon le premier auteur de l'*Amadis*, identifié à don Alonso de Portugal, qui ne voulut point souffrir que la pauvre dame demeurât privée de son amour, Amadis se serait finalement rangé à ses désirs. Selon un autre auteur à l'inverse, dont le nom n'est pas cité, il se serait laissé dépérir plutôt que de briser la foi donnée à son amante et cette dernière, inquiète de son salut, qui lui aurait finalement enjoint de céder à ses instances. Bien entendu, Montalvo rejette chacune de ces versions qui ont pour effet de rendre problématique la constance amoureuse pour laquelle son héros était si réputé : « *Pero ni lo uno ni lo otro no fue assí, sino que Briolanja, veyendo cómo Amadis de todo en todo se yva a la muerte, que mandó a la donzella que el don le quitasse* »⁸⁴⁰. Sachant que l'auteur était parfaitement conscient du caractère largement fictif de l'histoire d'Amadis, quel est le but derrière cette apparente préoccupation pour la vérité de

⁸³⁹ Voir J. R. GONZALES, « *Mundos reales, posibles e imposibles en torno a los discursos proféticos del Amadis de Gaula* » in *Amadis de Gaula : quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, J. M. LUCÍA MEGÍAS et C. MARÍN PINA (éds.), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2008, p. 317-349. Voir p. 324.

⁸⁴⁰ *Amadis de Gaula*, livre I, chap. XL, p. 322 : « Mais cela ne se passa ni de cette ni de l'autre manière, mais ce qui arriva c'est que Briolanja, voyant qu'Amadis dépérissait ordonna à sa demoiselle de le relâcher ».

l'histoire ? Soit l'auteur ajoutait foi à l'original dont il disposait, mais, dans ce cas, sa défense de la vertu de son héros est peu convaincante parce qu'elle ne repose sur aucun argument concret, excepté le fait que la solution proposée par le commentateur inconnu est indigne d'un héros véritablement parfait. Soit il ne se sentait pas contraint par l'original mais, dans ce cas, s'il voulait absolument présenter Amadis comme un parangon de vertu, il aurait été plus efficace de simplement passer cette version sous silence. La troisième conclusion qui s'impose alors est que Montalvo cherche délibérément à créer une sorte de complexité narrative dans le récit en se livrant à un jeu sur la multiplicité des sources.

À cela s'ajoute que, à l'instar du *Quijote*, l'*Amadis* est caractérisé par une forme de polyphonie énonciative bien mise en avant par S. Polchow. Il apparaît souvent difficile de rattacher les différentes voix narratives à un énonciateur précis. Le critique identifie jusqu'à cinq voix différentes. La voix du prologue qui est celle de l'historien-traducteur, alias Garcí Rodriguez de Montalvo, qui informe le lecteur qu'il a effectué des suppressions et des ajouts dans le texte original et qui procède à une sorte de travail d'éditeur⁸⁴¹. Il est l'analogue du super-narrateur dans le *Quijote* qui commente, recherche et fait traduire les textes du premier narrateur, Cide Hamete. A cette première voix s'ajoute celle du narrateur de l'histoire proprement dite, qui s'exprime à la troisième personne et qui s'identifie au premier auteur anonyme de l'*Amadis*. Mais à ce niveau on observe une interférence entre ce narrateur originel et une troisième voix, à la première personne, qui interrompt le flux de la narration pour insérer des commentaires personnels⁸⁴². On ne sait si cette voix est celle du super-narrateur ou une autre. Puis il existe des métalepses à la première personne qui peuvent être attribuées à une quatrième voix qui délivre des informations spéciales au lecteur, fait savoir son opinion sur tel ou tel point et donne des leçons morales⁸⁴³. Une dernière voix est celle qui fait des ajouts au texte de base, en renvoyant à des événements futurs qui n'ont pas encore été racontés et qui ne se réduit à aucune des précédentes⁸⁴⁴. Polchow en conclut que, tout en parodiant les situations-type des romans de chevalerie, Cervantès s'est approprié, tout en la développant considérablement, leur structure narrative.

⁸⁴¹ S. POLCHOW, « *Manipulation of Narrative Discourse: From Amadis de Gaula to Don Quixote* » in *Hispania*, vol. 88, n°1, 2005, p. 72-82. Voir p. 78.

⁸⁴² Ibid.

⁸⁴³ Id., p. 79.

⁸⁴⁴ On serait en droit de se demander pourquoi les trois voix supplémentaires ne sauraient être réduites soit à celle du narrateur originel, soit à celle du narrateur-éditeur. Et en effet, Polchow pense que dans bien des cas c'est faisable mais que certaines des occurrences « *are still difficult to attribute to one voice or the other* » (p. 80).

Un véritable jeu avec la polyphonie énonciative s’instaure aux chapitres XCVIII-XCIX de l’*Esplandian*. Montalvo rencontre un personnage de sa propre fiction, Urgande la déconnue, qui lui reproche la médiocrité de son travail, rempli d’inexactitudes. Comme sa propre production est défectueuse, il sera présenté, au chapitre XCIX, au sage Helisabad, détenteur de l’*Amadis* original, qui est censé lui faire lire le texte grec par l’intermédiaire de la traductrice Juliande, afin qu’il en imprègne sa mémoire et ne dise plus à l’avenir que la plus pure vérité. Mais tout comme la multitude des différents narrateurs dans le *Quijote* rend vaine toute tentative d’atteindre à une source fiable et originelle des faits, de même l’existence d’un certain nombre d’intermédiaires entre le texte original et celui rédigé par Montalvo – l’auteur primitif et anonyme de l’*Amadis*, l’infant don Alonso de Portugal, la magicienne Urgande, le sage Helisabal, la traductrice Juliande et enfin le narrateur principal lui-même – rend vaine toute tentative d’assigner le récit à une autorité inébranlable. Avec le personnage du sage Helisabal, Montalvo introduit une figure qui est présentée comme détenteur absolu de la vérité, mais la chaîne de transmission qui s’est installée entre l’auteur original et le narrateur principal s’est tellement allongée que la notion d’autorité narrative est sérieusement mise à mal. À cela s’ajoute que c’est dans le chapitre XCIX que, pour la première fois, le doute est jeté sur la véracité du héros central lui-même. Il est bien connu que seule la princesse Oriane avait réussi à surmonter la dernière et la plus rude épreuve de l’Île Ferme, qui consistait à traverser l’Arc des Loyaux Amants, épreuve à laquelle même Briolanja, qui pourtant semblait égaler Oriane en vertu et en beauté, avait échoué. Désormais cependant, la vérité de cette version des choses est remise en cause par Urgande qui explique qu’Amadis avait altéré l’épreuve et ensuite répandu sa version des événements : « *no pasó en la verdad así. Antes fue en todo al contrario, porque viendo Amadís que (...) a su señora Oriana ninguna esperanza le quedava de ganar aquella honra y descanso (...) le aconsejó que antes que allí fuesse se tornasse a su reino, y que él muy presto iría por ella y la llevaría a la prueba* »⁸⁴⁵. Montalvo assure que si quelques menus doutes sur l’authenticité des faits rapportés dans les quatre premiers livres sont permis, le V^e, écrit sous l’autorité du sage Helisabal, est au-dessus de tout soupçon. Or, si Amadis, le personnage représentant la plus haute intégrité morale, se révèle en fin de compte

⁸⁴⁵ Id., chap. XCIX, p. 542 : « en réalité, cela ne s’est pas passé ainsi. Je dirais même que c’était tout le contraire, car Amadis, voyant que sa dame (...) n’avait aucun espoir de gagner cette épreuve et d’y remporter la victoire (...), conseilla à Briolanja de retourner en son règne, prétendant que, dans bien peu de temps, il irait la chercher pour lui faire passer l’épreuve ». Voyant que Briolanja ne le céda pas en beauté à Oriane et pouvait ravir le prix de la beauté à sa propre dame, Amadis, seigneur de l’Île Ferme, lui aurait conseillé de retourner temporairement dans ses États, lui assurant qu’il viendrait la chercher à dû temps, mais profitant en réalité de son départ pour faire passer l’épreuve à Oriane et la déclarer dès lors reine de beauté.

manipulateur, d'autres personnages du roman ont pu nous mentir et les assertions d'authenticité commencent à sonner bien creux. Le jeu avec une multiplicité de perspectives, qui a rendu le *Quijote* si célèbre, se trouve donc déjà dans l'*Amadís*.

On peut cependant légitimement objecter que, même si le jeu sur le dévoilement de la vérité fait partie de la trame des *Amadís*, cela n'implique guère qu'un lecteur du XVI^e siècle y ait été sensible. Le fait qu'un chercheur moderne décèle une plus grande complexité derrière l'apparente simplicité de ces romans n'empêche pas que l'attrait qu'ils présentaient aux yeux du lecteur populaire de la Renaissance était leur tendance à présenter un univers non-problématique et simpliste. Pourtant, même cette idée-là est loin d'être une certitude. Ainsi, S. Pinet, rejetant l'idée selon laquelle c'était le caractère non-problématique de ces œuvres qui attirait les lecteurs du XVI^e siècle, a émis l'hypothèse que c'étaient précisément l'ambiguïté et l'instabilité de ce monde qui auraient contribué au succès populaire du roman de chevalerie : « *The delight, – both intellectual and aesthetic – is in the retrieval of meanings (...), in the reconstruction of truths from a collection of glances and not in the full availability, complete visibility, absence of interpretation that immediacy imposes* »⁸⁴⁶. Par conséquent, il n'apparaît pas exclu que Cervantès lui aussi y ait été sensible. À cause de l'importance du thème des métamorphoses et des changements d'apparences dans le *Quijote*, on a parfois voulu voir dans son auteur un poète ovidien⁸⁴⁷ alors qu'il apparaît comme beaucoup plus probable qu'il s'était inspiré de la fluidité et de l'instabilité du monde chevaleresque lui-même. Dans cette optique, il est légitime de penser qu'un des traits les plus modernes du *Quijote*, le perspectivisme et la construction de la vérité à partir de points de vue contradictoires, pourrait être autant une arme de guerre contre le roman de chevalerie qu'un héritage de ce dernier.

Il faut également nuancer l'idée selon laquelle les réflexions de Cervantès sur les rapports entre l'art et la vie qui font du *Quijote*⁸⁴⁸ un des premiers romans où l'œuvre d'art réfléchit sur elle-même devraient être vues comme une réaction face à l'imaginaire débridé des romans de chevaleries. À l'époque de Cervantès, les lecteurs étaient saturés de fictions chevaleresques tout comme à l'époque de Flaubert ils l'étaient des fictions orientalisantes mises en vogue par le Romantisme : « Et vous y étiez aussi, sultans à longues pipes, pâmés sous des tonnelles, aux bras des bayadères, djaïours, sabres turcs, bonnets grecs, et vous surtout, paysages blafards des contrées dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres

⁸⁴⁶ S. PINET, *Ici*, p. 94.

⁸⁴⁷ F. A. DE ARMAS, « *Don Quixote as an Ovidian Text* » in *A Handbook to the Reception of Ovid* (J. F. MILLER, et C. E. NEWLANDS, (éds.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2014.

⁸⁴⁸ Comme l'apparition de la première partie du roman au début de la seconde.

à droite, un lion à gauche, des minarets tartares à l'horizon, au premier plan des ruines romaines, puis des chameaux accroupis »⁸⁴⁹. Mais c'est là encore méconnaître le fait que les auteurs des romans de chevalerie procédaient parfois eux-mêmes à un questionnement sur la relation entre l'imaginaire et le réel. Au début du XVI^e siècle, la légitimité de la littérature de fiction, et partant de la poésie elle-même, n'allait pas de soi et un auteur comme Montalvo était pleinement conscient du discrédit qui planait sur la littérature d'imagination, considérée comme inférieure par rapport aux diverses formes de littérature didactique, sauf si elle était allégorique. La poésie qui traitait de personnages et d'événements fictifs était souvent pensée en opposition à l'histoire qui, à l'époque n'était pas encore comprise comme une discipline scientifique coupée des considérations esthétiques mais comme un objet digne des rhétoriciens et des poéticiens⁸⁵⁰. Pour cela, Montalvo lui-même procède à des jeux métafictionnels qui peuvent être lus comme une véritable réflexion sur les rapports entre vie et fiction⁸⁵¹.

Au chapitre XCIX de l'*Esplandian*, dans une veine autoparodique évidente, l'auteur devient le protagoniste de sa propre aventure chevaleresque, qui se présente comme un concentré des lieux communs dont il avait empli ses livres précédents. Alors qu'il désire recouvrer son faucon qui est tombé dans un puits, il y est lui-même précipité sous l'action d'un tourbillon sorti du néant. À peine arrivé en bas, il voit sortir d'une grotte sombre et profonde un immense serpent, qui jette le feu par les yeux et les narines. La bête féroce se transforme en une dame d'un certain âge qui, à nouveau, se révèle être Urgande la magicienne (« *Y no viendo la cruel serpiente, pareció delante mí una dueña en asaz edad* »⁸⁵²). Immédiatement après

⁸⁴⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Editions Larousse, partie I, chap. VI, 2007, p. 55.

⁸⁵⁰ Fallait-il accorder la supériorité à la poésie qui, comme l'avait dit Aristote, avait un caractère plus philosophique parce qu'elle dégagait l'essence des choses et dépeignait le monde non pas tel qu'il est mais tel qu'il devrait être tandis que l'historien doit se contenter de relater les choses telles qu'elles se sont passées (tandis qu'Homère décrit l'idée même du courage, l'historien doit se contenter de relater tel ou tel exemple imparfait de courage). Ou bien fallait-il, dans une optique plus platonicienne, l'accorder à l'histoire qui, en tant que discours vrai, l'emportait sur la poésie qui engendre chez le lecteur un intérêt malsain pour tout ce qui est faux et mensonger ?

⁸⁵¹ E. Williamson estime que Montalvo montre le souci des auteurs de la Renaissance pour le conflit entre histoire et fiction. En faisant appel à un témoignage oculaire, méthode empruntée du récit historiographique, Montalvo invente un caractère fictif pour devenir co-auteur de l'histoire, anticipant ainsi les jeux narratifs auxquels se livrera plus tard Cervantès. E. WILLIAMSON, *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984, chap. II : « *Later Romace : Amadis of Gaul and Esplandian* », p. 29-69 : « *By using a fictional character as an eyewitness narrator, Montalvo initiates a revolutionary new mode of story-telling whose fuller ironic potentialities were later explored by Cervantes in Cide Hamete Benengeli.* », « En utilisant un personnage fictionnel comme témoin oculaire faisant office de narrateur, Montalvo initie une façon neuve et révolutionnaire de raconter l'histoire dont les pleines potentialités ironiques ont été plus tard explorées par Cervantès en inventant Cide Hamete Benengeli. » (p. 68).

⁸⁵² Id., chap. XCIX, p. 535 : « et à la place du serpent, je vis devant moi une duègne moyennement âgée ».

surgissent deux nains porteurs de torches allumées qui leur serviront de guides durant une longue traversée de deux heures à travers la galerie souterraine qui débouchera sur une plage. Lorsqu'ils revoient la lumière du jour, Montalvo a l'occasion de visiter sa propre création littéraire, le lieu où ils se trouvent n'étant autre que la fameuse *Insula Firma* où Amadis et ses compagnons avaient dû surmonter tant d'épreuves (livre II). Urgande montre à son propre créateur ses imaginations passées : l'Arc des Loyaux Amants (« *me ocurrió a la memoria, según la noticia della avía avido, ser este el Arco de los Leales Amadores que en la Insula Firme aquel gran sabidor Apolidón dexada ovo* »⁸⁵³), le palais d'Appolidon et les personnages principaux du roman, Amadis, Oriane, Galaor, Briolanja, pétrifiés par la vertu d'un enchantement. Grâce à ce dernier, la magicienne a voulu les préserver de la mort à laquelle, comme toutes les créatures mortelles, ils auraient été forcés de succomber un jour. Les personnages pétrifiés du roman de Montalvo rappellent à la fois l'enchantement du roi Arthur qui durera jusqu'au jour où il fera son retour triomphant pour régner de nouveau sur l'île britannique (*La mort le roi Artus*) et le groupe de chevaliers enchantés qui vivent enfermés dans la grotte de Montésinos chez Cervantès.

La confrontation, physiquement impossible, entre un personnage réel et un personnage de fiction, fonctionne comme une interrogation complexe sur la légitimité des *historias fingidas* par rapport aux *historias verdaderas*, et la facilité avec laquelle l'auteur, expert par excellence en matière d'enchantements, feint d'être dupe de sa propre création et se laisse ébahir par les prodiges les plus stéréotypés (serpents énormes, nains sortis du néant, enchantements et merveilles en série), est un trait d'humour truculent. Le grand créateur du cycle des *Amadís* se moque lui-même de la surabondance de merveilleux dont regorgent habituellement les romans de chevalerie et dont il avait lui-même rempli ses livres antérieurs. Certains auteurs nient le caractère subversif du passage⁸⁵⁴ et rejettent l'idée que Montalvo y utilise la parodie et l'auto-

⁸⁵³ Id., chap. XCIX, p. 537 : « il me vint alors à l'esprit, selon ce qu'elle m'en avait dit, que ceci devait être l'Arc des Loyaux Amants que le sage Apolidon avait autrefois laissé dans l'Île Ferme ».

⁸⁵⁴ Dans la phrase d'Urgande que tous les monarques de l'*Amadís*, dont les corps enchantés se trouvent sur l'île, ne pourraient pas égaler les rois catholiques, F. Olmedo aperçoit une moquerie à l'égard de ceux qui avaient pris les fictions chevaleresques au sérieux. F. G. OLMEDO, *El Amadís y el Quijote, soneto famoso de Cervantes al tumulo de Felipe II. El Persiles*, Madrid, Gráficas Valera, 1941, p. 26-27. M. Lida de Malkiel croit y déceler un jeu quasi cervantin sur la fusion entre les plans de la réalité et de la fiction et dégage différents parallélismes entre la chute de Montalvo dans le puits et la descente de la grotte de Montésinos. Voir M. R. LIDA DE MALKIEL, « *Dos huellas del Esplandian en el Quijote y el Persiles* » in *Romance Philology*, vol. IX, n°1, 1955, p. 156-162. Dans l'*Esplandian*, continuation mais aussi critique de l'*Amadís*, l'auteur se permettrait des audaces narratives qui sont à contre-courant des récits chevaleresques traditionnels (p. 157-160). À l'inverse, E. Williamson rejette catégoriquement toute lecture ironique du passage. E. WILLIAMSON, *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 63-68. Mais M. Daniels, dans une longue note, réfute à son tour l'interprétation de Williamson à qui elle reproche son manque de connaissances dans

ironie pour donner une vision critique de l'imagination débridée des romans de chevalerie⁸⁵⁵. À l'inverse, M.-C. Daniels estime même que ces deux chapitres constituent un « parricide littéraire »⁸⁵⁶ par lequel Montalvo prend ses distances avec sa fiction antérieure et la rejette comme inepte par rapport à son dernier né, l'*Esplandían*, qui est écrit dans une optique plus didactique et plus chrétienne. Peut-être que la vérité se situe au milieu et que l'attitude critique envers le merveilleux excessif de ses romans antérieurs coexiste avec une veine plus ludique et une expérimentation avec l'estompage des limites entre l'art et le réel auquel aime aussi recourir, bien que de façon plus complexe, l'auteur du *Quijote*.

Le but de cette section n'était pas de traiter en détail la question de savoir si la modernité alléguée du *Quijote* consiste dans une rupture avec l'univers chevaleresque ou si elle a été préparée par ce dernier. Tout au plus esquissera-t-on le problème à l'aide de trois exemples. Y répondre impliquerait d'avoir des connaissances exhaustives sur tous les romans de chevalerie que Cervantès a lus ou pu lire et, dans l'idéal, sur l'ensemble de la production chevaleresque de l'époque. Il est pourtant intéressant de noter que certains spécialistes des romans de chevalerie parviennent à des conclusions assez similaires sur la scission entre les *libros de caballerías* et la production romanesque ultérieure. Ainsi C. Jewers en appelle à un renversement de perspective. Au lieu de considérer que la naissance du roman moderne serait consubstantiellement liée au rejet des romans de chevalerie, il faudrait envisager l'idée que ces derniers, en admettant l'ironie en leur sein, auraient lentement évolué vers le roman moderne.⁸⁵⁷

le domaine des *libros de caballerías* espagnols et son postulat initial qui est de ne voir dans les cinq tomes de Montalvo qu'une fiction purement didactique et dépourvue d'humour (voir note 3 p. 96-97). Contre l'argument de la soudaineté, elle fait valoir qu'au contraire l'humour était déjà infus dans la narration antérieure et voit dans l'*Esplandían* un « parricide littéraire » par lequel l'auteur prend ses distances avec sa fiction précédente.

⁸⁵⁵ Certes, les éléments humoristiques contenus dans ce passage ne sont pas entièrement originaux. L'autoportrait plein de verve de Montalvo en auteur inepte et couard n'est qu'une version plus subtile de l'*excusatio propter infirmitatem* à laquelle recourent invariablement tous les auteurs de romans de chevalerie dans leurs préfaces : leur plume est indigne, si ce n'est incapable de peindre le courage de si grands héros, de louer la constance de si hautes dames, de relater tant de merveilles. La rencontre avec un personnage de sa propre fiction qui vise sur un mode ludique à confirmer la véracité du livre que le lecteur tient entre ses mains rappelle l'insistance avec laquelle la plupart des auteurs de *libros de caballerías* soutiennent dans leurs préfaces que l'histoire qu'ils ont rédigée est conforme aux critères aristotéliens et ne sait pas seulement allier l'utile et l'agréable mais est également conforme à la plus stricte vérité. Pourtant, l'humour de Montalvo outrepassa en complexité les stratégies préfacières.

⁸⁵⁶ M. C. DANIELS, « Las Sergas de Esplandían: A Case of Literary Patricid. » dans *The Function of humour in the Spanish Romances of Chivalry*, New York, Garland Publishing Inc., 1992, p. 73-100. Elle écrit, p. 73: « Montalvo distances himself ironically from the world of fantasy inherited from the Amadis. »; « Montalvo se distancie lui-même du monde de fantaisie hérité des Amadis. ».

⁸⁵⁷ C. JEWERS, *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, Floride, University Press of Florida, 2000 chap. I : « Rekindling the Romance: Toward and Away from the Prehistory of the Novel »: « It is not traditional to cite the medieval romance in the same breath as the illustrious lines of Rabelais, Cervantes, Sterne, Fielding,

Si cette analyse s'avérait juste, il faudrait admettre que le *Quijote* n'est pas né des cendres de ses prédécesseurs et qu'il existerait en quelque sorte une transition continue entre la parodie et le genre parodié, due en partie au fait que ce dernier a fait preuve d'une grande capacité d'évolution grâce à sa plasticité et son ouverture à d'autres genres. Comme on le verra, des ambiguïtés similaires existent dans le cas de Grimmelshausen.

B. Le *Simplicissimus*, une version dégradée du *Parzival* ?

Une ambiguïté similaire se retrouve dans le cas du *Simplicissimus*, qui a été comparé à plusieurs reprises à l'épopée chevaleresque qu'est le *Parzival*. Le point de comparaison de toutes les études qui ont se sont focalisées sur les analogies entre les deux œuvres était évidemment le développement mental des deux héros. Parzival et Simplicius, initialement vêtus du costume de bouffon, quittent le monde de la forêt et, après diverses aventures, entrent dans le monde des hommes où ils suscitent l'étonnement général par leur ignorance. Ils apprennent lentement à évoluer de la *tumbheit* à la connaissance du monde et de soi-même. En ce qui concerne la justification d'une étude comparative sur deux œuvres si dissemblables et éloignées dans le temps, la critique s'est divisée en deux camps. L'approche philologique, dès le début minoritaire, a consisté à rendre plausible l'idée d'un accès de Grimmelshausen à une copie du *Parzival* qui est censée rendre compte des correspondances étroites entre les débuts des deux œuvres. Cette thèse a par exemple été défendue par G. Weydt⁸⁵⁸. La difficulté avec cette position est que la lecture de l'épopée wolframienne était fort rare au XVII^e siècle et que même les arguments visant à rendre plausible l'hypothèse d'une consultation du manuscrit par Grimmelshausen ne sont pas incontestables. Une autre ligne de la critique, dont se revendique Strässle⁸⁵⁹, a décidé de mettre entre parenthèse la question d'une lecture directe du *Parzival* par Grimmelshausen et s'est concentrée sur les parallélismes structurels entre les deux œuvres. C'est cette approche qui sera privilégiée dans cette section.

Calvino and Kundera, but however problematized its influence may be, the medieval romance provides part of the blueprint, if not a vital cornerstone of the novel's foundation. »; « Ce n'est pas habituel de citer le roman médiéval dans la même haleine que les lignes illustres de Rabelais, Cervantès, Sterne, Fielding, Calvino et Kundera, mais quelque problématique que soit cette influence, le roman médiéval constitue une part de l'identité, sinon un étape capitale de la foundation du roman. » (p. 28).

⁸⁵⁸ G. Weydt tient cette hypothèse pour vraisemblable parce que Grimmelshausen a vécu une partie de sa vie à Strasbourg et qu'on a découvert qu'il existait en 1477 dans le cloître d'Ettenheimmünster et sans doute dans les autres bibliothèques de Strasbourg un incunable du *Parzival* fabriqué chez l'éditeur Mentelin.

⁸⁵⁹ T. STRÄSSLE, op. cit..

En dépit des ressemblances mises en lumière par les critiques, le monde picaresque de Grimmelshausen, peuplé de truands et de marginaux, tranche grandement avec l'univers courtois du *Parzival*: « *In contrast to Parzival's spiritual struggle, Simplicius must eek (sic) out his living through toil and graft, and the obstacles, which confront him, such as disease, hunger and war, are the products of a fundamentally more hostile environment.* »⁸⁶⁰. Par son réalisme cru, foncièrement opposé à la vision idéalisée du monde social qu'on trouve dans le roman courtois, le *Simplicissimus* apparaît comme une version dégradée du *Parzival*. De surcroît, Simplicius, en tant qu'aventurier picaresque, est très différent de l'aventurier chevaleresque qu'est Parzival. Dans son étude sur les mutations sémantiques du terme « aventure », W. Welzig explique que, les changements dans l'emploi du terme fortement liées au développement du commerce à la Renaissance, ont conduit à des connotations nettement péjoratives du terme. À la Renaissance, l'idée de destin contenue dans l'*aventiûre* du roman courtois a cédé la place à celle, plus contemporaine, de risque et le mot a pris un certain nombre de significations spécialisées liées à l'argent et aux échanges⁸⁶¹. Simultanément, le mot « aventurier » commençait à devenir synonyme de mendiant, vagabond, picaro (*Landstörzer*). De l'explorateur qui risque hardiment sa vie dans les entreprises périlleuses, on passe au marginal qui fait partie des exclus de la société : sorciers, bouffons, fous, voleurs, tel est le nouveau spectre de sens que recouvre le terme *Abenteurer*, ce qui a pour conséquence que l'aventure vient, dans un certain nombre de cas, à se confondre avec la ruse ou le tour pendable⁸⁶². À l'Âge Baroque le mot, moins associé au monde des marchands ou des vagabonds, se charge désormais de connotations religieuses et théologiques. L'aventurier, c'est-à-dire l'homme sans repos qui voyage d'un endroit à l'autre et dont l'âme n'a pas d'assise fixe, devient, pour reprendre la formule de Welzig, un symbole de l'instabilité humaine⁸⁶³. De

⁸⁶⁰ W. B. HOLLAND, *From Antlütze zu Angesicht: Identity, difference, and the existence of the individual in Wolfram von Eschenbach's Parzival and Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen's Der abentheureliche Simplicissimus Teutsch*, thèse de doctorat, Edmonton, Alberta, 2002, p. 137: « A l'opposé de la lutte spirituelle de Parzival, Simplicius doit gagner sa vie par le travail et la corruption et les obstacles qu'il rencontre comme la maladie, la faim et la guerre, sont le produit d'un environnement beaucoup plus hostile. »

⁸⁶¹ W. WELZIG, *Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelshausen*, « *Zweiter Abschnitt: der Abenteurer* », (lieu/date) p. 89-143. En Allemagne comme en France, les modifications sémantiques du terme étaient fortement liées au développement du commerce où il désigne désormais des marchandises dont la qualité n'a pas été contrôlée (*Abenteurgut*), des objets volés et des contrefaçons et enfin, toute la gamme des objets dont le prix n'est pas fixe mais négociable (bijoux, métaux, pierres précieuses) (p. 107). Deux évolutions concomitantes semblent donc avoir eu lieu : le terme perd les connotations transcendantes qu'il avait encore chez Chrétien de Troyes pour revêtir une signification plus profane, liée à l'argent et aux échanges, et simultanément commence à se charger d'un sens de plus en plus négatif jusqu'à devenir un signe de l'éloignement de Dieu.

⁸⁶² Id., p. 103-105.

⁸⁶³ L'errance de l'homme qui parcourt toutes les contrées était de plus en plus vue comme un signe de la

l'idée de l'épreuve à laquelle le héros épique médiéval était soumis, on passe à celle d'un éloignement de Dieu qui caractérise l'aventurier moderne.

Il faut toutefois se demander si la distance entre les deux romans est si grande et s'il ne persiste pas, au-delà des différences manifestes, une sorte de continuité entre les deux œuvres. Le présupposé implicite de beaucoup d'études est qu'il existe une ressemblance thématique entre les deux œuvres, mais qu'elles mettent en scène deux univers foncièrement différents. Pourtant, tel n'est pas entièrement le cas. Le *Simplicissimus* est souvent considéré comme une œuvre réaliste, mais le réalisme, chez Grimmelshausen, n'exclut nullement l'allégorie et on y retrouve le même symbolisme de la chute et de la rédemption qui caractérisait déjà le *Parzival*. Simplicius est un aventurier picaresque et non chevaleresque, mais il connaît une forme de destin, ce qui le rapproche du chevalier arthurien. En d'autres termes, le *Simplicissimus* est une œuvre très différente du *Parzival*, mais il existe également certaines analogies, qui dépassent la ressemblance thématique du passage de l'ignorance à la sagesse et qui, en général, n'ont pas été mises suffisamment en lumière. Afin d'exhiber ces dernières, trois éléments seront étudiés, le rôle symbolique de la forêt au début des deux œuvres, l'idée de destin dans la vie des deux protagonistes, la survie du cosmos médiéval dans le roman de Grimmelshausen.

D'abord, les aventures initiales du jeune Simplicius se déroulent dans un cadre similaire à celui de l'épopée médiévale. La forêt du début du *Simplicissimus* joue un rôle symbolique proche de celle du *Parzival*. La forêt de Soltane où Herzeloyde a séquestré le jeune Parzival afin qu'il n'entre point en contact avec le monde de la chevalerie et ne subisse pas le même sort que son père Gahmuret, évoque discrètement le jardin d'Éden de la *Genèse*. Les parallélismes sont assez prononcés pour que le lecteur les comprenne. L'ignorance et l'innocence où sa mère essaie de maintenir le jeune protagoniste évoquent l'innocence primordiale d'Adam dans le jardin du Paradis. Tout comme Adam et Eve ont été expulsés du Paradis parce qu'ils ont mangé les fruits de l'arbre de la connaissance, Parzival sort de la forêt après avoir essayé de s'approprier un savoir interdit, c'est-à-dire les connaissances relatives au monde de la chevalerie. À la faute d'Adam correspond celle de Parzival, qui cause involontairement la mort de sa mère. Ces ressemblances ne sont probablement pas fortuites. Le parcours de Parzival reflète en quelque sorte celui de l'humanité tout entière, séparée du Créateur mais espérant le salut au terme de nombreuses péripéties. Lieu mythique aux couleurs discrètement bibliques,

déréliction de Dieu, de sorte que l'aventurier pouvait inspirer la peur et la répulsion à ses contemporains (la traduction du *Guzmán de Alfarache* par A. Albertinus ne contribuait pas peu à répandre cette vision des choses (p. 111).

Soltane représente donc la sphère de l'atemporel que Parzival doit quitter pour entrer dans le domaine de l'histoire à proprement dite.

Dans le *Simplicissimus*, la forêt a un rôle symbolique similaire à celle du *Parzival*. Ici aussi, la forêt semble avoir pour fonction d'établir un lien discret entre la jeunesse de Simplicius et le début de la Genèse, le protagoniste vivant initialement dans un état d'innocence et d'ignorance absolu. Non moins que dans l'épopée wolframienne, la forêt représente le règne de l'ahistorique que Simplicius doit quitter pour entrer dans le domaine de l'histoire. À l'instar du chevalier arthurien, Simplicius quitte ce lieu de l'innocence à cause de son désir de connaître le monde, mais la sortie hors de la forêt coïncide avec la perte de son innocence primordiale et le début de sa dégradation. Après la sortie de l'Éden commencera le règne de l'histoire où le protagoniste errera, séparé de Dieu. Plus fondamentalement, grâce à la figure atemporelle de l'ermite, la forêt est sous le signe de l'éternel et rappelle donc la forêt des romans de chevalerie. Aussi n'est-il pas exagéré de dire que si la majeure partie du *Simplicissimus* se déroule dans un univers picaresque, le début du roman se déroule dans une géographie, qui, par moments, est proche de celle du roman de chevalerie. Tout comme l'épopée chevaleresque de Wolfram von Eschenbach se déroule davantage dans une sphère mythico-religieuse où les événements sont considérés *sub specie aeternitatis*, le roman de Grimmelshausen plonge parfois dans une sphère mythique et intemporelle⁸⁶⁴.

Dans les deux cas, l'épisode de la forêt est d'ailleurs consubstantiellement lié à la notion de faute. Le début des aventures du *Parzival* est marqué par la faute à l'égard de sa mère. Parzival quitte la résidence de sa mère au centre de sa forêt, provoquant ainsi involontairement la mort d'Herzeloyde. Il s'agit de la première de toute une série de fautes, qui vaut comme l'analogue du péché originel qu'il devra surmonter au cours d'une quête de la rédemption. Simplicius n'a pas causé la mort de sa mère, mais il s'est rendu coupable d'une faute similaire. Tandis que ses parents adoptifs sont soumis à la torture, il ne montre pas de pitié. La faute dans les deux cas est inconsciente. Parzival cause la mort de sa mère parce qu'il ne s'est pas encore

⁸⁶⁴ Voilà aussi ce qui distingue le *Simplicissimus* des autres romans picaresques de la même sorte. Le roman picaresque des XVI^e et XVII^e siècles se déroule essentiellement dans un milieu réaliste et principalement urbain. Les aventures du jeune Lazare ont comme arrière-plan de diverses villes du royaume de Castille. Don Pablos de Ségovie, le héros du *Buscón*, transite entre différentes villes, Ségovie, Alcalá et Tolède. Les villes, endroit où se rencontrent toutes les couches sociales, permettent d'ancrer le récit dans le présent et d'en faire le reflet des évolutions mentales et sociales les plus récentes. Le roman picaresque se déroule dans l'ici et le maintenant, dans le quotidien des marginaux et des délinquants. En revanche, la géographie du *Parzival* est davantage sous le signe de l'éternel que du temporel. Tout en des références à une centaine de lieux réels et à des événements récents. Le château du Graal, Muntsalvasche, est le lieu où le secret de l'éternel mystère du Christ est conservé. Schastel-Merveille est un château qui se situe dans une géographie fantastique et en partie symbolique.

éveillé à la raison et que le désir de connaître le monde chevaleresque l'a emporté sur le sentiment naturel de pitié. Le comportement de Simplicius s'explique parce qu'il est encore une *Bestia* et qu'il lui manque la raison nécessaire pour comprendre le rapport entre les choses. À certains égards le même schème sous-jacent que dans le roman de Wolfram von Eschenbach⁸⁶⁵.

Deuxième point de la comparaison : la notion de destin. Bien que ses aventures soient dépourvues de tout caractère transcendantal et ne soient plus le résultat d'un décret divin, une idée de destin, similaire à celle qu'on trouve dans le roman de W. von Eschenbach, subsiste dans les aventures de Simplicius. La vie de Parzival, appelé à réaliser le destin qui lui était réservé depuis toujours, se déroule sous le signe de la prédestination, qui est une des caractéristiques du héros épique. De la faute envers la mère au service spirituel de Dieu en passant par l'apprentissage de l'amour courtois, Parzival traverse les différentes étapes qui font de lui un chevalier parfait. L'idée du destin semble en revanche absente de la vie de Simplicius. À l'inverse de ce qui vaut pour le héros du *Parzival*, les aventures du personnage de Grimmelshausen ont le caractère désordonné et aléatoire de la vie picaresque, où la fortune et la contingence sont les moteurs principaux de l'histoire. Partant, les différentes étapes de sa vie ne sont que lâchement corrélées et ne forment pas une unité organique. La vie du protagoniste n'est pas une quête de la rédemption dirigée vers un but ultime et il n'y a rien de comparable à la quête du Graal dans le roman de Grimmelshausen. C'est cette absence de destin qui reflète, entre autres, la différence entre l'homme épique et l'homme romanesque. Cette analyse n'est pourtant pas entièrement correcte, car on retrouve dans le *Simplicissimus* un schéma ternaire similaire à celui du *Parzival*, qui confère à la vie du protagoniste une unité qui est plus forte que celle des personnages picaresques et qui pointe aussi indirectement vers l'idée d'un destin.

Rappelons tout d'abord, comme le fait W. B. Holland dans sa thèse, que l'évolution du chevalier arthurien se déroule en trois stades, chacun associé à un lieu particulier : *Bauernhof*, *Artushof*, *Gralshof*⁸⁶⁶. Chacun de ces lieux représente symboliquement une étape du

⁸⁶⁵ Il est d'ailleurs possible que l'épisode de la forêt au début du roman de Grimmelshausen soit inspiré de celui du *Parzival*, dans lequel cas il s'agit d'une superposition de deux scènes des livres trois et quatre. D'un côté, l'éducation du jeune Simplicius, qui vit isolé du reste du monde au milieu d'une forêt, évoque la réclusion initiale de Parzival dans la forêt de Soltane. De l'autre, sa rencontre avec l'ermite rappelle celle entre Parzival et Trevizent dans le neuvième livre.⁸⁶⁵ On constate au moins une double analogie entre les deux textes. Trevizent appartenait dans sa jeunesse au corps des chevaliers et il s'était livré à l'existence aventureuse de ces derniers avant d'embrasser une vie entièrement vouée à l'amour divin. À Hanau, Simplicius apprend que l'ermite chez lequel il avait trouvé refuge avait été dans sa jeunesse un soldat ayant pris plaisir à l'exercice de la guerre, mais ayant ultérieurement renoncé à cette activité pour s'adonner à la contemplation de Dieu.

⁸⁶⁶ W. B. HOLLAND, op. cit., p. 69.

développement mental de Parzival. La vie de paysan est le symbole de son *ignorantia* initiale, la cour arthurienne celui de sa *conversio*, et le château du Graal celui de la *perfectio* à laquelle il atteint à la fin de ses travaux⁸⁶⁷. Or, ces trois stades se retrouvent sous une forme différente dans le roman de Grimmelshausen. La vie à la ferme de ses parents est associée à la *simplicitas*. Cette dernière, à l'opposé de la *stultitia* qui est contre nature, vice, méchanceté, ne serait pas nécessairement une mauvaise qualité, et pourrait même désigner une forme de sagesse primordiale, s'il ne venait s'y ajouter une certaine forme d'*imperitia*⁸⁶⁸. Par la suite, la vie dans la forteresse de Hanau, est le moment où le protagoniste se réveille à la raison. Le renoncement au monde est l'analogon de la *perfectio* à laquelle atteint le protagoniste du roman de Wolfram von Eschenbach, même si on est loin de l'ascension glorieuse du chevalier arthurien. Notons d'ailleurs que, dans le *Parzival* comme le *Simplicissimus*, ce qui est au centre n'est pas uniquement le développement du protagoniste, le destin individuel du personnage étant en quelque sorte un reflet du destin de l'humanité entière.

Le développement en trois étapes est, de surcroît, l'indice d'une sorte de force transcendante qui guide le héros. Ainsi, l'ignorance initiale des deux protagonistes est en partie voulue par le destin. A première vue, il peut sembler qu'il ne s'agit là que du résultat de l'éducation incomplète de leurs parents. L'enseignement prodigué par la mère de Parzival est déficient parce que le jeune adolescent reçoit des informations en dehors de tout contexte qui en éclaircirait le sens et que, en outre, elle néglige de l'instruire sur les points fondamentaux du christianisme. Herzloyde lui enseigne certes la distinction fondamentale entre le Créateur et Satan, faisant à cet égard usage de la métaphore de la lumière et de l'obscurité – « *er ist noch liehter denne der tac, / der antlitzes sich beware/ nâch menschen antlize/ (...) /so hiezet einr der helle wirt. / der ist swarz, untriwe in niht verbirt.* »⁸⁶⁹ (119, 19) – mais omet de parler de la

⁸⁶⁷ Ibid..

⁸⁶⁸ Il existe une certaine analogie entre les effets burlesques qui découlent de la mauvaise application des préceptes donnés par leurs tuteurs respectifs. À plusieurs reprises dans le *Parzival*, le héros se comporte en rustre : par exemple durant la rencontre avec l'épouse d'Orilus de Lalande (livre III). La mère de *Parzival* lui avait fait savoir que lorsqu'il pourrait obtenir l'anneau et les bonnes grâces d'une dame, il devrait s'empresse de les prendre et qu'il devrait également se hâter de la baiser et de la serrer énergiquement dans ses bras. Quand près de la forêt de Brocéliande, il aperçoit Jeschute, femme d'Orilus, mollement couchée dans une tente, un anneau aux doigts, il s'empresse de le lui ôter et de l'étreindre de toutes ses forces, au grand déplaisir de la dame qui pense avoir affaire à un homme privé de raison. Dans son nouvel environnement, voyant un soldat recevoir un soufflet d'un de ses camarades, Simplicius s'attend en toute bonne foi à ce qu'il tende également l'autre joue et s'étonne fort lorsque ce dernier, contrairement au comportement préconisé par la parabole christique, tire sa dague et blesse son adversaire à la tête (I, XXV).

⁸⁶⁹ *Parzival*, livre troisième, strophe 119 : « Plus brillant que le jour est celui qui daigna revêtir la figure humaine (...). Il en est un autre qu'on nomme le Seigneur de l'enfer, il est noir et rempli de malice. ». Je souligne. Une instruction similaire sur les principes du Bien et du Mal ne manque pas non plus dans le *Simplicissimus* où

Trinité, de sorte que rien ne permet de distinguer sa vision de Dieu de celle du gnosticisme ou d'une religion païenne. Elle oublie également de le mettre en garde contre la propension de l'homme au péché. Or, c'est précisément sa méconnaissance du péché qui poussera Parzival, après son échec au château du Graal, à se détourner de Dieu. Analogue est la situation initiale de Simplicius, qui affirme avoir grandi dans la plus grande ignorance sur tout ce qui touche à la religion – « *denn ich kennete weder Gott noch Menschen/ weder Himmel noch Höll/ weder Engel noch Teuffel/ und wuste weder Gutes noch Böses zu unterscheiden* »⁸⁷⁰ – et qui n'est pas davantage éclairé sur les doctrines fondamentales du christianisme que le chevalier arthurien.

Toutefois, l'ignorance initiale du protagoniste est en quelque sorte nécessaire parce que c'est seulement en commettant des erreurs qu'ils atteindront à la dignité finale. Tout comme l'âme humaine n'a pu se développer qu'en goûtant l'arbre de la science et en se détournant de Dieu, de même les deux protagonistes ne peuvent réaliser leur destin qu'en perdant leur innocence primordiale pour faire l'expérience de la faute et de la déchéance. L'idée de destin est d'ailleurs implicitement contenue dans l'ouvrage de Wolfram von Eschenbach. Herzeloide cherche à éloigner son fils du monde de la chevalerie errante afin de lui éviter le sort qui a atteint son père, mais c'est précisément en cherchant à l'en éloigner qu'elle l'y prépare. Il fallait en effet que Parzival commette d'abord toutes ces erreurs pour être digne de voir le Graal. Quelque chose de similaire vaut dans le cas de Simplicius. Son ignorance initiale le protégeait du péché parce la tentation lui était inconnue. Or, le chrétien ne peut atteindre à la vraie dignité que s'il fait l'expérience du péché et arrive à le surmonter. L'ignorance primordiale du protagoniste est donc la toile de fond pour retracer l'évolution de l'âme humaine en général.

La seconde étape de la vie des deux protagonistes, la *Gottesferne*, est elle aussi une étape nécessaire à l'accomplissement de leur destin. Dans les deux cas, la *Welterfahrenheit* grandissante du héros induit simultanément une *Gottverlassenheit* progressive qui le conduira à vivre longtemps dans une sorte d'exil spirituel. Après une première instruction prodiguée par sa mère, Parzival reçoit dans le château de Gurnemanz un deuxième enseignement qui vaut comme un reflet de l'éthique chevaleresque et une initiation à la vie dans la société courtoise. Si l'enseignement de Gurnemanz est un progrès par rapport à celui de Herzeloide, c'est parce qu'il comporte également un volet religieux concernant la manière d'atteindre le salut – « *der*

l'ermite fait débiter son enseignement par le récit de la chute de Lucifer, suivi bientôt par l'enseignement de la loi mosaïque, du Décalogue et de la distinction entre vertus et péchés, même si son discours ne fait pas usage de la métaphore de la luminosité et de l'obscurité.

⁸⁷⁰ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre I, chap. I, p. 20 : « car je ne connaissais ni Dieu ni homme, ni Ciel ni Enfer, ni ange ni diable et ne savais distinguer le bien ni le mal. ».

*wirt zer messe in lërte/ daz noch die saelde mêrte/ opfern unde segnen sich:/ und gein dem tuivel kêrn gerich.»*⁸⁷¹ (169, 16-17). Pourtant, alors même que les maximes qu'il lui enseigne sont plus complètes, son enseignement est lui aussi problématique. D'abord, ses recommandations se réduisent essentiellement au côté pratique ou rituel de la religion et il n'aborde pas la notion de péché. En outre, Gurnemanz ne détaille pas à Parzival jusqu'à quel degré et dans quelles situations il doit appliquer ses préceptes et le héros manque de l'expérience nécessaire pour le déterminer lui-même (c'est ici qu'il apprend la maxime « *irn sult niht vil gefrâgen* »⁸⁷² (171, 17), ce qui le conduira à ne pas poser la célèbre *Mitleidsfrage* à Anfortas). L'insuffisance de cette instruction transparaît dans le fait que Parzival continuera d'avoir une vision très imparfaite de la relation entre le fidèle et Dieu, qu'il imaginera en termes d'un rapport de vassalité. Autrement dit, au départ de Grahatz, Parzival a laissé derrière lui son inexpérience et son ignorance des règles chevaleresques, mais il n'a pas été éclairé sur la vraie nature de Dieu⁸⁷³.

Aux divers conseils que Parzival a reçus de ses deux premiers tuteurs correspond l'enseignement que reçoit Simplicius dans la forteresse de Hanau. Tout comme Parzival est éduqué à la cour du roi Arthur, Simplicius est éduqué à la cour du gouverneur de Hanau, qui est le pôle opposé de la cour chevaleresque où évolue Parzival, et c'est par le contact des personnes qu'il y rencontre qu'il apprend lentement à s'orienter dans le monde. Après avoir laissé derrière lui sa *tumbheit* initiale, Parzival devient un chevalier parfait au regard des règles de la société courtoise, mais demeure profondément ignorant au sujet du vrai Dieu. Après être sorti de l'état de la *Bestia* dans lequel il se trouvait au début du roman, Simplicius apprend à connaître les mécanismes et les rouages de la société dans laquelle il évolue et démontre sa ruse durant sa vie de soldat dans le troisième livre, mais il perd graduellement son idéalisme et la pureté de sa foi. Autrement dit, les succès grandissants des deux héros leur permettent d'accéder lentement à un degré supérieur d'humanité et de s'adapter au monde dans lequel ils évoluent,

⁸⁷¹ *Parzival*, livre troisième, strophe 169, v.16-17 : « accompagna son hôte à la messe et apprit de lui l'importance du sacrifice et du signe de croix pour assurer le bonheur de l'âme et se défendre contre le diable. »

⁸⁷² Id., livre troisième, strophe 171, v. 17 : « Ne multipliez pas trop les questions ».

⁸⁷³ Dans les deux œuvres, le processus d'apprentissage se déroule en fait en deux étapes symétriques. De son ignorance infantile, le héros passe à un savoir sur le monde qui l'entoure et atteint ainsi à la reconnaissance par la société dans laquelle il évolue. Mais ce savoir mondain par lequel il a atteint à un degré supérieur d'humanité n'est à nouveau qu'ignorance en comparaison avec la vraie sagesse qu'implique la vie bonne en Dieu. Le héros se trouve pour la seconde fois dans un état d'ignorance bien qu'à un niveau supérieur à celui du début. Le moment où la sagesse finale sera atteinte reflète l'acquisition du savoir mondain au début, mais constitue aussi un dépassement de ce dernier. Transparaît donc dans cette scène ce que Wolfram souligne dans le reste du roman, à savoir que les vertus courtoises et religieuses ne peuvent pas remplacer un enseignement religieux. La situation est similaire dans le roman de Grimmelshausen.

mais ce processus s'accompagne d'une forme de *superbia* qui les éloignera de Dieu. Plaçant la sphère du temporel au-dessus de celle du spirituel, ils chercheront à atteindre la connaissance dans le domaine terrestre et non pas dans celui du spirituel. La *Gottesferne* est le résultat d'un péché des deux protagonistes, mais en même temps, elle a été voulue par le destin, car la rédemption ne peut en effet être atteinte qu'après un état d'aliénation initiale⁸⁷⁴.

Le spirituel ne saurait en effet être atteint sans confrontation préalable avec le temporel et le moment de l'aliénation et de la plongée dans le vice se situe dans un rapport dialectique avec celui de la réintégration dans le domaine du spirituel, les deux s'entre-déterminant mutuellement. La différence principale entre les deux œuvres, sur ce point, consiste dans le fait que l'attitude de Parzival est caractérisée par le *zwifel*⁸⁷⁵, une haine violente contre Dieu, tandis que celle de Simplicius l'est plutôt par l'*acedia*, la paresse spirituelle qui se manifeste par une indifférence par rapport à son salut. De plus, dans le *Parzival*, la chute du héros est causée par un événement ponctuel, la question (*Mitleidsfrage*) qu'il a omis de poser dans le château du roi pécheur et qui aurait permis à ce dernier de guérir de ses plaies : « *hërre, wie stêt iwer nôt* »⁸⁷⁶ (livre V ; 484, 27). Au livre VI, cette omission lui vaudra la malédiction de la messagère du Graal, Cundrie, qui l'accuse d'avoir terni la gloire de la Table Ronde. Plein de rage, Parzival renie Dieu à ce moment-là avec les fameuses paroles « *wê waz ist got ?* »⁸⁷⁷ (332,1), sa question trahissant la fausse conception qu'il a de sa relation entre le croyant et Dieu, qu'il assimile à celle du vassal et du seigneur. Lorsque ce dernier a failli dans son devoir de protecteur, le vassal n'est plus tenu à l'obéissance. Ce qui chez Wolfram est présenté comme un événement abrupt, prend plutôt la forme d'une évolution graduelle chez Grimmelshausen, Simplicius s'habituant de plus en plus aux pratiques corrompues du monde dans lequel il évolue jusqu'à oublier

⁸⁷⁴ L'insuffisance de la sagesse qu'acquiert le héros se manifeste par une tension grandissante entre intériorité et extériorité qui s'installe au moment où le protagoniste doit acquérir une certaine expérience du monde et des hommes (livre I-livre II, XIV). Il cherche à synthétiser les enseignements de l'ermite avec les impératifs de la survie. Comme, dans un premier temps, ce désir de synthèse n'aboutit qu'à une confrontation violente entre l'enseignement de l'ermite et la réalité de la vie. Pendant un temps, Simplicius devient un véritable don Quichotte qui vit dans une tension douloureuse entre l'idéal et le réel. Convaincu de la validité des principes néotestamentaires, il essaie de réformer le monde, mais doit bien vite se rendre compte que ce dernier refuse de se conformer à son idéal. Simplicius doit découvrir un moyen de conserver sa sagesse religieuse tout en effectuant un apprentissage dans le monde corrompu où il évolue désormais. Une scission apparaît alors dans le héros qui, pareil aux silènes d'Alcibiade, devient un être double : revêtu de son costume de bouffon, il apparaît comme un simple d'esprit aux yeux des hommes ordinaires ; intérieurement, en revanche, il se sait un sage et, à l'instar du *wise fool* de Shakespeare, il peut légitimement se considérer comme le détenteur d'une vérité supérieure.

⁸⁷⁵ Ce terme désigne l'hésitation dans un sens général mais aussi le doute religieux, l'incroyance et toute attitude qui résulte de l'éloignement par rapport à Dieu.

⁸⁷⁶ *Parzival*, livre neuvième, strophe 484, v. 27 : « Seigneur, de quel mal souffrez-vous ? ».

⁸⁷⁷ Id., livre sixième, strophe 332 : « – Hélas, qu'est-ce que Dieu ? ».

entièrement les préceptes de l'ermite. Mais l'aliénation spirituelle est nécessaire à la rédemption.

Le fait que la faute du protagoniste est en quelque sorte voulue par le destin devient manifeste dans la dernière étape, à savoir la réconciliation avec Dieu. C'est dans la célèbre *Karfreitagsszene* du livre IX du *Parzival* que le héros est enfin éclairé sur la signification réelle de ses actes passés et qu'il apprend qu'il a causé la mort de sa mère par son départ, qu'Ither dont il causé la mort lui était lié par le sang, que le roi pécheur qu'il n'a su guérir était son oncle. La révélation des liens familiaux qui l'unissaient aux personnes qu'il a lésées et la reconnaissance de sa propre faute conduisent à la connaissance de soi dans un double sens : le savoir sur sa propre identité s'accompagne de celui sur la position que le chrétien occupe dans sa relation avec Dieu. Les aventures vécues par le protagoniste du *Simplicissimus* sont voulues par la providence pour sortir Simplicius de la bestialité dans laquelle il a vécu jusque-là. À l'instar de Parzival, il a vécu dans l'ignorance de Dieu et ce n'est que grâce à cet événement providentiel qu'il accède au rang de chrétien. La lamentation sur le caractère tragique du monde qui est au centre de l'ultime chapitre du *Simplicissimus* se retrouve aussi dans le IX^e livre du *Parzival*. Au long monologue de Simplicius (l'« *Adieu Welt* » inspiré de Guevara) correspond la douloureuse exclamation de Trevizent « *Owe Welt, wie tuost du so* » lorsqu'il apprend de la bouche de Parzival qu'il a tué Ither.

Une dernière ressemblance entre le *Simplicissimus* et le *Parzival* est que dans le roman de Grimmelshausen il subsiste quelque chose de l'unité du monde dans l'épopée médiévale. Cette affirmation peut paraître surprenante, vu que le *Simplicissimus* dépeint un monde déchiré par la guerre où la vieille vision médiévale du cosmos est remise en cause par les avancées scientifiques. Et pourtant, comme le dit très bien M. Gerhard⁸⁷⁸, on n'est pas en face d'une dislocation totale du monde comme dans le roman du XX^e siècle. Seulement une moitié du monde a perdu son unité, à savoir le cosmos humain. L'autre moitié, le cosmos spirituel, reste intacte⁸⁷⁹. Il existe une transcendance de la loi divine qui reste intouchée par les troubles sublunaires. Ainsi, le *Simplicissimus* peut être considéré comme un roman charnière. Le monde qu'il dépeint ne se caractérise plus par l'organicité et la complétude du cosmos médiéval. Pourtant, ce monde fragmenté et disloqué n'a pas entièrement perdu son ancienne totalité. Au-

⁸⁷⁸ M. GERHARD, « *Grimmelshausens Simplicissimus als Entwicklungsroman.* » in *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*, G. WEYDT (dir.), Darmstadt, Wissenschaftliche Druckgesellschaft, 1969, p. 133-161.

⁸⁷⁹ Id., p. 151.

dessus du chaos sublunaire s'élève l'absolue simplicité de Dieu, derrière l'instabilité se cache le visage immuable de l'Éternel. Réalité ultime, Il confère au monde et à la vie humaine une unité qu'ils semblent avoir perdue.

À vrai dire, dans le *Parzival* aussi, il existe une tension entre les sphères du temporel et du spirituel mais elle apparaît évidemment beaucoup plus développée dans le *Simplicissimus*. Dans le poème de Wolfram, l'éthique chevaleresque est réconciliée avec la morale chrétienne. Dans le XVI^e livre, Parzival guérit Anfortas de son mal et devient nouveau roi du château du Graal. La réconciliation finale prend donc la forme d'une synthèse entre les vertus chevaleresques et les vertus spirituelles promues par la religion. Dans le *Simplicissimus*, rien de pareil n'est possible car, loin de trouver une réconciliation entre les deux instincts contraires qui habitent son âme, Simplicius ne peut réintégrer le royaume du spirituel qu'en abandonnant entièrement celui du temporel, c'est-à-dire en embrassant à son tour la profession de l'ermite. En réalité, cette opposition n'est pas aussi tranchée qu'il n'y paraît car dans le *Parzival*, la compatibilité entre les deux sphères est en réalité fortement relativisée. Si la réconciliation est réalisée à la fin, Wolfram n'a eu de cesse de souligner, tout au long du poème, que l'éthique courtoise et chevaleresque est impuissante face au mystère divin. L'instruction chevaleresque que Parzival a reçue de Gurnemanz s'est avérée insuffisante dans le château du Graal, la culpabilité du héros, qui a péché alors même qu'il est innocent, est mystérieuse et ne se laisse pas expliquer du point de vue du code chevaleresque⁸⁸⁰, l'accusation de Cundrie fait s'effondrer la façade rassurante du monde où vivent les chevaliers de la Table Ronde et les confronte aux mystères du destin. L'écart entre monde divin et monde humain est, à certains moments, presque aussi grand que dans le *Simplicissimus* en dépit de l'issue heureuse.

⁸⁸⁰ Le concept de faute dans le *Parzival* est parmi les plus discutés par la critique de Wolfram et je me contenterai de faire ici quelques rappels très simples. La première raison du mystère tient évidemment au fait que la culpabilité de Parzival est aussi paradoxale que celle d'Édipe. Lui sont comptées comme une faute : la mort de sa mère, le meurtre d'Ither, son échec dans le château du Graal, sa haine contre Dieu. Mais à l'exception de cette dernière, il ne s'agit à chaque fois que d'un résultat de son inexpérience ou d'un concours malheureux de circonstances. Cela a mis la critique dans un grand embarras. Par exemple, pour expliquer pourquoi le fait qu'il omet de poser la question à longtemps doit être considéré comme une faute alors qu'il ne s'agit que d'une application maladroite du précepte de Gurnemanz, on a cherché à l'interpréter comme un manque de *triuwe*, c'est-à-dire de pitié, à l'égard du roi pécheur. Pourtant, le texte ne dit rien de tel à ce sujet et ne suggère à aucun instant que Parzival manquerait de pitié. Et pourtant, Trevizent compte l'échec dans le château du Graal parmi les trois péchés de Parzival et lui-même le considère comme tel au IX^e livre. Même le large spectre de sens du mot « *sünde* » (du simple « échec » au « péché » au sens religieux) ne permet pas de résoudre le problème, car dans le cas de ces trois actes, c'est bien le sens religieux qui domine. Le second problème est de déterminer une échelle de gravité de ces péchés. Pour le lecteur moderne, ce serait certainement la haine de Dieu, plus que l'échec dans le château du Graal, qui devrait figurer en haut de la liste. Paradoxalement, au IX^e livre, Trevizent n'inclut pas l'attitude haineuse de Parzival envers Dieu dans la liste des péchés. En tout cas, sa culpabilité est difficile à établir dans le cadre du code chevaleresque.

Il n'est donc pas si facile d'évaluer la distance qui sépare l'univers chevaleresque du *Parzival* et l'univers picaresque du *Simplicissimus*. D'un côté, Simplicius est fort différent de l'aventurier épique parce qu'il recherche activement les aventures qui représentent pour lui un moyen de gagner en puissance et de satisfaire sa curiosité, ce qui le rapproche de l'aventurier moderne. En outre, une des marques du roman moderne est que, contrairement à l'épopée, l'élément déclencheur de l'action n'est pas un événement externe, mais la psychologie du personnage. De fait, c'est une forme de scission interne, et non une force externe, qui déclenche ses aventures. La série interminable d'aventures que traverse Simplicius est le signe d'une opposition entre deux instincts contraires, l'un qui le pousse vers le monde et l'extériorité et l'autre qui l'amène à chercher le repos en lui-même. D'un autre côté, un sentiment de destin plane sur sa vie comme sur celle de Parzival. S'il n'y a pas de merveilleux chrétien dans le récit de Grimmelshausen, la vie de Simplicius n'est pourtant pas non plus régie par le pur hasard car une force divine insondable semble avoir décrété l'issue de ses aventures. De même, au niveau structurel, le caractère mythique de la forêt, où débutent les aventures du protagoniste, et le fait que quelque chose de l'unité du cosmos médiéval survit dans le *Simplicissimus*, montrent que le roman de Grimmelshausen ne peut pas être compris comme une simple version dégradée du *Parzival*.

Conclusion

Il faudrait se demander si on ne constate pas, dans nos œuvres, une forme de coexistence pacifique entre l'épique et le comique. Dans le cas de Rabelais et de Cervantès, les analyses précédentes penchent en effet en faveur de la thèse d'une non-exclusivité de la parodie et du genre parodié. La parodie n'étant possible que si les traits définitoires du modèle parodié restent identifiables, la déformation du modèle n'empêche pas l'imprégnation par les mêmes lois qui fondaient l'original. La difficulté d'accepter cette vision des choses tient au fait qu'on parle parfois indistinctement de parodie ou de satire de l'épique, alors que ces deux procédés littéraires ont un fonctionnement différent, car la satire est une critique virulente qui vise à détruire ce qu'elle attaque tandis que la parodie est une imitation moqueuse. Par exemple, l'idée selon laquelle le *Don Quichote*, parce qu'il s'est construit en rupture avec l'univers extravagant et merveilleux des romans de chevalerie, ne saurait être compté parmi eux, repose sur la

présupposition d'une incompatibilité de fond entre description « réaliste » du monde et l'univers de la chevalerie, alors que pareille idée ne va pas de soi. De même, dans le roman de Grimmelshausen, qui n'appartient pas à la catégorie des parodies, on constate une reprise de l'héritage épique qui n'est pas seulement caractérisée par le rejet mais aussi par une transformation de ce dernier. Toutes ces réflexions nous conduisent désormais à nous intéresser de façon plus précise à la question de la supposée incompatibilité entre l'univers romanesque et l'univers épique, théorisée notamment par Bakhtine, et tel sera l'objet du quatrième chapitre.

Chapitre IV - Achille chez les picaros ou l'épique dans le romanesque

La littérature moderne comme ancienne offre de multiples exemples de textes où la dimension romanesque et la dimension épique coexistent. Au Moyen Âge, on peut trouver des traces du roman courtois dans les chansons de geste⁸⁸¹, à l'époque moderne, un texte comme l'*Ulysse* de J. Joyce ne se contente pas de réutiliser l'intertexte homérique à des fins satiriques mais s'en sert pour conférer un souffle authentiquement épique à son récit⁸⁸². Il faut se demander si quelque chose de pareil ne se produit pas dans les textes de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen. Le chapitre précédent, consacré à l'analyse des ambiguïtés qui empêchent de ranger de façon unilatérale nos textes dans la catégorie des épopées parodiques, aboutissait à la conclusion que la lecture en termes de parodie de l'univers épique était insuffisante. Désormais il s'agira d'approfondir ces analyses en exhibant les points sur lesquels s'opère une sorte de synthèse conflictuelle entre ces deux dimensions. Pour cela, les dichotomies traditionnelles entre roman et épopée seront réexaminées.

Le premier point à analyser est l'opposition entre deux formes précoces du roman, à savoir le roman picaresque et la littérature carnavalesque, et les textes appartenant à la tradition épique. Le roman picaresque est traditionnellement opposé au roman de chevalerie. Ces analyses se heurtent cependant à l'esprit syncrétique d'un poème comme le *Baldus* où des éléments picaresques et chevaleresques cohabitent de façon étroite. De même, il faut se demander si le carnavalesque, loin d'être un moyen de détruire l'épique, ne peut pas fonctionner

⁸⁸¹ Voir l'étude de C. BOUILLOT, « *Entre épique et romanesque : les tensions de l'écriture dans le Charroi de Nîmes* », in *Le romanesque dans l'épique*, colloque du Groupe de recherche sur l'Épopée à l'Université Paris X-Nanterre (22-23 mars 2002), p. 79-97. L'auteur étudie le problème complexe de l'incursion du romanesque dans le *Charroi de Nîmes*. La chanson de geste exalte la foi catholique, la bravoure dans les batailles et la loyauté au seigneur tandis que la tradition romanesque et courtoise est plus centrée sur un « *art de vivre et d'aimer* » (p.79) particulier et qui privilégie l'aventure individuelle.

⁸⁸² Comme on le sait, chez Joyce, chacun des personnages homériques a un analogon moderne dégradé qui vit une existence quotidienne dans la ville de Dublin. Ulysse aux mille ruses apparaît sous la forme de Leopold Bloom, grand consommateur de haricots blancs au petit déjeuner, Pénélope, parangon de la fidélité conjugale, se réincarne dans Molly qui entretient une relation adultère avec Blazes Boylan, le farouche Polyphème prend le dehors du citoyen borgne. Malgré tout, les pérégrinations symboliques de Stephen et Leopold ont valeur d'une véritable Odyssée. L'utilisation de toute la gamme des styles et d'un savoir encyclopédique pour rendre compte du flux de conscience des personnages se rapprochent de l'effort des poètes épiques pour rendre compte de la totalité du cosmos. La structure tripartite qu'on décèle traditionnellement dans le roman – I) Le départ de Télémaque-Dedalus d'Ithaque, II) L'errance d'Ulysse-Leopold, III) Le retour d'Ulysse-Leopold et de Télémaque-Dedalus mime la clôture du poème homérique.

comme une sorte d'épopée populaire et festive. Pour Bakhtine, le roman doit en partie son existence à la contre-culture folklorique et festive du carnaval marquée par son opposition à la hiérarchie rigide de la culture officielle qui s'exprime notamment dans l'épopée. L'idée d'une utilisation du carnavalesque comme moyen de parodier les conventions chevaleresques et épiques a par la suite souvent été reprise et abondamment étudiée par la critique. Le carnavalesque est, dans cette perspective, vu comme une arme de guerre contre toute pensée idéologique qui vise à stratifier la société selon des normes fixes. Le carnavalesque peut cependant avoir une dimension épique. Ainsi le chercheur russe Tihanov a essayé de repenser le lien entre carnavalesque et épique sur un mode non-agonistique en partant de l'idée que l'œuvre de Bakhtine elle-même permet d'articuler et de combiner les deux traditions⁸⁸³. Cela servira de point de départ pour une réévaluation des rapports entre carnaval et épopée chez Rabelais.

Il faut ajouter qu'une séparation absolue entre le roman et l'épopée n'est pas applicable aux œuvres de nos auteurs dont le caractère hybride rend la distinction entre les deux genres instable. Ainsi, dans leurs romans, Cervantès et Grimmelshausen expérimentent avec les modalités du roman héroïque, pourtant radicalement opposé à l'univers réaliste dans lequel se déroule l'action. Par sa structure, le roman de Cervantès reflète les diverses techniques de composition du roman byzantin. Les entrelacements d'épisodes, les scènes d'*anagnorisis*, le thème du déguisement, la variété des styles utilisés évoquent le précepte de la *copia rerum verborumque* et de l'unité dans la variété que les théoriciens de l'épopée à la Renaissance préconisaient dans leurs poétiques et qu'ils retrouvaient réalisée dans les *Ethiopiennes* d'Héliodore. Il faut par conséquent se demander si, à travers la parodie, Cervantès n'a pas cherché à synthétiser la matière chevaleresque avec les principes compositionnels de la *novela bizantina*. Une question similaire se pose pour le *Simplicissimus* qui se caractérise par un estompage partiel des limites génériques entre *Schelmenroman* et *höfisch-heroischer Roman*. Dans le même ordre d'idées, la fameuse opposition entre monologisme épique (langage unitaire) et polyphonie romanesque (hétéroglossie) dressée par Bakhtine ne se laisse pas observer de façon nette dans le cas de Rabelais et de Cervantès où il semble plutôt y avoir une interpénétration étroite des deux.

Il faut également se demander s'il existe vraiment une différence radicale entre don Quichotte et le héros antique comme le prétend Lukács. Selon ce critique, l'épopée reflète la

⁸⁸³ G. TIHANOV, « *Bakhtin, Joyce, and carnival: towards the synthesis of epic and novel in Rabelais* » in *Paragraph*, 2001, vol. 24, p. 66-83.

parfaite adéquation du moi et du monde tandis que le roman est le genre d'un âge déserté par les dieux. Pour Lukács, le héros épique diffère radicalement du héros romanesque parce que ce dernier se définit avant tout comme un être qui entretient un rapport problématique au monde, tandis que le héros épique évolue dans un univers cohérent et non encore traversé par les fissures du monde moderne. Bien que la majorité des critiques contemporains prennent leurs distances avec les positions de Lukács, l'idée que la folie de l'hidalgo signe une rupture avec la simplicité du héros épique est largement acceptée. Pourtant, tandis que Lukács et la majorité des autres critiques soulignent la différence entre la complexité du personnage de l'hidalgo et le caractère simple des héros épiques antiques, une comparaison avec les épopées d'Homère, de Virgile et de Lucain révèle que la différence entre les deux types de héros n'est pas si grande. En effet, tout en ayant la complexité des héros romanesques, il garde certaines caractéristiques des héros épiques. Par sa croyance en un code héroïque inflexible, par sa défense des valeurs collectives, par la stabilité de sa personne, il se rapproche de la figure du héros antique alors même qu'extérieurement il s'en distingue totalement.

La question du rapport entre les premiers romans modernes et la tradition épique sera analysée en trois temps. Tout d'abord, il s'agira de montrer que l'univers picaresque comme l'univers carnavalesque peuvent entrer en contact avec l'épopée. Ensuite, l'objectif sera de mettre en évidence les similitudes entre les romans de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen ont des similitudes et certaines classes de textes épiques. Enfin, je soulèverai la question si l'idée d'une distance radicale entre don Quichotte et le héros antique ne mérite pas d'être nuancée.

I. Picaros-chevaliers et carnavals épiques

La Renaissance a vu la naissance à la fois du roman picaresque et du roman carnavalesque, tous deux opposés en esprit à l'épopée. Le roman picaresque était à sa naissance une parodie du roman de chevalerie. À la place des aventures d'un être d'élite, qui connaît la splendeur des palais et se révèle un hardi combattant, le texte raconte les errances d'un gueux éternellement à la recherche d'argent et forcé de lutter sans relâche pour sa survie. De façon similaire, le roman carnavalesque, lointain descendant de la satire ménippée, reprend certains schèmes de l'épopée mais en les subvertissant profondément. Toutefois une opposition terme à terme n'est pas toujours possible. Il existe des formes hybrides comme le *Baldus*, œuvre

indéfinissable qui non seulement se présente comme un mélange entre épopée et roman de chevalerie mais qui en outre fonctionne, dans la première partie, comme un roman picaresco-chevaleresque. De façon similaire, l'affirmation de Bakhtine que les éléments carnavalesques du roman de Rabelais lui permettent de rompre avec l'épopée est à réviser, car des études plus contemporaines montrent que la pratique du carnaval peut fonctionner comme une épopée populaire. Il faut se demander si les romans rabelaisiens n'opèrent pas une synthèse entre carnaval et épopée.

A. Le *Baldus* et l'invention du roman picaresco-chevaleresque

Le caractère hybride du *Baldus*, mélange entre épopée et *romanzo cavallerescho* apparaît dès qu'on prend en compte les aspects matériels des premières éditions du poème ainsi que le contexte de sa publication. M. Chiesa⁸⁸⁴ indique que, dans la première moitié du XVI^e siècle, les romans de chevalerie en vers étaient publiés dans un format in quarto, avec huit à dix huitains disposés en deux colonnes sur chaque page et des caractères la plupart du temps gothiques. Or, aucune des premières éditions du *Baldus* (1517, 1521) ne correspond à ce format ; au contraire, le poème de Folengo est imprimé dans un format in octavo, ressemblant donc aux éditions des classiques comme Virgile et Homère. Par ailleurs, les premières éditions contenaient des marques xylographiques qui, elles, étaient une caractéristique du roman de chevalerie. Un autre indice de son caractère hybride est que le poème débute par une invocation aux Muses (trait distinctif de l'épopée classique) suivie d'une description du destrier parfait que monte Guido, le premier héros du royaume français (trait distinctif des *romanzi* qui débutaient souvent par une description du « *cavallo perfetto* »)⁸⁸⁵. Mais un autre type d'hybridité, qui jusque-là n'a été mis en avant que par un seul critique⁸⁸⁶, est celui entre roman de chevalerie et roman picaresco. Le *Balde* était publié presque une quarantaine d'années avant le premier roman picaresco et pourtant la première partie de l'œuvre contient tant de traits propres au monde des picares que le poème de Folengo peut, à bien des égards, être vu comme une

⁸⁸⁴ M. CHIESA, « *Lettura del « Baldus »* » in *Saggi folenghiani*, M. CHIESA (éd.), Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2013, p. 37-71.

⁸⁸⁵ Id., p. 30-40.

⁸⁸⁶ B. KÖNIG, « *Margutte, Cingar, Lázaro, Guzmán. Hacia una genealogía del pícaro y de la novela picaresca* » in *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*, Salamanca, SEMYR, 2003, p. 105-136.

préfiguration du roman picaresque qui allait connaître une telle vogue au XVI^e siècle en Espagne.

Le roman picaresque est traditionnellement vu comme le pôle opposé du roman de chevalerie. Il est depuis longtemps connu que le premier roman picaresque, le *Lazarillo de Tormes* (1554), parodie la composition formelle des *Amadis* tout en inversant la vision du monde de ces derniers⁸⁸⁷. Le picaro comme le chevalier errant est un aventurier mais, dans son cas, la vie de délinquant remplace la vie chevaleresque. A. Parker a dit que le mérite du *Guzmán de Alfarache* de M. Alemán est précisément qu'il représente la première tentative de donner une expression romanesque à l'expérience individuelle de la délinquance sous toutes ses formes, servant ainsi les fins religieuses de la Contre-Réforme et reflétant les préoccupations théologiques de son époque⁸⁸⁸. Mais le *Baldus* vient brouiller les distinctions en apparence si nettes entre les deux univers. Entre les héros de Folengo et la figure du criminel, les limites sont flottantes. Le but de cette section sera de montrer que Boumian est le personnage emblématique du *trickster* qui, par certains côtés, anticipe le délinquant picaresque, mais qui, par d'autres, reste encore fidèle à son rôle traditionnel d'adjuvant du héros épique, Balde, dont il est l'un des soutiens majeurs.

Tout au long de la narration, l'acolyte de Balde est présenté comme un être hybride, entre personnage picaresque et héros épique. D'un côté, sa familiarité avec le monde de la criminalité et des truands et son talent pour la feinte et les pratiques prohibées par la loi le rapprochent du picaro. Être nocturne et rusé, Boumian n'est actif que la nuit où il vide les églises de leurs objets précieux (v. 97-98) et c'est dans les rapines qu'il excelle principalement. D'un autre côté, malgré sa familiarité avec le monde des voleurs, Boumian appartient néanmoins davantage à

⁸⁸⁷ Voir par exemple H. G. RÖTZER, *Picaro-Landstörzer-Simplicius*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 8-10. Quoiqu'Amadis soit le fruit d'une union illégitime, sa force et sa vertu lui permettent de gagner l'estime de tout le monde et de se faire considérer comme véritable successeur du roi Péron. Pour Lazare, au contraire, son origine infamante constitue une tache indélébile et il devra vite se rendre compte que dans la société où il évolue, la bonne naissance seule importe. En outre, le roman picaresque s'est approprié l'enfilade des aventures qui est la marque distinctive des *libros de caballerías*, mais tandis qu'Amadis parcourt le monde à cause de son amour malheureux pour sa dame, protège les faibles et surmonte des épreuves extraordinaires, les aventures du picaro n'ont d'autre but que de lui permettre de survivre. De même l'attitude du protagoniste par rapport au monde et à la société a changé. Comme le dit Rötzer (p. 9), dans le monde tumultueux des *Amadis*, le chaos ne représente qu'une phase transitoire car, à la fin, les divers fils de l'intrigue se dénouent et le roman se clôt sur la célébration de l'ordre et de la justice. Une certaine dénonciation des abus de pouvoir n'est pas exclue, notamment dans le cas des souverains qui, comme Lisuart au troisième livre, se montrent indignes de leur office, mais la structure hiérarchique de la société en elle-même demeure intangible et exempte de critique. À l'inverse, le monde du *Lazarillo* est tout entier dominé par la tension entre être et paraître et l'attitude fondamentale du protagoniste consiste justement à relativiser l'ordre existant et à le démasquer comme simple apparence.

⁸⁸⁸ A. A. PARKER, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, chap. II : « *Aparece el delincente* », p. 67-99. Ici, p. 70.

l'univers épique qu'à celui de la « racaille ». Si le picaro a une origine infamante qui continue, avec un certain déterminisme, à peser sur sa destinée, Boumian à l'inverse descend en ligne directe d'un héros épique, le géant Margutte qui joue un rôle dans le *Morgante Maggiore* de Pulci : « *suam duxit Margutti a semine razzam* »⁸⁸⁹. La fierté pour la noblesse de son lignage lui fait supporter avec une hauteur tout aristocratique les railleries de la populace (v.122-123) et son attitude trahit une certaine conscience de classe par rapport aux *laboratores* et aux gens du commun qui doivent travailler pour subvenir à leurs besoins : « *Non est villani toleranda superbia stronzi, / altri ridebunt, altri, mihi credite, flebunt* »⁸⁹⁰. Ce comportement, assez répandu dans la société jusqu'au XVIII^e siècle, est beaucoup plus propre aux personnages épiques, persuadés que savoir jouer de l'épée est infiniment plus prestigieux que de devoir travailler à la sueur de son front, qu'à un personnage picaresque⁸⁹¹. En témoignent certaines scènes du *Cycle de Guillaume d'Orange* (dans le *Charroi de Nîmes*, le comte Bertrand traite avec une rudesse impitoyable les paysans pour les forcer à remplir les ordres de Guillaume, une attitude que le poète ne semble réprover d'aucune manière⁸⁹²). La duplicité de sa nature se lit aussi sur son corps. Si le picaro est souvent, vers la fin de sa carrière aventureuse, chétif, exténué physiquement et désabusé moralement, Boumian, au contraire, a le visage décharné mais toute la force musculaire d'un héros épique (v.84).

À l'instar du roman picaresque, le *Baldus* est parcouru par le thème de la faim et du dénuement, mais ce sujet reste toujours inséré dans un contexte épique. Contrairement au roman rabelaisien où la nourriture existe en foison et semble provenir d'une *cornucopia* intarissable, le *Baldus* présente souvent un monde où le dénuement, la pauvreté et la lutte pour la nourriture jouent un rôle important. Il anticipe à bien des égards le *Lazarillo*. Lorsqu'il est encore sous la direction de l'aveugle (« *Primer tractado* »), le jeune Lazare décide de se réserver à lui seul le plaisir de savourer un morceau d'andouille que son maître lui a donné à rôtir. Remplaçant la viande par un navet maigrelet et flétri, trop mauvais pour être cuit au pot, il engloutit prestement

⁸⁸⁹ Id., livre IV, v. 129, p. 57 : « il faisait venir sa race de la semence de Margutte ».

⁸⁹⁰ Id., livre XII, v. 144-145, p. 134-135 : « On ne doit pas tolérer l'insolence d'un étron de paysan ; / les uns riront, et les autres, croyez-moi, pleureront. ».

⁸⁹¹ De même, contrairement à ce qui se passe dans le *Quart Livre*, sa plaisanterie consistant à priver les chevaliers de leur moyen de subsistance en faisant noyer leurs moutons constitue moins un acte de vengeance destiné à punir ces derniers pour leurs propos insolents qu'une affirmation ouverte de son mépris pour la classe des travailleurs.

⁸⁹² *Le cycle de Guillaume d'Orange. Anthologie*, choix, traduction, présentation et notes de D. BOUTTET, Paris, 1996, *Charroi de Nîmes*, str. XXXVI, v. 961-963, p. 188 : « Bertrand ne chaut se li vilain en grocent : / Tiex en parla qui puis en ot grant honte, / Perdi les eulz e pendi par la goule. », « Bertrand se moque bien de faire grommeler les paysans:/ Qui se plaignait subissait un supplice infamant/ Qu'on lui crevât les yeux ou qu'on le pendît par le cou. ».

l'andouille et laisse son maître retourner sur la broche le chétif légume. La supercherie ne manque pas d'être découverte, mais Lazare, qui pense pouvoir se tirer d'affaire en faisant retomber la faute sur quelque larron mystérieux, responsable de la substitution, sous-estime la malice du vieillard. Ce dernier a vite fait de le démasquer en lui fourrant dans le gosier son orifice nasal long et effilé grâce auquel il sent l'andouille dans son haleine. Des scènes analogues ne manquent pas dans le poème de Folengo, même si ce n'est pas le truand lui-même qui souffre de la faim. Le livre VIII se clôt sur le contraste entre les capuces qui, aidés de Boumian, dévorent la vache Clarine et Jean-Bel qui, pour toute compensation, peut ramener à la maison le sac rempli des ossements de sa bête. Au livre XV, sur une idée de Boumian, la bande des camarades formée par Balde, Boumian et Léonard s'arrange pour que Cruchon n'ait pas une seule miette du succulent repas qu'il leur avait cuisiné dans l'espoir de pouvoir y participer.

L'ambiguïté fondamentale dans la nature de Boumian transparait également à travers les tours pendables qu'il ne cesse de jouer tout au long du poème. Comme dans le roman picaresque, certains appartiennent simplement à la catégorie des actes gratuits qui n'obéissent à d'autre motivation que la volonté du truand de montrer sa supériorité sur ceux qui se laissent berner⁸⁹³. D'autres fois, au contraire, ses farces soulignent son rôle d'adjuvant du héros central. Au livre X, son art du déguisement et son aptitude à forger des plans ingénieux lui permettent de tirer Balde de son sombre cachot et l'attendrissante scène de retrouvailles qui s'ensuit illustre le thème de l'amitié héroïque : « *Qualia sunt olim lachrymosae gaudia matris/ quae dudum mortum pensaverit esse fiolum, / (...)/ talia sentivit pro visto Cingare Baldus* »⁸⁹⁴. De même, dans le fameux épisode des moutons, au livre XII, Boumian propose de mettre son art de la ruse au service de son maître afin d'ôter à ce dernier le soin de châtier les paysans qui viennent de les houspiller. En d'autres termes, ce qui différencie Boumian du héros picaresque ultérieur, c'est le fait que ses actes tirent une part de leur signification de la mission épique que les compagnons doivent remplir. Ainsi, une certaine bipartition des personnages est introduite dès le début de l'épisode : à Balde les exploits épiques, à Boumian les espiègleries. Son mélange entre sens de l'honneur et plaisir pris à l'encanaillement font de lui un être proprement inclassable.

⁸⁹³ Sur cette liste figurent l'épisode scatologique où Boumian entend démontrer à Jean-Bel qu'il est capable de transformer ses excréments en denrée précieuse (livre VII) ainsi que la mort et résurrection de Berthe, qui peut être lue comme une moquerie de la croyance superstitieuse dans les miracles (livre IX).

⁸⁹⁴ *Baldus*, livre X, v. 376-380, p. 100 : « Telle est la joie de la mère, jadis tout en larmes, qui avait cru son fils mort depuis longtemps (...) telle fut la joie que ressentit Balde à voir Boumian ».

Par conséquent, il se tisse, dans le poème de Folengo, un lien intéressant entre le thème picaresque de la truanderie et le thème épique du compagnonnage héroïque. Ce lien apparaît de façon particulièrement claire au livre X lors de la scène de la libération de Balde. Après avoir été emprisonné quatre livres auparavant, Balde gît dans la prison. Boumian adopte le déguisement d'un moine pour pouvoir s'introduire dans la cellule de son ami. Lors de leurs retrouvailles, l'univers épique rencontre l'univers picaresque. D'un côté, il y a une louange des qualités héroïques de Balde dont la mort constituerait une perte inestimable pour le monde des exploits héroïques : « *Libertas languet et arma/ Mars ruginenta tenet scutumque imbelles gitavit. / Te sine quid magni faciat prodezza valoris ? / quidve legiadriae columen ? quid gloria laudis ? / Non te, Balde, Balde, volunt mare, tellus, aethera, mortum* »⁸⁹⁵. Le recours à l'allégorie de Mars établit un lien avec l'univers de l'épopée latine où les héros étaient en étroit contact avec les dieux. La personnification de la terre et de la mer rappellent l'univers épique où il y a une osmose entre l'univers naturel et l'univers humain. D'un autre côté, le texte met l'accent sur les capacités de truand de Boumian et les instruments par lesquels il arrive à faire sortir son ami de prison : « *ferramenta cito solitam cavant extar sachellam. / Fundit aquam fortam, mollit duramina ferri/ denteque limarum surdarum vincula taiat* »⁸⁹⁶. Contrairement au héros épique, le picaro est un habitué de l'univers de la criminalité et seule l'alliance entre les vertus héroïques de l'un et la ruse picaresque de l'autre permet au couple d'amis d'échapper à plusieurs reprises à une mort certaine.

La nature hybride du picaro-chevalier apparaît aussi dans le fait que dans son âme les frontières entre courage et lâcheté peuvent être flottantes. Il peut s'opérer dans l'âme de Boumian un passage brusque de la lâcheté au courage. Tantôt il se révèle être très proche du modèle panurgien de l'adjuvant lâche et poltron. Ainsi, lors de la tempête du livre XII, Boumian, à l'instar du personnage rabelaisien, se conchie de peur et, hypnotisé par la crainte de mourir, trouve tout au plus la force d'invoquer tous les saints et de promettre qu'il fera dire maintes messes si jamais le Tout-Puissant lui accorde la grâce de revoir la terre ferme. À cet endroit, le texte dresse oppose nettement les astuces du truand qui ne s'avèrent efficaces qu'en milieu urbain et la magnanimité du véritable héros épique qui, face à la fureur des éléments, tient bon à l'égal d'un chêne chargé d'ans : « *Limarum non hic surdarum copia, non hic/*

⁸⁹⁵ Id., livre, X, v. 365-369 : « La Liberté languit et Mars, ses armes rouillées, a jeté son bouclier désormais inutile. Sans toi, que feraient de grand la prouesse et la vaillance ? Que ferait la plus parfaite aisance, que ferait le comble du mérite ? »

⁸⁹⁶ Ibid., v. 391-393 : « il tire promptement ses outils de son sac/ Il verse l'eau-forte, amollit la dureté du fer, et des dents de ses limes sourdes coupe les chaînes ».

scarabordelli prosunt ladraeque tenaiae, / non hic ars simiae, non hic astutia vulpis »⁸⁹⁷. La dissociation entre foi et action, sa réaction physique face au danger et finalement sa démonstration hypocrite d'une piété opportuniste et feinte, tout contribue à faire de Boumian un proto-Panurge⁸⁹⁸. Tantôt, au contraire, on voit naître en lui des élans héroïques, motivés la plupart du temps par son amour pour Balde, comme dans la grande tuerie du livre XI où l'auberge dans laquelle les compagnons se sont logés, est soudain cernée par les sbires du préteur Grandmaraud. Alors qu'un instant plutôt il était encore paralysé par la terreur et s'estimait perdu – « *Heu mi Balde ! mori nos cogimur ; ecce periculum/imminet ! in trapolam tandem vulpecula cascat* ». »⁸⁹⁹ – Boumian passe brusquement du désespoir au courage et se déclare prêt à laisser sa vie pour Balde : « *Corripit, ut moriat cum Baldo in sanguine, spedum* »⁹⁰⁰. La raison en est que Boumian est un personnage complexe, oscillant entre la figure du picaro-larron et celle du compagnon d'armes dans les anciennes chansons de geste. Cette double nature le rend également apte à devenir le vecteur de la critique adressée à l'égard des dirigeants politiques.

Avec Boumian le thème picaresque de la critique de l'ordre social se mêle au thème épique de la lutte contre la tyrannie. Une des caractéristiques majeures du genre picaresque – la critique indirecte de l'ordre social – se retrouve dans le *Baldus*. En effet, l'action ne se déroule pas uniquement dans un cadre épique mais aussi dans le milieu campagnard et urbain, présenté comme un microcosme parcouru de multiples tensions. Par petites touches, les livres I-XI dressent un tableau complexe de la vie sociale et politique à Mantoue et Cispade et dévoilent l'antagonisme latent, prompt à se manifester sous forme d'un conflit violent, entre diverses couches de la population : les paysans contre les citadins, le bas peuple contre les riches marchands, les juifs contre le reste de la population. Mantoue est sous l'emprise du pouvoir tyrannique des sénateurs qui appuient leur politique d'exploitation sur une administration et une police corrompues et les pères conscrits ne consistent qu'en « *sichofantones, Gnatones atque*

⁸⁹⁷ *Baldus*, livre XII, v. 517-519, p. 147 : « Ni quantité de limes sourdes, ni rossignols, ni tenailles de voleur ne servent ici, ni l'artifice du singe, ni la ruse du renard ».

⁸⁹⁸ Et comme dans le cas de Panurge, la lâcheté n'a d'égale que son sadisme comme l'illustre la scène de la castration de Grandmaraud où Boumian fait dévorer à l'ancien potentat ses propres organes génitaux avant de lui infliger une mort cruelle. Là encore les rôles sont inversés. Si Balde et Léonard avaient montré beaucoup de courage au combat, Boumian montre une grande résistance émotionnelle face au spectacle de la torture tandis que les héros sont forcés de s'éloigner, incapables qu'ils sont de supporter une telle vision d'horreur.

⁸⁹⁹ Id., livre XII, v. 66-67, p. 110 : « "Hélas, mon bon Balde, nous voilà contraints de mourir, le péril est imminent : au bout du compte, le fin renard tombe dans le piège" ».

⁹⁰⁰ Id., livre XII, v. 202, p. 114 : « Décidé à mourir avec Balde au combat dans un bain de sang, il saisit un épieu ».

bufoni, / inter quos garrat centum discordia linguis »⁹⁰¹. Dans ses diverses *beffe*, Boumian utilise exactement les mêmes moyens par lesquels les hautes autorités politiques ne cessent de berner le peuple, à savoir la force du discours et l'art de faire triompher les apparences sur la réalité⁹⁰². Le chapitre X illustrera la force de sa rhétorique. Déguisé en moine, Boumian affole le Sénat de Cispade par ses paroles. Prétendant qu'un géant de la Terre Sainte, du nom de Fracasse, est disposé à venir tirer Balde de son cachot et émaillant son discours de force références à la cruauté des Maures, il les avertit qu'ils doivent hâter son exécution s'ils veulent sauver leur propre peau. Par sa rhétorique basée sur des stéréotypes xénophobes, Boumian imite les procédés du politicien Grandmaraud qui, en répandant de fausses rumeurs et en semant des soupçons injustifiés, a réussi à ternir la réputation du généreux Balde et il parvient, autant que lui, à créer une frénésie générale: « *Contremuere omnes qui firmiter omnia credunt ; / fit rumor, populusque ruens, ingaria canaia, / per cunctas urbis stradas ut matta vagatur* »⁹⁰³. À l'instar du picaro, Boumian se meut dans un monde où le paraître l'emporte sur l'être et où la seule manière de tirer son épingle du jeu consiste à se ranger dans le camp de ceux qui sont les maîtres de l'illusion. Mais à l'instar du héros épique, il ne subit pas ce monde de façon impuissante mais lutte activement contre lui.

Il existe évidemment d'importantes divergences avec le roman picaresque. Ainsi on ne retrouve pas dans le *Baldus* la forme autobiographique caractéristique du roman picaresque qui reprend sous une forme modifiée le modèle épistolaire. À la fois narrateur et protagoniste, le

⁹⁰¹ Id., livre IV, v. 425-426, p. 67 : « de sycophantes, de Gnathons, de bouffons, parmi lesquels la discorde aux cent langues piaille ».

⁹⁰² Au huitième livre, Boumian pose un traquenard à Jean-Bel, chargé de vendre sa vache Clarine. Grâce à un déguisement, il prend l'apparence du juif Sadok et conclut un marché avec Jean-Bel devant des témoins. Quittant à nouveau son déguisement, il accuse le vrai Sadok d'avoir roulé Jean-Bel dans la farine et le somme de lui restituer la vache. S'appuyant sur l'antisémitisme des bourgeois mantouans et la force de sa propre rhétorique, il démontre la facilité avec laquelle l'opinion de la masse se laisse manipuler : « *vincit facundia drittum : / ius cedit linguae, defensa est causa disert.* » « *sa faconde triomphe du bon droit. / La justice cède devant la langue, la cause du plus disert est gagnée.* » (VIII, v. 311-312). La farce du picaro revêt ici une signification politique dans la mesure où elle illustre le fonctionnement de la psychologie des masses qui est un des outils principaux dont font usage des individus mégalomanes comme Grandmaraud et Tognasse. De même, l'épisode des « merdes d'abeilles » fonctionne comme une véritable micro-allégorie de la manipulation politique. Désirant persuader Jean-Bel qu'il sait vendre des excréments comme une denrée précieuse, il remplit un cuveau de ses propres fèces mais sur lesquelles il répand un cruchon de miel doux. Il se rend alors chez un apothicaire auquel il propose de vendre sa « merde d'abeilles » – « *Vultis apum merdas istas comprare, magister ?* » : « "Voulez-vous acheter ces merdes d'abeilles, maître ?" » (VII, v. 538) –, sachant que le brave homme ne verra dans ce vocable grossier qu'une désignation facétieuse pour le miel sans se douter de ce qui gît au fond du cuveau. La mystification langagière de Boumian qui ne constitue pas à proprement parler une rupture avec la vérité, imite les manipulations discursives des pères conscrits qui sont eux-mêmes experts dans l'art de vendre des vessies pour des lanternes.

⁹⁰³ Id., livre X, v. 203-204, p. 95 : « Et tous de trembler, car ils croient fermement à tout, un tumulte s'élève, et le peuple se rue, ignore canaille, et comme pris de folie se répend par toutes les rues ».

picaro raconte son passé dans l'intention de se justifier ou d'amener le lecteur à émettre un jugement sur sa vie. Les aventures de Boumian à l'inverse sont racontées à la troisième personne et ne sont pas organisées de façon à prendre la forme d'une vie. Deuxièmement, le picaro est traditionnellement le serviteur de nombreux maîtres. Tour à tour mendiant, portefaix, valet, voleur, il adopte une multitude de rôles qui lui permettent de visiter successivement tous les milieux sociaux. Boumian au contraire garde une fidélité indéfectible à Balde tout au long du poème et sera son compagnon dans toutes ses infortunes, à l'instar d'Achate accompagnant Énée pendant toute la durée de son exil. Troisièmement, le roman picaresque fonctionne comme la représentation problématique du destin moral de l'homme. Tel n'est pas le cas de Boumian car si l'accent est mis sur le caractère anti-chrétien de ses actes, sa fidélité à Balde vaut immédiatement comme rédemption de ses péchés. Il n'en reste pas moins que, par son caractère antihéroïque, son affinité pour le milieu des truands et son amour de la criminalité, il fonctionne comme une préfiguration du picaro, ce qui fait du poème de Folengo une œuvre hybride où l'univers épique et l'univers picaresque se rencontrent.

B. Le carnaval homérique de Rabelais

La culture carnavalesque reposant sur la subversion des valeurs établies, il est naturel qu'elle ait été considérée comme une force de frappe contre l'épopée. Les romans de Rabelais baignent dans cette tradition carnavalesque et en reprennent les motifs principaux : destitution du roi du carnaval, dégradation des valeurs du sublime et du sacré, renversement des hiérarchies sociales et religieuses, accent mis sur la région inférieure du corps humain, c'est-à-dire sur les organes de la digestion, de la défécation et de la reproduction⁹⁰⁴. Est ainsi édifié un monde populaire aux antipodes de l'épopée. Grasse et enflée, bourrée de nourriture, telle qu'on la voit représentée sur les gravures de G. Doré, l'enveloppe charnelle des géants se distingue nettement

⁹⁰⁴ Sur ce point, les analogies avec Cervantès sont nombreuses. Le thème carnavalesque du détronement de l'autorité est cher tant à Rabelais qu'à Cervantès et tout comme le roi cholérique du *Gargantua* finit ses jours en tant que « *pauvre gagnedenier à Lyon* » (p.132), de même Sancho sera chassé de la manière la plus ignominieuse de son gouvernement, ce qui rappelle la coutume de destituer le roi carnavalesque de son office à la fin des festivités. L'opposition entre Carême et Charnage joue un grand rôle chez les deux auteurs, fût-ce à travers le conflit entre Quaresmeprenant et Mardigras dans le *Quart Livre* ou à travers la paire burlesque formée par l'hidalgo et son écuyer, l'un étant lié à la nourriture, l'autre au jeûne. Le *Quijote* comme les quatre romans rabelaisiens célèbrent la nature dionysiaque de la folie. À travers le symbole christique et bachique de la vigne, la folie et l'enthousiasme dionysiaque se trouvent étroitement liés dans l'œuvre rabelaisienne et de même, au chapitre I, XV, don Quichotte, demandant de pouvoir monter son âne parce que Rossinante est restée mal en point après leur dernière aventure, se compare au vieux Silène, c'est-à-dire le père et le maître de Bacchus (p. 136).

du corps athlétique des guerriers homériques. Le corps des géants rabelaisiens n'est pas celui d'un être d'élite, placé par la nature et la divinité au-dessus des hommes du commun, mais représente la corporalité universelle de l'homme du peuple, signe de la nature profondément « démocratique » du héros carnavalesque. Créatures ordinaires élevées au pouvoir suprême selon la logique de la cérémonie carnavalesque, les géants rabelaisiens s'opposent au héros épique qui est un objet de vénération pour le lecteur et le public. Il est par conséquent peu surprenant que le présupposé explicite de beaucoup d'études portant sur la présence du carnavalesque dans les textes rabelaisiens était que le carnaval et l'univers héroïque constituent deux pôles antinomiques et irréconciliables.

Il faut pourtant se demander si la complexité du texte rabelaisien n'invite pas à atténuer la dichotomie entre les deux traditions. G. Tihanov a développé l'hypothèse que, pour Bakhtine, la coupure entre les deux genres serait moins radicale que ce que croient la plupart de ses lecteurs et que l'on peut même envisager une réconciliation entre les deux traditions. Le critique russe n'aurait pas théorisé une rupture complète entre épopée et roman, comme l'affirme couramment la critique, mais il a bien plutôt sublimé l'épique dans le carnaval où il s'est renouvelé au contact du genre romanesque⁹⁰⁵. Cet esprit de réconciliation a partiellement survécu dans le *Rabelais* de 1965 où le carnavalesque, tel qu'il y est défini par Bakhtine, est en fait une version transformée de l'épique et recoupe de façon très étonnante les critères de l'« épicité » (« *epicness* ») qu'il a dégagés dans *Epic and Novel*⁹⁰⁶. G. Tihanov reste cependant à un niveau purement théorique et ne procède pas à une analyse concrète des textes qui aurait

⁹⁰⁵ G. TIHANOV, art. cit.. L'argumentation de l'auteur est double. Dans un premier temps, il explique que l'idée selon laquelle Bakhtine est le grand théoricien de l'incompatibilité radicale entre les deux genres est née du fait que sa réflexion a trop souvent été réduite à ses œuvres de maturité alors que, dans ses écrits de jeunesse, il a défendu des vues qui allaient plutôt dans le sens de leur réconciliation. En fait, selon Tihanov, l'opposition entre roman et épopée n'est qu'un fruit tardif de son activité intellectuelle, déterminée en partie par son désir de défendre la dignité du roman contre la théorie de Lukács selon lequel le roman n'est que le genre représentant du capitalisme et sera de nouveau, avec la destruction du mode de production capitaliste, supplanté par l'épopée.

⁹⁰⁶ Le héros carnavalesque, chez Rabelais, jouerait une fonction similaire au héros traditionnel de l'épopée gréco-latine ou médiévale. Ce sont certes des personnages ordinaires qui sont élevés au statut de héros ce qui reflète la nature démocratique du roman, mais en même temps ils continuent à incarner un pouvoir supérieur qui confirme leur statut d'exceptionnalité comme dans l'épopée. L'épopée dépend d'une tradition nationale qui est impersonnelle et sacrosainte, mais tel est aussi à bien des égards le cas dans le carnaval. L'épopée relate des faits universellement connus et tire sa matière de la conscience collective du peuple, l'auditoire ou le lecteur ne peut être intéressé par la progression de l'intrigue qui lui est connue d'avance et qui ne retrace pas, comme dans le roman, un destin individuel avec lequel il pourrait s'identifier. Tel est le cas dans le carnaval où le spectateur ne peut être intéressé dans le déroulement de l'action parce qu'il retrace un conflit immémorial et universellement connu (le combat de Charnage et de Caresme) et parce que ce qui y est célébré est une expérience collective et non un destin individuel. Enfin, selon Bakhtine, le rire carnavalesque est censé unir et réparer le « corps collectif du peuple » des couches supérieures de la société, accomplissant en apparence une fonction très différente de l'épopée qui se veut une exaltation des valeurs de la caste aristocratique.

permis d'illustrer sa thèse. Le but de cette section sera donc de partir de la perspective de réconciliation ouverte par Tihanov mais en partant du texte de Rabelais lui-même. Ceci permettra aussi de se demander si l'interpénétration entre l'héritage de l'épopée gréco-latine et les motifs de la cérémonie carnavalesque ne sont pas la marque de la volonté de Rabelais d'élever la culture festive populaire à la dignité de l'épopée.

D'abord, il convient de remarquer que le thème carnavalesque du banquet et de la nourriture n'est pas par nature opposé à l'épopée. En effet, alors que l'accent mis sur la strate matérielle de l'être humain semble être contraire à l'esprit de l'épopée, où l'homme, détaché de ses fonctions organiques, apparaît uniquement sous l'angle de l'héroïsme, cette dichotomie n'est pas absolue. Ainsi, chez Homère, la nourriture n'est pas encore bannie de l'univers épique et joue même un rôle important au niveau de l'intrigue. Dans l'*Iliade*, les banquets permettent d'assurer la cohésion du groupe, d'introduire un nouveau personnage, de célébrer une victoire. Par sa nature hyperbolique, le banquet, dans le roman rabelaisien, se rattache évidemment à la tradition carnavalesque, mais il joue également un rôle similaire à celui qu'il revêt dans l'épopée homérique.

Rabelais, comme Homère, met la vaillance de l'homme en rapport avec les lois tyranniques de *gaster*. La demeure de Gaster dans le chapitre LVII du *Quart Livre* porte le nom de « manoir d'Areté » : « Pantagruel nous affermoit estre là estre le manoir d'Areté (c'est Vertus) par Hesiodé descript »⁹⁰⁷. Cette appellation suggère que la faim et l'appétit sont une condition nécessaire de la vertu et que l'homme tire de son ventre l'énergie nécessaire pour accomplir les hauts faits. Cette vision des choses rappelle fortement celle d'Homère comme le montre l'étude d'E. J. Bakker qui met en évidence une ressemblance entre les expressions formulaires qui décrivent comment un homme est poussé à l'action par son courage viril et celles qui décrivent comment il est poussé à agir par la faim⁹⁰⁸. L'estomac « ordonne » à Ulysse, déguisé en mendiant, de combattre contre un mendiant rival tout comme l'aède dit que le courage « ordonne » au guerrier d'affronter son adversaire. Le ventre lui « commande » de sortir du buisson et de se montrer à Nausicaa tout comme la vaillance « commande » aux héros d'accomplir quelque action glorieuse. Dans l'*Iliade*, Ulysse souligne à plusieurs reprises que la source de la vaillance réside dans la nourriture et que tout le courage du monde est inefficace

⁹⁰⁷ *Quart Livre*, chap. LVII, p. 671-672.

⁹⁰⁸ E. J. BAKKER, *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 140-143.

si l'homme est à jeun⁹⁰⁹. Cela ne le distingue pas seulement d'Achille qui dédaigne la nourriture durant le deuil qu'il mène pour Patrocle, mais l'amène aussi à rompre avec le code héroïque puisqu'au lieu de dépeindre le héros comme un surhomme invulnérable, il souligne sa dépendance par rapport aux besoins biologiques de toute créature organique. Un ventre rempli est à la fois source et condition nécessaire de l'héroïsme. L'explication de la vertu et de l'inventivité humaines par la nécessité de se plier à la loi tyrannique de l'estomac suit le même modèle. Les facultés les plus hautes de l'homme semblent découler non pas de son âme mais de ses tripes sauf qu'à l'association entre *gaster* et *thumos* s'est substituée celle entre l'estomac et la capacité de l'homme à se soumettre la nature.

La nourriture et les festins jouent un rôle structurant dans l'intrigue épique du poème homérique comme dans celle du roman rabelaisien. Dans l'*Odyssee*, non seulement tous les moments forts de la quête sont ponctués par des scènes de convivialité autour d'une table garnie, mais ces dernières ont en outre pour effet de motiver la progression de l'action. La vision des prétendants consumant les richesses de son père dans des festins interminables pousse Télémaque à entreprendre son voyage vers Pylos. Les larmes d'Ulysse lors du banquet d'Alcinoos déclenchent l'analepse narrative des chants IX-XII. Les festins chez les Lotophages, dans le palais de Circé et sur l'île d'Hélios ont chaque fois pour effet non seulement de retarder la fin mais aussi de constituer des épreuves morales pour les héros. Ainsi, l'année passée à festoyer dans la demeure de Circé plonge Ulysse dans un état d'oubli similaire à celui de ses compagnons avant d'être transformés en porcs et Homère cherche ici à produire un effet de parallélisme. Dans un cas, c'est Ulysse qui secourt ses compagnons, dans l'autre, ce sont ces derniers qui arrachent leur chef à sa torpeur. Le grand massacre des prétendants dans le *megaron* d'Ulysse, qui équivaut à son rétablissement comme roi d'Ithaque, a lui aussi lieu lors d'un festin, de sorte que le début et la fin du poème sont reliés par une sorte d'effet de boucle. Les nombreux repas qui rythment l'intrigue chez Rabelais jouent eux aussi un rôle structurel dans l'intrigue. De même, les deux banquets des chapitres I et LXIV dans le *Quart Livre*, par leur symétrie structurelle, encadrent le récit et confèrent une structure cyclique au récit. On constate également que, dans l'*Illiade*, le festin joue un rôle important dans la vie et la cohésion du groupe. L'accueil d'une ambassade, la résolution d'un conflit entre deux partis ou la réunion d'un conseil sont toujours accompagnés d'un repas qui est censé renforcer les liens entre les guerriers achéens. En tant que facteur de liesse collective, la réunion autour d'une table garnie permet de souder l'armée en temps de guerre dans le récit rabelaisien. Les membres de la

⁹⁰⁹ Id., p. 143-145.

dixième légion sont honorés par un festin pour leurs exploits contre l'ennemi (*Gargantua*, chap. LI), la première apparition de frère Jean dans le *Gargantua* est suivie d'un festin organisé en son honneur (chap. XXXIX), après la rencontre homérique entre Pantagruel et Panurge, ce dernier reçoit « *forces vivres* »⁹¹⁰ de son nouveau patron, un banquet précède l'érection d'un trophée (*Pantagruel*, chap. XXVI), une beuverie marque le début de l'expédition contre les Amaurotes (*Pantagruel*, chap. XXXI). Tout en assurant la cohésion du groupe, l'acte de manger souligne aussi le lien des protagonistes à Dieu puisque le banquet fonctionne comme un mélange entre *symposium* platonicien et eucharistie chrétienne.

À cela s'ajoute que les scènes de banquet dans le *Quart Livre* jouent un rôle similaire au thème de l'hospitalité dans les épopées homériques, dont le modèle est le banquet organisé pour Ulysse par les Phéaciens dans les livres VII-XII. Le banquet, dans l'épopée antique, doit se comprendre dans le contexte plus large du *jus hospitii*, c'est-à-dire d'un code dictant les interactions entre différents groupes culturels. Les relations entre l'étranger et son hôte sont dictées par un ensemble de règles qui établissent le traitement par les membres du groupe d'une personne qui y est étrangère. L'*Odyssée* est traversée par une dialectique entre les peuples hospitaliers et les peuples inhospitaliers, les uns ayant un caractère divin, les autres étant liés à la sauvagerie. Le thème de l'hospitalité est lié à celui du pouvoir. Les actions ritualistes, les sacrifices et offrandes adressés aux dieux, les performances des bardes et les jeux constituent un rappel constant des hiérarchies existantes. Le banquet se déroule dans un espace qui est à l'entrecroisement de la sphère domestique et de la sphère politique. Ainsi, les sacrifices et les libations rappellent l'obéissance nécessaire des hommes aux dieux, les performances du barde rappellent le passé national, les jeux permettent d'affirmer l'autorité de l'hôte. Tous ces thèmes jouent également un rôle important dans le roman rabelaisien. L'hospitalité des insulaires, la dichotomie entre peuples hospitaliers et peuples inhospitaliers, les actions ritualisées comme reflet des hiérarchies sont des éléments qui reviennent à plusieurs reprises.

En outre, Bakhtine lui-même décrit le banquet carnavalesque en termes épiques, c'est-à-dire comme une victoire des forces vitales sur les forces de la mort⁹¹¹. L'éternel conflit entre la Vie et la Mort qui s'exprime à travers la lutte carnavalesque est aussi archaïque que celui entre les Achéens et les Troyens chez Homère. La différence est que ce n'est plus un destin national

⁹¹⁰ *Pantagruel*, chap. IX, p. 250.

⁹¹¹ M. BAKHTINE, « Banquet Imagery » in *Rabelais and His World*, H. ISWOLSKY (trad.), Massachusetts, Massachusetts University Press, 1968 [Moscou, 1965], chap. IV, p. 278-302. Ici p. 283: « *The banquet always celebrates a victory, and this is part of its very nature. Further, the triumphal banquet is always universal. It is the triumph of life over death.* »; « Le banquet célèbre toujours une victoire et cela fait partie de sa nature. De plus, le triomphe du banquet a toujours un caractère universel. C'est le triomphe de la vie sur la mort. ».

mais le destin cosmique du Corps qui est célébré. L'épopée classique retrace l'acte de fondation d'un peuple tandis que l'épopée carnavalesque met davantage l'accent sur la répétition des cycles naturels de la mort et de la renaissance. La réitération du même y joue un rôle plus important que l'acte de naissance primordiale. Mais dans les deux cas, l'idée de la célébration d'une victoire de la collectivité est au centre du texte. L'humanité entière est pour Rabelais un immense corps dans lequel les forces vitales de la conservation triomphent sur les forces néfastes de la détérioration et c'est cette victoire qui est célébrée dans son texte. Il importe peu, en ce sens, que les épopées homérique et virgilienne soient sérieuses tandis que le carnavalesque envisage tout sous l'angle de la parodie et de la subversion puisque la célébration des valeurs collectives est aussi sérieuse dans un cas que dans l'autre.

En se faisant le chantre du corps collectif, Rabelais joue un rôle similaire à celui de l'aède qui chante le destin collectif d'un peuple et la victoire épique des forces de la vie sur celles de la mort. Manger est un acte triomphal par lequel le corps célèbre son triomphe sur les forces de la mort qui le guettent. Telle est également la raison pour laquelle, dans le roman rabelaisien, les limites entre la lutte et le festin tendent à s'estomper. Les « quatre potées de soupe »⁹¹² qui coulent des tripes de Tripet éventré par Gymnaste au chapitre XXXIII remplacent les organes qui coulent du ventre de l'adversaire dans l'épopée. Le texte combine avec cette image alimentaire une allusion savante à la théorie des humeurs, le foie étant producteur de bile jaune, ce qui relie le capitaine à son maître cholérique. Le même phénomène s'observe dans la scène du clos de Seuilly où frère Jean « vendange » symboliquement les ennemis et, en les étripant, les traite comme des raisins dont on fait sortir la pulpe : « es aultres tant fierement frappoyt par le nombril qu'il leur faisoyt sortir les tripes »⁹¹³. La même chose s'observe aux chapitres XXV-XXVI du *Pantagruel* où Panurge, Epistémon et Carpalim vainquent subtilement six cents soldats. Le feu qui sert à faire rôtir la venaison est celui-là même où ont brûlé les corps des soldats adversaires de sorte que l'ennemi, mêlé aux viandes des animaux chassés, se confond avec la nourriture : « et au feu où brusloyoient les chevaliers firent roustiers leur venaison »⁹¹⁴. Rabelais va même un pas plus loin car dans la bouche d'Epistémon, l'ennemi se transforme *littéralement* en une denrée comestible : « - Baste (dist Epistémon), je vous les (=les ennemis) rends à roustir, à bouillir, à fricasser ou mettre en paste. Ilz ne sont en si grand nombre comme avoit Xercès »⁹¹⁵. Le triomphe militaire est un triomphe gastrique et le combat devient une

⁹¹² *Gargantua*, chap. XXXV, p.99.

⁹¹³ Id., chap. XXVII, p.79.

⁹¹⁴ *Pantagruel*, chap. XXV, p. 304.

⁹¹⁵ Ibid.

opération alchimique permettant de transformer ce qui est nocif et destructeur en quelque chose qui est sustentateur de vie.

L'expérience immémoriale qui est relatée dans la geste rabelaisienne est la lutte du grand Corps Humain contre les forces de la détérioration. De fait, les ennemis des géants ne sont pas uniquement des adversaires politiques, mais figurent les forces mortifères qui visent à détruire le corps. Dans le *Gargantua*, les capitaines de Picrochole sont, par leurs noms, associés à la maladie. Des seigneurs évoquant des maladies de la peau – « le prince de Gratelles (=maladie de la peau) et le vicomte de Morpiaille (=morpions) »⁹¹⁶ – sont préposées à l'armée de Picrochole. Le chapitre XXVII, qui mentionne une épidémie de peste qui ravage les terres de Gargantua, précise que l'épidémie n'épargnait personne à l'exception des soldats de Picrochole : « Car les curez : vicaires, prescheurs, medecins, chirurgiens et apothecaires (...) estoient tous mors de l'infection, et ces diables pillers et meurtriers onques n'y prindrent mal. Dont vient cela messieurs ? »⁹¹⁷. La réponse à la question posée par le narrateur est simplement que les soldats représentent eux-mêmes la maladie et ne peuvent donc être affectés par la peste tout comme une allégorie n'est jamais affectée par ce qu'elle représente⁹¹⁸. Dans le *Pantagruel*, la guerre contre les Dipsodes peut être interprétée comme une purge destinée à réguler les flux de liquides dans le corps des adversaires. Dans la guerre picrocholienne aussi, le monarque « atrabilaire » représente le déséquilibre humoral tandis que Gargantua et les siens incarnent les forces vitales qui restaurent l'harmonie dans l'organisme atteint.

Enfin, on décèle aisément une certaine ressemblance entre la tradition nationale, sacrosainte et vénérable, de l'épopée et la célébration de la mémoire collective du peuple dans le carnaval. Le contenu des spectacles présentés lors des festivités carnavalesques est ancré dans une tradition populaire aussi « sainte » que l'est celle qui garde vivante la mémoire des héros d'antan même si le contenu du spectacle est sujet à des variations locales et repose sur le renversement des valeurs établies. Telle est sans doute la raison pour laquelle la réaction du public face aux événements représentés est à certains égards semblable dans l'épopée et le carnaval. La narration des faits épiques devait produire un sentiment de dépersonnalisation et de participation au grand destin collectif du peuple et de même le spectateur participant à la cérémonie carnavalesque perdait son individualité pour se fondre dans la grande masse du corps populaire, comme si les limites entre le soi et l'autre, entre l'extériorité et l'intériorité

⁹¹⁶ Id., chap. XXXI, p.88.

⁹¹⁷ Id., chap. XXVII, p. 77.

⁹¹⁸ La Vieillesse ne souffre pas de maux de dos, la Souffrance ne connaît pas la souffrance, la Mort ne meurt pas.

commençaient à s'estomper. À l'inverse, le processus d'identification avec un héros romanesque représente une expérience éminemment individualisante parce que le lecteur accède à sa propre intériorité en pénétrant dans celle d'un personnage imaginaire.

La corporalité hyperbolique des princes-géants ne les érige pas seulement en héros de la geste rabelaisienne mais leur permet aussi de devenir, métaphoriquement et littéralement, le corps collectif du peuple. Ainsi, dans le chapitre XXXII du second roman, l'engouffrement du narrateur dans la bouche de sa propre création ne résulte pas uniquement dans la découverte d'un nouveau monde mais aussi dans la fusion partielle de leurs deux corps. Premièrement, comme l'a déjà noté T. Conley⁹¹⁹, l'entrée d'Alcofrybas à Aspharage, ville située quelque part dans les tréfonds de la bouche du géant, reflète celle de Pantagruel en Dipsodie. Le parallélisme, bâti sur un renversement des proportions, est parfait : du géant entrant dans une terre naine on passe au nain entrant dans un corps géant. En outre, dans le savoureux échange entre le narrateur et sa propre création, la confusion entre les corps se poursuit : « " Et dequoy vivois tu ? que bevoys tu ? " Je responds. " Seigneur de mesmes vous, et des plus frians morcealx qui passoient par vostre gorge j'en prenois le barraige. – Voire mais (dist-il) où chioys tu ? – En vostre gorge monsieur, dis-je. " »⁹²⁰. La nourriture du géant se confond avec celle de l'homme, les excréments de l'homme retombent dans les boyaux du géant. Dans cette étrange vision où le monde devient corps et le corps devient monde, topographie et cosmographie s'entremêlent de la façon la plus étroite. L'enveloppe charnelle du géant permet dès lors d'instaurer une sorte de totalité du monde et des hommes. S'enflant à des dimensions démesurées, il devient l'univers dans son entier mais, en même temps, son apparition dans la terre de la Dipsodie provoque l'union entre les humains (« tout le monde en estoit joyeux »⁹²¹).

Tout comme les récits de fondation épique avaient pour but de souder la collectivité autour d'un sentiment d'appartenance commune, de même un sentiment d'identité collective est véhiculé par la cérémonie carnavalesque : « The individual feels that he is an indissoluble part of the collectivity, a member of the people's mass body. In this whole the individual body ceases to a certain extent to be itself (...). At the same time the people become aware of their sensual, material bodily unity and community. »⁹²². Dans le roman rabelaisien, les deux dimensions de

⁹¹⁹ T. CONLEY, *An Errant Eye Poetry and Topography in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, chap. I : « *Rabelais: Worlds Introjected* », p. 27-53. Ici, p. 40.

⁹²⁰Id., p. 333.

⁹²¹ Id., p. 330.

⁹²² M. BAKHTINE, op. cit., chap. III « *Popular-Festive Forms* », p. 196-277. Ici, p. 255 : « L'individu sent qu'il est une partie indissoluble de la collectivité, un membre du corps des masses populaires. Dans ce tout, le

la dépersonnalisation carnavalesque et de la participation épique à un destin collectif sont présentes. Contrairement à l'étendue temporelle du roman qui se contente de retracer l'évolution d'un individu ou d'un groupe de personnes à travers une période en général relativement courte, la mémoire épique outrepassa l'existence singulière et embrasse une longue succession de générations. L'homme dessaisi de son individualité trouve sa place dans une structure qui le dépasse et qui, en quelque sorte, est située en-dehors du temps. Il en va de même de l'immortalité du corps populaire⁹²³. Organisme composite et formé à partir des innombrables individus qui le composent, se régénérant constamment tandis que ses différentes parties constitutives meurent, il perdure à travers les générations et représente une vaste mémoire cosmique englobant l'humanité dans son ensemble.

Le contact entre carnaval et épopée présente d'une certaine manière un aboutissement de la tentative rabelaisienne de créer une nouvelle forme d'épique. Un épique qui n'est plus celui de la destruction, de la conquête ou de la vengeance, mais un épique de l'innutrition⁹²⁴. C'est pourquoi il faut aller au-delà de l'idée du carnavalesque – qui reste bien sûr la base à partir de laquelle les guerres rabelaisiennes ont été élaborées – et assigner aux scènes de combat carnavalesques une fonction plus élevée, à savoir celle d'élever une matière populaire à la dignité de l'épopée. Loin de se réduire à la parodie, le contact entre épopée et carnaval permet d'installer au cœur du récit rabelaisien une dialectique complexe entre sublimation et dégradation. Transformée en banquet, l'épopée se rapetisse par le contact dégradant avec les fonctions organiques du corps humain, mais en même temps l'exubérance carnavalesque confère au récit une ampleur véritablement épique qui est comparable à celle des poèmes homériques. Tel est indéniablement le cas dans le combat contre les andouilles où l'image du boyau qui domine le texte est enflée jusqu'à des dimensions extraordinaires. L'inflation du récit aboutissant à des montagnes de graisse et de viande n'est pas un rabaissement de la sphère héroïque sur celle du ventre mais plutôt un moyen de conférer à la fonction organique de la nutrition un statut épique.

corps individual cesse dans une certaine mesure d'être lui-même (...). En même temps, les gens deviennent conscients de l'unité et de la communauté de cette corporalité sensuelle et matérielle. ».

⁹²³ M. BAKHTINE, op. cit., chap. IV: « *Banquet Imagery* », p. 278-302. P. 283: « *The banquet always celebrates a victory, and this is part of its very nature. Further, the triumphal banquet is always universal. It is the triumph of life over death.* ».

⁹²⁴ Voir la remarque sur l'ambiguïté entre nutrition matérielle et « innutrition intellectuelle » chez M. JEANNERET, « Quand la fable se met à table : Narration et structure narrative dans le Quart Livre » in *Le défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Editions Paradigme, 1994, p. 147-164.)

Notons avant de conclure qu'une question similaire se pose à propos du *Quijote*. Un des rares critiques à avoir défendu la vision que les éléments carnavalesques dans le roman de Cervantès n'ont pas uniquement une fonction destructrice est Murillo⁹²⁵, dans son article *Don Quixote as a Prose Epic*. S'intéressant principalement à l'ancrage du *Quijote* dans la culture populaire, il ne fait que frôler la question du carnavalesque. Il est toutefois intéressant de noter que, sur ce point, il adopte un point de vue totalement différent de la majorité des critiques. Estimant que la spécificité des poèmes héroïques de la Renaissance réside dans un mélange unique entre héritage classique, légendes médiévales et traditions populaires venues des peuples barbares du nord, le critique invite à considérer les éléments folkloriques, et notamment carnavalesques, du *Quijote* non pas comme un moyen de rompre avec la tradition épique, mais plutôt comme un contrepoids à la prépondérance de la culture classique, c'est-à-dire comme un moyen d'instaurer une *autre* forme d'épique davantage enracinée dans les traditions populaires : « *We are unaccustomed to think of it as a counterforce to the learned materials of the epic, that is, as popular epic material.* »⁹²⁶. La carnavalesque des différents motifs épiques conférerait au *Quijote* la même ampleur que celle des récits épiques⁹²⁷. Les activités carnavalesques de manger, boire, dormir et parler auraient la même signification rituelle que dans l'épopée⁹²⁸. Les cérémonies carnavalesques permettraient également de conférer au monde réaliste dans lequel évolue don Quichotte un caractère transcendant et mythique propre à l'épopée⁹²⁹.

⁹²⁵ L. A. MURILLO, « *Don Quixote as Renaissance Epic* » in *Cervantes and the Renaissance*, 1980, p. 51-70.

⁹²⁶ Id., p. 58: « Nous ne sommes pas habitués à y penser comme à un contrepoids à la matière savante de l'épopée, c'est-à-dire comme à la matière d'une épopée populaire ».

⁹²⁷ Id., p.62: « *I offer only a tentative outline of how the concept of Carnival is applicable to Don Quixote. My point of view is that it is applicable to its all-inclusiveness as a „secular“ epic* »; « Je ne fournis qu'une brève ébauche de la manière dont le concept de Carnaval est applicable au Quijote. Mon point de vue est qu'il s'y applique au sens où il fait référence à l'ampleur qu'il a en tant qu'épopée « séculaire » ».

⁹²⁸ Id., p. 62-63.

⁹²⁹ Id., p. 65: « *The sustained effort of ritualized hoaxes, ceremonial receptions, festive mythology and celebration, is to invest the realistic action with an inherent sense of adventure and the fictional semblance of a higher transcendency we expect of epic narrative. It is secular in that its entire movement upward emanates from a secularized version of transcendental possibilities : the redemption of social life through the exertion of the hero who incarnates it.* » ; « La série ininterrompue des plaisanteries ritualisées, des réceptions cérémonielles, de la mythologie et de la célébration festive vise à investir l'action réaliste d'un sens de l'aventure et de la ressemblance avec la transcendance plus profonde de l'épopée. Cette épopée est séculaire dans le sens où son mouvement ascendant émane d'une version séculaire de possibilités transcendentes : la rédemption de la vie sociale par l'effort d'un héros qui l'incarne. ».

Il faut donc en fin de compte se demander si la convergence des éléments carnavalesques et épiques, loin d'être uniquement une machine de guerre contre l'épopée, n'était pas également pour Rabelais un moyen de réunir culture classique et culture populaire. Le carnavalesque aurait permis d'opérer une synthèse entre deux traditions différentes, celle de la culture populaire du Moyen Âge, qui transparaît à travers les luttes grotesques des héros, et celle de la culture classique, qui transparaît à travers l'identification entre les protagonistes et divers types de héros épiques. Le carnavalesque, avec sa tendance à la subversion de tous les codes et de toutes les normes, pouvait en effet générer une impression de totalité et de grandeur similaire à celle de l'épopée. En parodiant l'ensemble des topoï et des motifs du genre en question, il a conféré à ses propres romans l'ampleur propre au genre épique. Autrement dit, il se serait moins agi pour Rabelais de parodier les valeurs chevaleresques ou épiques en tant que telles que la vision aristocratique du monde qui les sous-tendait. L'épopée festive est une manière de réutiliser les grands mythes épiques dans un monde où il n'existe plus de dieux, plus de destin, plus de héros surhumains. Son projet aurait été d'élever la matière populaire à la dignité de l'épopée, comme le fit avant lui Folengo.

II. L'épopée et le roman

L'idée que l'épopée peut être écrite en vers comme en prose était utilisée par les théoriciens du XVII^e siècle pour conférer au roman une légitimité qu'il ne possédait pas encore. Si la désignation d'épopée en prose était réservée aux vastes épopées romanesques publiées en de multiples tomes ou au roman byzantin écrit sur le modèle d'Héliodore, elle se laisse cependant aussi, sous un certain angle, appliquer aux romans de Cervantès et de Grimmelshausen. De surcroît, certains des critères qui sont habituellement utilisés pour distinguer les romans de Rabelais et de Cervantès de l'épopée antique ne s'avèrent pas absolument valables. Bakhtine utilise l'opposition entre polyphonie romanesque et univocité épique comme le critère distinctif pour tracer la frontière entre épopée et roman. Mais en réalité on trouve dans l'épopée comme dans les romans de Rabelais et de Cervantès un mélange entre polyphonie et univocité qui crée un lien plutôt qu'une opposition entre les deux types d'œuvres. Enfin, la question de la ressemblance avec l'épopée se pose aussi dans le cas particulier du *Quart Livre* car, tandis que la plupart des critiques ont souligné l'idée que le

quatrième roman pervertit l'idée de la quête épique, E. Duval lit le roman comme une épopée entièrement cohérente et achevée.

A. *Don Quijote*, *Simplicissimus* et le roman héroïque

Le roman héroïque du XVII^e peut paraître radicalement opposé à des œuvres comme le *Quijote* et le *Simplicissimus*. Ancrés dans la réalité concrète et opposés à toute tendance idéalisatrice, ces derniers diffèrent du roman héroïque tant sur le plan esthétique que sur le plan idéologique. À la place d'aristocrates dotés de toutes les vertus et vivant de nombreuses aventures sur terre et sur mer, ils mettent en scène des individus imparfaits qui vivent une vie ordinaire. Il s'avère pourtant que l'opposition entre les deux types de romans n'est pas aussi tranchée qu'il n'y paraît. Le *Quijote* comme le *Simplicissimus* ont sur certains points des ressemblances très frappantes avec le genre très en vogue du roman héroïque. Il s'agit là d'un lien important entre deux auteurs qui, à côté de romans comiques et satiriques, se sont aussi essayés au genre du roman héroïque. Il s'agit de déterminer la raison de ces ressemblances et d'expliquer la reprise de motifs du roman héroïque dans une œuvre qui en est radicalement différente.

Le roman d'Héliodore était au sommet de sa gloire au moment de la rédaction des deux parties du *Quijote* : il était la lecture de prédilection de beaucoup d'humanistes, même s'il ne jouissait pas du succès populaire des *Amadis*⁹³⁰. J. C. Scaliger, dans les *Poetices libri septem* (1561), a été le premier à élever Héliodore au rang de modèle à suivre pour tous les poètes épiques et le Tasse, dans les *Discorsi dell'Arte Poetica* (1564), s'est exprimé de façon très laudative au sujet de son roman. En Espagne, le premier à considérer les *Ethiopiennes* comme un modèle du genre épique a été le Pinciano qui, dans sa *Philosofia Antigua Poética* (1596), utilise notamment Héliodore pour montrer que la distinction vers/ prose n'est pas déterminante pour comprendre la nature de la poésie. La fascination exercée par le modèle des *Ethiopiennes* a généré chez certains auteurs le désir d'incorporer les éléments de la *novela byzantina* dans l'univers des *libros de caballerías*. Pareil essai de synthèse se trouve par exemple dans le *Palmerín de Olivia* (1511) ou *Los amores de Clareo y Florisea* (1552) d'A. Núñez de Reinoso mais il était déjà en germe dans les *romanzi* italiens⁹³¹. Cela amène à se demander si Cervantès a cherché à accomplir pareille synthèse dans son roman.

⁹³⁰ E. C. RILEY, *Teoria de la novela en Cervantes*, p. 92-93.

⁹³¹ On songera par exemple à la troisième partie inachevée de l'*Orlando Innamorato* de Boiardo.

L'œuvre hybride entre roman de chevalerie et roman héroïque, imaginée par le chanoine au chapitre I, XLVII, pourrait refléter les efforts réels déployés par certains auteurs du XVI^e siècle pour unir les deux genres. Le chanoine de Tolède procède à une critique du roman de chevalerie qui bientôt vire à une théorie du roman de chevalerie parfait⁹³² lequel prendrait la forme d'une œuvre dont le sujet serait ancré dans la tradition chevaleresque tandis que la forme et la composition seraient inspirées du modèle fourni par le roman héroïque. La plupart des critiques estiment que l'œuvre hybride est une référence au *Persiles*. La description du chanoine ne s'applique cependant qu'en partie au *Persiles* car seule la partie décrivant les éléments propres au roman héroïque annonce la création de ce dernier. S'il existe des passages, dans l'ultime roman de Cervantès, où l'univers chevaleresque rencontre celui du roman héroïque, dans l'ensemble il se veut un dépassement du genre chevaleresque. À l'inverse, le *Quijote*, où Cervantès se livre à une parodie générale de tous les styles, a pu constituer un champ d'expérimentation idoine pour fusionner les deux genres. Partant, il n'est pas exclu que le modèle théorique présenté au chapitre I, XLVII ait été indirectement mis en pratique par Cervantès au moyen de la parodie.

Seuls de rares auteurs ont défendu l'hypothèse que le *Quijote* lui-même serait la réalisation du projet du chanoine. L. Salinger, partant de l'hypothèse que le *Quijote* aurait été conçu comme une épopée en prose⁹³³, estime que Cervantès aurait tenté de résoudre dans son roman les problèmes majeurs soulevés par la théorie épique de son temps. Les effets de symétrie narrative rappelleraient les moyens compositionnels des romans écrits sur le modèle des *Éthiopiennes* d'Héliodore⁹³⁴, l'apparition de la première partie du roman dans la seconde

⁹³² On peut spéculer sur le sens de ces paroles. Le chanoine veut-il dire que l'auteur en question devrait traiter les sujets épico-historiques de l'Antiquité gréco-latine sous forme d'un roman de chevalerie moderne (un peu sur le mode du *Roman d'Énéas* ou du *Roman de Brut* au Moyen Âge en France) ou bien que l'auteur pourrait choisir n'importe quels personnages comme héros de son œuvre à condition de les décrire comme le firent les anciens pour Achille, Hector ou Euryale et dans ce cas la longue liste d'hommes illustres égrenée par le chanoine n'aurait qu'une signification métonymique ? Toujours est-il que le chanoine estime que l'on pourrait rehausser la dignité du roman de chevalerie en adaptant tant sa forme que son sujet aux grands modèles antiques.

⁹³³ L. SALINGAR, op. cit., p. 236-255. Il est aussi, à ma connaissance, un des rares critiques à avoir dressé ce parallélisme.

⁹³⁴ Le schème essentiel consiste dans les effets de symétrie narrative souvent constatés par la critique. Les protagonistes des histoires insérées reflètent, par analogie ou par contraste, la situation de don Quichotte lui-même, ce qu'on remarque très nettement dans ce vaste « *imbroglio* » que constituent les relations entre Cardénio, Luscinda, Dorothee et don Fernando. Cardénio ressemble à don Quichotte par son amour des livres de chevalerie, mais se distingue de lui dans la mesure où il souffre d'un amour sincère et non pas feint comme celui qui poussera l'hidalgo à faire sa pénitence dans la Sierra Morena. Don Fernando, oppresseur de dames sur le mode des don Juan modernes, est également en lien avec les lectures chevaleresques de don Quichotte parce qu'il incarne la figure du chevalier discourtois. Dorothee, alias la princesse Micomicona, partage avec notre hidalgo une grande capacité affabulatrice, nourrie sans doute également par maintes lectures chevaleresques, mais contrairement à lui, ses

constituerait une méthode originale pour résoudre la question du héros illustre – ce dernier devait-il être un personnage historique dont on rehaussait les exploits par l’invention de faits imaginaires ou bien un personnage purement imaginaire⁹³⁵ ? – et on y décèlerait divers moyens d’expérimenter avec la réunion du merveilleux et du vraisemblable. Dans sa thèse de doctorat, L. Meyerhoffer⁹³⁶ impute directement à Cervantès la volonté d’élaborer une synthèse entre les genres dans son roman parce qu’il concevait les synthèses réalisées jusque-là comme un échec, de sorte que son roman chercherait à réussir là où ses prédécesseurs avaient échoué. C’est avant tout au niveau de l’insertion des récits intercalaires qu’elle aperçoit une analogie avec le roman héroïque.

Une hypothèse similaire est aussi développée par F. de Armas. Celui-ci envisage la possibilité que le *Quijote* ait été conçu comme une œuvre préparatoire au *Persiles*. Selon lui, Cervantès aurait suivi la recommandation du Tasse qui préconisait de combiner l’épopée classique avec les motifs du roman de chevalerie, afin de revitaliser un genre en voie de pétrification : « Don Quixote *may have been conceived as an apprenticeship in the epic genre. (...) Don Quixote (...) would be guided by Tasso’s new and cautionary interpretations.* »⁹³⁷. Dans l’esprit du Tasse, les deux genres devaient se compléter mutuellement, combinant leurs

pouvoirs imaginatifs sont au service de la raison et non de l’inverse. La nouvelle du Curieux Impertinent (I, XXXIII-XXXIV) est détachée du tronc principal, mais Anselmo, le mari souffrant d’une jalousie quasi malade, montre comme don Quichotte la tendance à se laisser aveugler par de vaines chimères de son esprit. Une autre image en négatif du chevalier nous est fournie par le captif (XXXIX-XLI). Les deux thèmes-clé de la carrière des armes et de la liberté, si chers à don Quichotte, s’y retrouvent avec la différence que le captif, qui a connu la guerre contre les Turcs comme Cervantès lui-même, est un soldat et surtout un héros véritable et non un guerrier de fantaisie comme l’hidalgo.

⁹³⁵ À l’intérieur de la fiction, don Quichotte est désormais un personnage historique réel puisque contrairement à la première partie où sa gloire était seulement imaginaire, il jouit d’une véritable célébrité à cause de la publication qui, entretemps, a été faite du premier volume. En même temps, comme toutes les aventures qui lui sont arrivées dans la première partie étaient imaginaires et ne se déroulaient que dans son esprit et qu’en outre une fausse seconde partie, ne relatant que des faits mensongers et non avérés, a vu le jour, il peut également être vu comme un héros fictif à l’intérieur de la fiction même.

⁹³⁶ V. L. MEYERHOFFER, op. cit. chapitre 6 : « *Blending of the “Byzantine” and the Chivalric Literary Traditions in El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)* », p. 449-504. Elle explique en détail que ce qui relie les récits secondaires au tronc central de la fable est le thème de la fusion entre la vie et la littérature. Ainsi, par un effet de symétrie thématique, les histoires secondaires sont reliées au récit central sans que le passage entre les deux paraisse artificiel. L’idée reprend donc en partie celle de Salinger. Le fait que la plupart des lecteurs ont précisément perçu cette insertion des récits secondaires comme dérangement parce que détournant l’attention des aventures du personnage principal, s’explique, pour elle, parce le modèle du roman héroïque est peu familier à la plupart des lecteurs modernes.

⁹³⁷ F. A. DE ARMAS, « *Cervantes and the Italian Renaissance* » in *The Cambridge Companion to Cervantes*, A. J. CASCARDI (éd.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 32-58. Ici, p. 42 : « Il se peut que Don Quichotte ait été conçu comme une propédeutique à l’épopée. (...) Don Quichotte (...) serait guidé par les interprétations nouvelles et les mises-en-garde du Tasse ».

vertus et éliminant leurs défauts, pour qu'un nouveau type d'épopée pût voir le jour. Le roman de chevalerie pouvait apporter à l'épopée une variété insoupçonnée au niveau de la matière, l'épopée pouvait apporter au roman de chevalerie la structure dont ce dernier manquait. Pareille synthèse au niveau formel et thématique pourrait donc aussi avoir lieu à l'intérieur du *Quijote*. Malheureusement, F. de Armas suggère cette possibilité sans aucunement développer. Il nous faut donc vérifier, par un examen plus détaillé, si les analyses de ce critique s'appliquent effectivement au roman de Cervantès et si ce dernier présente réellement certaines analogies avec le roman héroïque.

Un premier argument est que le *Quijote* réalise, au niveau thématique la *varietas* propre au roman héroïque, conformément à l'idée du chanoine que le parfait roman de chevalerie doit se caractériser par une grande variété d'actions, d'événements et de personnages. À la suite de la querelle des *romanzi* en Italie, la vieille idée d'une unité simple et harmonieuse du poème était remplacée par celle d'une unité organique qui devait relier les diverses parties au tout. Ainsi s'expliquait pourquoi l'*Italia liberata dai Goti* (1547-1548) de Trissino, qui racontait du début à la fin une action unique – la guerre entre l'empereur Justinien et les Ostrogoths – et qui se focalisait sur un héros central, fut un échec tandis que le *Furioso*, basé sur la technique de l'*intreccio*, c'est-à-dire l'entrelacement multiple d'épisodes, était très apprécié du public. Pour Cervantès, ce précepte défendu par le Tasse et El Pinciano était un des plus importants pour garantir la réussite artistique d'une œuvre et il y fait plusieurs allusions au cours du roman⁹³⁸. L'insertion de récits secondaires dans la trame narrative du *Quijote* et l'adjonction d'autres fils d'intrigue au corps central de la fable est un indice de cette préoccupation pour la théorie littéraire de l'époque. Les préceptes du chanoine s'appliquent en partie au roman de Cervantès lui-même.

Les différents types de *varietas* mentionnées par le chanoine se retrouvent dans le *Quijote*. Le premier type de *varietas* est thématique. Selon le chanoine, elle est réalisée, dans le parfait roman de chevalerie, par une alternance entre aventures maritimes et récits de bataille : « *describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas* »⁹³⁹. Cette alternance est réalisée dans le *Quijote* qui contient de nombreuses scènes de bataille mais également une scène de naufrage (II, XXIX). La *varietas* consiste aussi dans l'érudition. Selon le chanoine, à l'instar du roman héroïque, qui devait être instructif et plaisant à la fois, le parfait roman de chevalerie

⁹³⁸ E. C. RILEY, *Cervantes y la poética de la novela*. Cervantès en parle lorsqu'il définit l' « *orden desordenada* » (I, L) de la fontaine artificielle ou lorsqu'il fait parler le chanoine de la « *tela de varios y hermosos lizos tejida* » (I, XLVII) (p. 78-81).

⁹³⁹ *Don Quijote*, partie I, chap. XLVII, p. 491 : « pour décrire naufrages, tempêtes, rencontres et batailles ».

sera une œuvre érudite. Le premier volet de cette érudition consiste dans la maîtrise d'un ensemble de sciences par le narrateur : « *Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado* »⁹⁴⁰. Les sciences énumérées par le chanoine se trouvent dans le *Quijote*. L'hidalgo étale son savoir astrologique en parlant d'astrolabes, de parallèles, de lignes équatoriales, de cercles polaires, d'écliptiques, d'équinoxes, de zodiaques et de solstices lors de l'aventure de la barque enchantée (II, XXIX). L'introduction d'un vocabulaire technique et d'une énumération d'instruments de navigation ainsi que la référence à la légende des Espagnols s'embarquant à Cadix pour les Indes orientales constitue une fusion entre le récit chevaleresque et le récit de l'exploration du Nouveau Monde⁹⁴¹. L'hidalgo se montre cosmographe durant l'aventure du chevrillard où, en accord avec le système ptoléméen, il évoque les trois régions élémentaires du ciel en dessous de celle du feu (II, XLI). Il est versé dans les matières du gouvernement puisqu'il élabore une sorte de micro-traité du gouvernement afin de préparer Sancho à son poste de gouverneur (II, XLII). Le narrateur lui-même fait preuve de ses dons musicaux comme le montrent les nombreuses ballades et chansons insérées dans la trame, comme la lamentation lyrique de Durandart au chapitre II, XXIII.

Toutefois, le principal moyen de réaliser la *varietas* est de joindre les récits intercalaires au tronc central de la fable. Le *Quijote*, comme la cinquième épître de la *Philosophía Antigua Poética*, présente une réflexion sur la relation entre *argumentos* et *episodios*⁹⁴². L'*argumentum*, c'est-à-dire le corps de la fable ou le sujet central du poème, doit consister en une seule action à laquelle devront cependant être ajoutés une multitude d'*episodios* ou d'intrigues secondaires. Dans sa conception de la *varietas*, le Pinciano se range clairement du côté des ennemis de l'Arioste : la variété ne doit pas être obtenue par une multitude d'intrigues centrales mais par une adjonction et une subordination de différents *episodios* au corps de la fable. La *fabula* désigne pour le Pinciano l'unité formée par l'intrigue centrale et les intrigues secondaires. Le critère principal consiste dans l'équilibre entre *unidad* et *variedad*⁹⁴³, ce second terme

⁹⁴⁰ Id., p. 492 : « Tantôt il peut se montrer astrologue, tantôt excellent cosmographe, tantôt musicien, tantôt versé dans les matières de gouvernement ».

⁹⁴¹ Voir D. DE ARMAS WILSON, « Cervantes and the New World » in *The Cambridge Companion to Cervantes*, A. J. CASCARDI, (éd.) Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 206-226. Elle pense que l'aventure de la barque enchantée pourrait être une allégorie de l'échec de Cervantès à s'embarquer pour le Nouveau Monde (p. 221). Par deux fois il a essayé de briguer un poste dans le Nouveau Monde et par deux fois il n'a pas davantage réussi que son personnage à gagner la haute mer.

⁹⁴² PINCIANO, A. L., *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998 [1596], « Epístula quinta. De la fábula », p. 171-224. Voir p. 171-224 pour la distinction entre « *argumentos* » et « *episodios* ».

⁹⁴³ Id., p. 189-196.

définissant, comme le rappelle T. D. Stegmann⁹⁴⁴, une catégorie qui englobe beaucoup de notions différentes, telles l'*anagnorisis*, les péripéties, l'exotisme, l'alternance entre événements heureux et coups du destin. Dans les *Éthiopiennes*, il s'agissait d'un moyen de relier les intrigues secondaires au corps central de la fable, de façon à produire l'impression de l'unité dans la diversité.

Dans le *Quijote* comme dans le roman héroïque, le déguisement est la manière de réaliser cette jonction entre *argumentos* et *episodios*. Dorothée, après avoir été lâchement abandonnée par don Fernando, s'est travestie en garçon afin de suivre l'amant parjure à travers la campagne et les montagnes (I, XXVII). Don Fernando et sa proie entrent masqués à l'auberge – lui et ses domestiques vêtus de noir, son amante involontaire au contraire de blanc – parce qu'il tient à ne pas être reconnu comme le ravisseur de la belle Luscinda (I, XXXVI). Don Luis s'est déguisé en garçon muletier pour pouvoir suivre doña Clara après le départ de son père qui menace de le priver à jamais de la dame de son cœur (I, XLIII). Eugène et Anselme ont revêtu des habits de berger à cause du grand malheur qu'ils éprouvent de la réclusion de l'objet de leur désir, Léandra, dans un monastère (I, LI). Un autre motif sont les longues errances dont regorge le roman byzantin où barbares, corsaires et chevaliers ennemis sillonnent la route des héros, qui doivent parcourir la moitié du globe avant de pouvoir se réunir avec celui ou celle qui tient leur cœur captif. Le pèlerinage d'Ana Feliz (II, LXIII) fonctionne selon le même modèle : pour échapper à la convoitise du roi d'Alger, dont l'homosexualité est suggérée, son amant, don Gaspar Gregorio doit revêtir des habits de femme et de même Ana Feliz se déguise en capitaine de navire. Même si la plupart des héros secondaires ne doivent pas affronter des dangers ou se soumettre à des épreuves périlleuses, un certain nombre d'entre eux sont, comme don Quichotte, des errants.

Dans le roman byzantin, les scènes de reconnaissance et les retrouvailles inattendues entre personnages représentent un autre moyen de relier les différents fils d'intrigue et de réaliser la synthèse entre unité et diversité. Dans le *Quijote*, de même, on a les brusques retrouvailles entre don Fernando, Cardénio, Luscinda et Dorothée suivies d'une reconfiguration de la situation amoureuse (I, XXXVI). On assiste à la rencontre entre Juan et Ruy Pérez de Viedma après une absence de vingt-deux ans (I, XLI), ou bien à la surprise de doña Clara, qui rencontre son amant dans la même auberge, ou encore à l'union bien plus surprenante des deux personnages au chapitre suivant (II, XLIII-XLIV), et enfin, à la surprenante révélation d'un vieux pèlerin qui

⁹⁴⁴ T. D. STEGMANN, *Cervantes' Musterroman "Persiles". Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, „Don Quichotte“)*, Hambourg, Hartmut Lüdke Verlag, 1971, chap. II: « *Die Hauptpunkte von El Pincianos Epen-bzw. Romantheorie* », p.31-75. Ici, p. 63.

était monté sur la même galère que don Quichotte et le vice-roi de Barcelone et dévoile qu'il est Ricote, père d'Ana Féliz, qui, par un inconcevable hasard, se trouvait précisément sur la galère dont ils venaient de rendre l'équipage prisonnier (II, LXIII). Traditionnellement, ces scènes de reconnaissance sont de l'ordre de l'insolite et impliquent un débordement des émotions, comme c'est le cas lors des retrouvailles des frères Viedma : « *Las palabras que entrambos hermanos se dijeron, los sentimientos que mostraron, apenas creo que pueden pensarse, cuanto más escribirse* »⁹⁴⁵.

Le but de la *varietas* est de créer une alternance de sentiments contraires. Selon le Pinciano, la fable doit être à la fois *perturbadora* et *quietadora* et plus précisément, elle doit remuer et troubler l'âme de deux manières distinctes, par l'épouvante et la commisération ou par le rire et l'allégresse⁹⁴⁶. La nécessité des moments de détente qui suivent découle du fait que, sans repos, le poète ne serait pas capable d'assimiler la leçon des événements qui l'ont trouble⁹⁴⁷. Le chanoine, de même, recommande à l'auteur du parfait roman de chevalerie de réaliser une variété des tonalités en alternant événements tragiques et événements joyeux : « *pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento* »⁹⁴⁸. Le passage entre événements heureux et malheureux est également réalisé dans le *Quijote* par l'insertion des récits secondaires. Tandis que les aventures de don Quichotte provoquent le rire, celles des personnages secondaires sont tragiques et émouvantes. À l'intérieur même de ces récits secondaires, le récit alterne entre des moments de bonheur et de malheur. Le *Quijote* produit ainsi un effet similaire à celui du roman héroïque et fait en sorte que le lecteur traverse une gamme de sentiments très divers. C'est peut-être aussi à cause de ces ressemblances avec le roman héroïque que certains critiques ont perçu dans le roman de Cervantès une tension entre l'Un et le multiple⁹⁴⁹, voire un lien entre le principe esthétique de la *coincidentia oppositorum*

⁹⁴⁵ La liesse que les deux frères Viedma ressentent en se revoyant est de l'ordre de l'indicible. *Don Quijote*, partie I, chap. XLII, p. 445 : « Les paroles qu'échangèrent les deux frères, les sentiments qu'ils se manifestèrent, je crois à peine qu'on puisse les peindre, et encore moins les écrire ».

⁹⁴⁶ A. L. PINCIANO, op. cit., p. 196-197.

⁹⁴⁷ Cette définition est aussi intéressante dans la mesure où elle montre que pour le Pinciano, l'épopée admet le mélange d'éléments comiques et tragiques. L'*Odyssee* par exemple n'est pas une pure tragédie mais elle est parsemée de moments comiques.

⁹⁴⁸ Id., p. 492 : « tantôt pour représenter un événement lamentable et tragique, ou bien un hasard joyeux et imprévu ».

⁹⁴⁹ Voir aussi L. SPITZER, « *Linguistic Perspectivism in the Don Quixote* » in *Cervantes's Don Quixote. A Casebook*, G. R. ECHEVARRÍA, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 163-217. Ici, p. 164. Dans son article sur le perspectivisme linguistique du *Quijote*, L. Spitzer a voulu rendre compte de la « polyonomasie », c'est-à-dire de la variété de noms que Cervantès a attribués à certains de ses personnages et de la variété des explications étymologiques censées en retracer les origines, preuve selon lui que la langue elle-même serait vue par Cervantès sous l'angle du perspectivisme. Pourtant, poursuit-il, derrière la multitude des facettes du réel on

et le principe métaphysique de la *discordia concors*⁹⁵⁰.

Il est également possible que, dans le *Quijote*, Cervantès ait expérimenté avec des moyens concrets pour greffer les principes compositionnels du roman héroïque sur la matière chevaleresque du roman. La grande différence entre le roman de chevalerie et le roman byzantin est que le premier est caractérisé par une progression linéaire des événements tandis que le second aime interrompre le récit principal et retarder l'information. Les auteurs de roman de chevalerie utilisent des procédés similaires mais avec nettement moins d'habileté, composant des œuvres qui, de l'avis du chanoine, seraient « *ajenos de todo discreto artificio* »⁹⁵². D'un autre côté, tout en imitant certains principes de construction de la *novela byzantina*, Cervantès n'abandonne pas totalement les procédés de composition du roman de chevalerie, comme le montre le fait qu'il continue d'accumuler les aventures d'une façon très lâche. Il est donc possible que son roman doive être considéré comme une tentative de concilier le procédé complexe de l'*ordo artificialis* préconisé par les théoriciens de la Renaissance avec la structure accumulative et linéaire des récits chevaleresques.

Le *Quijote*, en tant que roman de chevalerie, est en partie structuré selon le modèle de l'*ordo artificialis*. Dans le roman héroïque, l'analepse narrative est un élément structurant de l'intrigue qui permet de briser la linéarité narrative. Initialement, elle est essentiellement utilisée pour introduire les intrigues secondaires du *Quijote*. Les retours en arrière sont habilement motivés par un élément déclencheur, préparant l'histoire en question et éveillant la curiosité du lecteur. Le retour en arrière sur l'histoire de Cardénio (I, XXIV et I, XXVII) est motivé par la vision de ce dernier en homme sauvage et privé de raison, celui sur les aventures de Dorothée

présentent l'existence d'un principe qui est soustrait à toute fluctuation et qui n'est autre que la présence immuable et inaltérable du divin.

⁹⁵⁰ L. H. CHAMBERS, « *Harmonia est discordia concors: The Coincidence of Opposites and Unity in Diversity in the Quijote* » in *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso Internacional sobre Cervantes*, M. CRIADO DEL VAL, (dir.), Madrid, 1981, p. 605-619. Autrement dit, tout comme les oppositions et les contradictions du monde empirique s'abolissent dans l'absolue simplicité de l'Un, de même une multiplicité de thèmes, de situations et de personnages hétérogènes se trouvent unifiés sous une idée unique dans le roman cervantin. Chambers estime possible que Cervantès soit entré en contact avec ce concept-clé du néo-platonisme qui remonte jusqu'à Empédocle et Héraclite et a ensuite été réutilisé par Plutarque, Plotin et Nicolas de Cues avant d'être transmis à la philosophie de la Renaissance par Marsile Ficin et Pic de la Mirandole (p. 607). Voir également L. H. CHAMBERS, « *Structure and Search for Truth in the Quijote. Notes Toward a Comprehensive View* » in *Hispanic Review*, vol. XXXV, 1967, p. 309-376. L'auteur y soutient que, tout en illustrant comment la finitude du jugement humain peine à percevoir le vrai, confronté comme il l'est à des apparences fuyantes, à des masques, à des distorsions volontaires du réel, Cervantès montre néanmoins que l'homme dispose des moyens de dépasser ses propres limitations et de percevoir une vérité stable derrière la fluidité du réel.

⁹⁵² *Don Quijote*, partie I, chap. XLVII, p. 491 : « dépourvus de toute finesse et de tout artifice ».

a lieu après que le curé, le barbier et Cardénio ont entendu sa voix plaintive dans la montagne (I, XXVIII), celui durant lequel est raconté l'histoire de don Luis est introduit par la chanson désespérée que ce dernier fait entendre (I, XLIII). Mais ce procédé est également utilisé de façon accrue à l'intérieur de l'histoire centrale de don Quichotte lui-même. Un (faux) flash-back sur l'histoire du chevalier du Bois, qui prétend se consumer d'amour pour la belle Casilée de Vandalie (II, XIV), a lieu après que don Quichotte et son écuyer ont entendu ses plaintes amoureuses (II, XII). Le chant de sa belle voix, mêlant tristesse et beauté, anticipe ainsi la teneur de l'histoire à venir. La rencontre avec les deux clercs déguisés en bergers donne lieu à une analepse narrative au cours de laquelle les personnages racontent leur douleur amoureuse (II, XXVII).

Le roman byzantin est caractérisé par le retardement de l'information à tous les niveaux. La tension naît de l'inversion temporelle des faits, la cause étant présentée après l'effet. Dans la *novela byzantina*, ce retardement n'est pas gratuit. La volonté du lecteur d'être éclairé sur les questions qui étaient restées pendantes réveille chez lui le désir philosophique d'apprendre du nouveau sur la réalité⁹⁵³. C'est pourquoi un motif récurrent est la disparition de la narration de certains personnages suivie de leur réapparition longtemps après. Le laps de temps, souvent assez grand, qui s'est écoulé entre la première et la seconde apparition cause l'oubli et partant aussi l'étonnement du spectateur. Ce procédé imité des *Éthiopiennes* constitue une innovation par rapport aux romans de chevalerie qui, eux aussi, alternent plusieurs fils d'intrigue mais en général sans jouer sur ces effets de surprise. Ainsi, dans les quatre premiers livres des *Amadis*, le récit se concentre successivement sur les aventures d'Amadis, de Galaor, d'Agrajes et des autres personnages, mais sans qu'aucun des héros ne disparaisse de la narration durant plus d'une dizaine de chapitres. Le procédé de la réapparition brusque d'un personnage oublié, propre à la *novela byzantina*, est employé à quatre reprises dans le *Quijote*. Le jeune Andrés, dont on n'entend plus parler après sa rencontre avec don Quichotte (I, IV) réapparaît soudain pour informer le chevalier sur le succès véritable de son sauvetage (I, XXXI). Le barbier à qui don Quichotte enlève son bassin, qu'il prend pour le heaume de Mambrin, (I, XXI) réapparaît beaucoup plus tard dans l'auberge pour réclamer son bien (I, XLIV). Ginès de Pasamonte, qui

⁹⁵³ Pour exactement la même raison, la disposition du lecteur à l'émerveillement ne dérive pas uniquement d'une volonté triviale d'échapper à l'ennui, mais également d'une impulsion noble qui le pousse à vouloir apprendre du nouveau sur la réalité. L'émerveillement réveille dans l'homme le désir de connaître l'explication du phénomène étonnant qui est raconté, mais si par la suite l'explication fournie s'avère peu convaincante, ce désir demeure. Le *verosimil* constitue pour le Pinciano le noyau de la conception aristotélicienne de la *mimesis* et loin de s'opposer à l'*admirable*, il en constitue même une des conditions primaires. Voir la *Philosofía Antigua Poética*, p. 197-205.

est d'abord présenté comme un galérien dans le premier volume (I, XXII), ne réapparaît que dans le second roman sous le nom de maese Pedro (II, XXVI). Samson Carrasco, qu'on perd de vue après son premier duel contre l'hidalgo (II, XV), réapparaît cinquante chapitres plus loin déguisé en chevalier de la Blanche Lune (II, LXV).

Mais le moyen principal de créer un effet d'attente dans le roman héroïque est le retardement continu du dénouement final. La multiplication des obstacles fait que la fin recule de plus en plus dans un horizon inaccessible. Dans la seconde partie, où les errances de don Quichotte ressemblent davantage à celles du roman byzantin⁹⁵⁴, ce procédé est constamment employé. À l'instar des personnages du roman héroïque, l'hidalgo quitte son lieu d'origine pour se rendre dans une cité lointaine, mais son parcours sera semé d'obstacles. Le premier est le stratagème de Sancho qui invente l'enchantement de Dulcinée pour empêcher son maître d'entrer dans le village du Toboso (II, VIII). Sur le plan thématique, il existe également une ressemblance avec la *novela bizantina*, puisque la farce de Sancho représente une version particulière de l'enlèvement de l'aimée qui constitue le point de départ de la plupart des romans héroïques. L'hidalgo est désormais, comme les héros de la *novela bizantina*, en quête de son aimée qui lui a été symboliquement ravie et avec laquelle il essaie de se réunir au terme d'une série d'épreuves. Un autre élément retardateur est le séjour dans le palais. L'hidalgo devient l'hôte de puissants personnages aristocratiques qui rappellent les monarques insulaires de la *novela bizantina*. Une rivale de l'aimée centrale apparaît de surcroît et met la vertu du héros à l'épreuve en cherchant à le détourner de l'objet de son amour, ce qui reflète la situation de Périandre et de Symphorose dans le *Persiles*. Au moment où Sancho prend son poste de gouverneur (II, XLIV), les aventures des deux héros forment désormais deux fils d'intrigue séparés, tout comme dans le roman héroïque le couple de héros ou d'amants sont parfois séparés durant une partie du roman.

⁹⁵⁴ D'ailleurs, sur ce point aussi on constate des ressemblances avec le *Persiles*. Durant ses errances maritimes, Périandre croise Sulpicie, version moderne de l'amazone qui, ensemble avec ses compagnes, a triomphé des membres de l'équipage qui ont cherché à les violenter. De son côté, don Quichotte rencontre Marcela qui, sans être une guerrière, fait preuve du même esprit d'indépendance et de liberté face aux amants qui cherchent à la forcer au mariage. Le séjour des pèlerins dans le royaume maritime de Polycarpe devient l'occasion d'une critique des utopies politiques, celui de don Quichotte dans le palais des ducs sert à dénoncer les abus du pouvoir aristocratique. Au vol de Périandre sur le cheval de Cratyle correspond celui de don Quichotte sur le dos de Clavilène. Au jardin paradisiaque que les pèlerins perçoivent au fond de la grotte de Soldin correspond la belle plaine qui s'offre à la vue de l'hidalgo au fond de la grotte de Montésinos. Périandre et don Quichotte assistent à des mariages entre gens qui ne sont pas faits l'un pour l'autre et dont l'issue est étonnante. En somme, les lieux que don Quichotte traverse sont, comme ceux du *Persiles*, un mélange de merveilleux et de réel.

Mais dans le *Quijote*, les procédés de composition de la *novela bizantina* sont combinés avec ceux des romans de chevalerie. Cervantès exploite par exemple la facilité offerte par les récits chevaleresques qui permettent la simple juxtaposition d'épisodes, ce qui confère à son roman la structure assez lâche des *libros de caballerías*. Des ressemblances plus précises sont perceptibles, notamment avec les romans de Montalvo. Le principe de composition des *Amadís* est décrit par E. Williamson comme une succession de crises cycliques dans laquelle chaque cycle prend plus d'ampleur que les précédents⁹⁵⁵. Le roman de Montalvo serait donc à la fois conçu selon une logique accumulative fondée sur la répétition des mêmes motifs, selon des variations incessantes et selon un mécanisme de récurrence. La quête identitaire d'Amadís, l'enlèvement d'Oriane par l'enchanteur Arcalaüs, le malentendu amoureux entre le chevalier et sa dame et la dissolution des liens de vassalité entre Amadís et Lisuart forment les crises des différents livres qui prennent des proportions grandissantes. À la fin de chaque crise, un retour au calme s'effectue avant d'être suivi par une nouvelle rupture de l'ordre.

Or ce mouvement cyclique, avec ses amplifications successives, se retrouve également dans le *Quijote*. La première sortie, qui n'occupe que cinq chapitres (I, I-V), est organisée autour de trois motifs qui reviendront sous des formes différentes lors des deux autres sorties. Il s'agit de l'invention d'une mission qui, dans ce cas, consiste dans la protection de la République contre ses ennemis, de la rencontre avec un adversaire qu'il ne parvient pas à maîtriser (le garçon muletier), et du retour humiliant au bercail. La seconde sortie, dont la narration nécessite désormais un total de quarante-cinq chapitres (I, VII-LII), est une répétition à grande échelle de la première. Le début de ses aventures est marqué par l'invention d'une nouvelle mission, la restauration de l'Âge d'Or, l'ennemi tout-puissant est formé par le groupe d'« enchanteurs » formé par le curé et le barbier, le retour au bercail est encore plus humiliant que le premier, car l'hidalgo, exhibé au public dans sa cage, tel un animal de foire, devient l'objet de la risée publique. Dans la troisième sortie (II, VII-LXXII), qui, avec ses soixante-cinq chapitres, est la plus longue de toutes, les trois motifs reviennent sous une nouvelle forme. Sa nouvelle mission, à savoir le désenchantement de Dulcinée, touche à un point particulièrement vital, parce que le récit de Sancho implique une déstabilisation émotionnelle profonde, la défaite contre l'ennemi tout-puissant, en l'occurrence Samson, est particulièrement cuisante car elle entraîne un renoncement à sa profession de chevalier. Son retour au bercail est plus triste que les précédents, car il se déroule dans une atmosphère sinistre et s'accompagne de signes annonciateurs de sa mort future. À chaque fois, l'atmosphère tragique s'intensifie davantage, de sorte que la

⁹⁵⁵ E. WILLIAMSON, *El Quijote y los libros de caballerías*, p. 78-80.

narration des *Amadís*, avec ses parties organisées selon le schéma crise-aventures-apaisement, a pu servir de modèle aux trois sorties de l'hidalgo.

Une autre analogie structurelle avec les romans de chevalerie consiste dans un effet de modulation ou de répétition de motifs similaires avec des variations diverses. R. Immerwahr a mis en lumière les symétries narratives qui permettent de comparer les épisodes secondaires du premier *Quijote*⁹⁵⁶, mais la même chose vaut pour les péripéties qui forment une partie de l'intrigue principale. À l'instar des *Amadís* où des scènes typiques comme la naissance miraculeuse du héros, l'épreuve de la fidélité, la machination perfide, l'exploration d'une île inconnue, le combat au service d'une dame délaissée sont inlassablement répétées, un certain nombre de thèmes de base forment la matrice de la plupart des aventures du *Quijote*. Ainsi, le motif du « voyage imaginaire » se réalise à la fois sous la forme de la descente dans la grotte de Montésinos (II, XXII-XXII), de la traversée de l'Ebre à bord de la barque enchantée (II, XXIX) et de la chevauchée sur le dos de Clavileño (I, XLI), ces trois aventures étant structurées autour de la double polarité mouvement / immobilité et horizontalité / verticalité. Le thème de la « rencontre entre le chevalier et un berger » est parmi les plus récurrents et il est exploité dans la rencontre entre l'hidalgo et un groupe de chevriers (I, XI), sa lapidation par des bergers furieux (I, XVIII), sa querelle avec le pasteur Eugène (I, LI), sa participation aux noces de Gamacho et de Quiétrie (II, XX-XXI) et son entrée dans la fausse Arcadie (II, LXVIII). Le « cortège d'enchanteurs » est tantôt formé par des religieux de Baeza (I, XIX), tantôt par une procession de pénitents (I, LII), tantôt par les acteurs des *cortès de la muerte* (II, XI). La confrontation avec un moulin se répète deux fois, la première où l'hidalgo pense y voir des géants farouches (I, VIII), la seconde lorsqu'il croit qu'il s'agit d'une prison où sont enfermés de vaillants chevaliers (II, XXIX). De nombreux autres exemples pourraient être cités afin de souligner la savante dialectique entre répétition et différence qui structure le roman de Cervantès. En somme, le *Quijote*, à l'instar des romans de chevalerie, se caractérise par la possibilité de prolonger une situation initiale au moyen de rebondissements et de prolongements indéfinis.

Enfin, rappelons qu'un des points-clé du discours du chanoine consiste dans l'union de la matière chevaleresque et de la matière épique classique. Lorsqu'il réfléchit au sujet qui pourrait constituer la matière du roman de chevalerie idéal, il paraît avoir en tête les épopées d'Homère

⁹⁵⁶ R. IMMERWAHR, « *Structural Symmetry in the Episodic Narrations of Don Quixote, Part One* » in *Comparative Literature*, vol. 10 n°2, 1958, p. 121-135.

et de Virgile ainsi que divers épisodes tirés de l'histoire antique. En cela, le chanoine est proche du Tasse, qui estimait que la matière de l'épopée antique ne pouvait être renouvelée qu'au contact de la matière chevaleresque. Le Tasse n'a pas seulement théorisé cette fusion : son propre poème, *La Gerusalemme liberata*, représente un mélange entre roman de chevalerie et épopée antique. Il y dépeint, à la manière des romans de chevalerie, les affrontements entre chrétiens et sarrazins, mais en même temps, il observe l'unité d'action en suivant le modèle de l'*Énéide*. Son héros, Godefroy de Bouillon est à la fois un chevalier errant et une version moderne d'Énée. L'idée du Tasse est que l'univers chevaleresque pouvait fournir la matière, et l'épopée antique la structure. Toutefois, le roman de Cervantès lui-même correspond en partie à cette idée. Le *Quijote* ne se contente pas de parodier l'univers chevaleresque, mais le fait aussi entrer en contact avec l'épopée classique.

Le chanoine, en parlant du parfait roman de chevalerie, a à l'esprit un héros chevaleresque qui réunit en sa personne les traits de tous les héros classiques : « *Puede mostrar las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Hector (...), la amistad de Eurialo, la liberalidad de Alejandro, el valor de César* »⁹⁵⁷. L'idée sous-jacente est que, pour créer un héros parfait, le poète réunir en un personnage les traits des meilleurs héros qui ont existé. Une idée similaire est défendue par don Quichotte, qui établit une analogie entre le peintre et l'homme qui cherche à exceller par sa vertu. Dans son discours qui combine le principe aristotélicien selon lequel la poésie dépeint les idées universelles avec l'idée que l'essence ne peut être dégagée que par une considération de beaucoup de modèles, il explique que le chevalier, comme l'artiste, doit imiter les meilleurs modèles pour atteindre à la perfection: « *imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso* »⁹⁵⁸. Le chanoine envisage la possibilité de réunir les traits de tous les héros dans un seul personnage ou de les distribuer sur plusieurs. L'idée de base reste toutefois la même, à savoir que la personne du parfait héros chevaleresque doit concentrer en elle toutes les vertus des meilleurs héros antiques.

L'hidalgo est évidemment très différent du héros imaginé par le chanoine, puisqu'il ne concentre pas en lui les vertus de tous les grands héros de l'antiquité. D'un autre côté, l'insertion

⁹⁵⁷ Ibid. : « Il peut montrer les ruses d'Ulysse, la piété d'Énée, la vaillance d'Achille, les infortunes d'Hector (...) l'amitié d'Euryale, la libéralité d'Alexandre, la valeur de César ».

⁹⁵⁸ *Don Quijote*, partie I, chap. XXV, p. 234 : « en imitant Ulysse, en qui Homère, dans sa personne et ses travaux, nous offre un vivant tableau de sagesse et d'endurance, tout comme Virgile nous a montré, en la personne d'Énée, la valeur d'un fils pieux ».

d'allusions homériques et virgiliennes dans des passages à dominante chevaleresque lui permet de fonctionner, sur un mode burlesque, comme une synthèse entre chevalier médiéval et le héros de l'épopée antique. Ainsi, les invocations à Phébus ou la description de l'Aurore en termes homériques – « *la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba* »⁹⁵⁹ – viennent souligner la nature solaire du héros. Simultanément, l'évocation du soleil lie don Quichotte à la naissance du jour et aux levers du soleil, ce qui l'associe à des héros comme Gauvain qui a la particularité de voir sa valeur s'accroître avec le soleil. Rossinante est le pendant burlesque des chevaux fougueux appartenant aux paladins comme Bride d'Or, mais en même temps l'amitié entre la rosse et le grison est comparée à celle entre Nisus et Euryale : « *dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Eurialo, y Pilades y Orestes* »⁹⁶⁰. Don Quichotte évoque le devoir de protection qui lui incombe en tant que chevalier errant, mais pour ce faire compare sa force à celle des plus illustres parmi les héros homériques. S'il avait voulu venger Sancho des outrages subis à l'auberge, il aurait, parmi ses ennemis, causé « *más daño que el que hicieron los griegos por la robada Helena* »⁹⁶¹. À l'instar d'un Achille, fils de Thétis, ou d'un Persée, fils de Zeus, don Quichotte s'attribue en partie une ascendance divine car, durant son entretien avec sa nièce, il affirme qu'il est né « *debajo de la influencia del planeta Marte* »⁹⁶². Quoique le nom « Mars » soit ici utilisé dans son sens astrologique, il évoque aussi l'idée que l'hidalgo est en quelque sorte le fils du dieu Mars.

De façon plus générale, on peut dire que le roman de Cervantès fonctionne lui-même comme l'actualisation du projet du chanoine, en réalisant une sorte de symbiose entre l'épopée et le roman de chevalerie, même si c'est sur un mode burlesque. La nouvelle mission de don Quichotte dans la seconde partie, qui consiste dans le désenchantement de Dulcinée, rapproche davantage son roman des modalités narratives de l'épopée antique, notamment l'*Odyssée* et l'*Énéide*. Don Quichotte, tel un nouvel Ulysse, sera recueilli par des hôtes tantôt hostiles, tantôt amicaux et son trajet, qui se terminera par le retour dans son village natal tout comme celui du célèbre héros grec se conclura par son retour à Ithaque, sera retardé par des « pouvoirs surnaturels » et par une femme qui feindra de vouloir le retenir entre ses bras. En même temps,

⁹⁵⁹ *Don Quijote*, partie I, chap. II, p. 35 : « l'Aurore aux doigts de rose, laquelle, abandonnant la molle couche de son jaloux mari, se montrait aux mortels par les portes et les balcons de l'horizon manchègue ».

⁹⁶⁰ *Don Quijote*, partie II, chap. XII, p. 633 : « l'auteur (...) alla jusqu'à écrire qu'il avait comparé leur amitié à celle de Nisus avec Euryale, et de Pylade avec Oreste ».

⁹⁶¹ Id., partie I, chap. XXI, p. 191 : « plus de dommage que n'en firent les Grecs pour l'enlèvement d'Hélène ».

⁹⁶² Id., partie II, chap. VI, p. 592 : « sous l'influence de la planète Mars ».

le thème du désenchantement appartient évidemment à la plus pure tradition chevaleresque. Lorsque don Quichotte et son écuyer sont conduits prisonniers devant un catafalque où gît le corps inanimé de la belle Altisidore au milieu d'un décor infernal, il s'agit d'une allusion à la rencontre d'Énée et de Didon dans le Tartare. En même temps, le lecteur y aperçoit une reprise du thème chevaleresque de la dame enchantée qui doit être sauvée par le chevalier.

À la lumière de ces analyses, il faut réviser l'idée selon laquelle le discours du chanoine ne se rapporterait vraisemblablement pas au roman de Cervantès lui-même. Il existe au contraire un grand nombre de preuves que le *Quijote* représente en partie la réalisation des préceptes énoncés par le chanoine. La raison est peut-être, comme l'a suggéré F. de Armas, que Cervantès a voulu réaliser la synthèse entre épopée et roman de chevalerie dont parle le Tasse dans ses écrits théoriques. Une autre possibilité est celle évoquée par L. Meyerhoffer, que Cervantès a expérimenté avec la réunion de la matière chevaleresque et de la matière héroïque afin d'opérer une fusion des deux genres qui n'avait pas encore été réalisée jusque-là. Cervantès a pu voir dans le roman, genre non codifié qui ne lui imposait aucune contrainte formelle, une merveilleuse occasion pour mettre à l'épreuve les techniques de composition nécessaires à la rédaction d'une œuvre hybride, alliage entre roman de chevalerie et roman héroïque, ce qui expliquerait du même coup les points en commun entre le *Quijote* et le *Persiles* mis en évidence par R. El Saffar⁹⁶³. D'une manière ou d'une autre, quelle que soit l'interprétation qu'on préfère, il semble que le discours du chanoine fournisse bien une clé poétologique du *Quijote* lui-même. Comme on le verra, un problème similaire se pose dans le cas de Grimmelshausen.

L'appartenance du *Simplicissimus* à la catégorie des romans picaresques paraît très clairement l'opposer au monde du roman d'inspiration héroïque et courtoise. Les deux types de romans sont en effet diamétralement opposés sur le plan de la structure narrative et du contenu.

⁹⁶³ R. EL SAFFAR, « Don Quixote and the Persiles : Points in Common » in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, J. SOLÀ-SOLÉ, (éd.), Barcelone, Ediciones Hispam, 1974, p. 173-185. Dans la seconde moitié du *Quijote* et du *Persiles*, les histoires intercalées, qui auparavant causaient des interruptions fréquentes dans le flux narratif, régressent au profit d'une plus grande attention accordée aux actions des protagonistes, ce qui se traduit également par un contrôle accru du narrateur principal sur son histoire qui était auparavant diminuée par la pléthore des narrateurs secondaires (p. 176-177). En effet, l'adjonction des récits secondaires au tronc de la fable dans les deux premiers livres du *Persiles* est plus lâche que dans les deux derniers, ces récits étant pour ainsi dire adjoints de l'extérieur au corps central de la fable tout comme les récits de Cardénio, Luscinda, Dorothee et don Luis sont adjoints de l'extérieur aux aventures de l'hidalgo. Dans la seconde partie du *Persiles*, à l'inverse, les histoires secondaires se fondent de façon beaucoup plus étroite dans la matière du récit principale. De même, dans la partie de 1606, don Quichotte et Sancho ne se contentent plus d'écouter les récits des autres personnages mais interféreront plus directement avec leur destin. Ce parallélisme montre les similitudes du *Quijote* avec le roman épique en prose qu'est le *Persiles*.

Les auteurs du roman héroïque privilégient l'*ordo artificialis* avec un début *in medias res*, des analepses narratives, un grand nombre de récits secondaires, des révélations partielles sur des aspects particuliers de l'intrigue qui créent l'impression d'un ordre qui émerge progressivement d'un monde chaotique. À l'inverse, le narrateur picaresque commence *ab initio* et suit ainsi de façon purement chronologique l'ordre des événements tels qu'ils se sont succédé. Au couple central, le roman héroïque adjoint souvent un nombre généralement très élevé de paires amoureuses secondaires donnant lieu ainsi à un vaste *imbroglio* d'intrigues centrales. Le roman picaresque, à l'inverse, se contente d'un héros central et évite de transférer temporairement le statut de narrateur à des personnages secondaires. Dans le roman héroïque, les événements sont racontés à partir d'une troisième personne anonyme et omnisciente, détentrice d'une perspective totale et englobante des événements tandis que le narrateur picaresque raconte à la première personne et restitue la vision fragmentaire qu'il avait du réel durant sa vie passée. Dans le roman héroïque, la cour, milieu de l'aristocratie et de la noblesse, est le centre symbolique de l'univers. Par conséquent, les personnages appartiennent tous à la plus haute aristocratie et se distinguent à la fois par un caractère extraordinairement généreux et noble et par une beauté surhumaine. Le roman picaresque ne se déroule pas à la cour mais dans le milieu citadin et rural. Ses représentants sont des exclus qui appartiennent aux couches sociales les plus défavorisées et les plus méprisées : prostituées, vagabonds, soldats, voleurs.

Il est vrai que la critique ultérieure a pris ses distances avec la vision très radicale de R. Alewyn, qui a déclaré que l'ensemble de la production romanesque de l'époque était dominé par la polarité entre les deux genres du roman héroïque et du roman picaresque⁹⁶⁴. Ainsi T. Verweyen estime que cette opposition statique entre les deux genres est insuffisante pour caractériser le fonctionnement du roman comique (*niederer Roman*) et nécessite d'être complétée par une approche dialectique inspirée des travaux de Bakhtine⁹⁶⁵. Les romans comiques comme ceux de Grimmelshausen ne constitueraient pas seulement un genre

⁹⁶⁴ R. ALEWYN, « *Erzählformen des deutschen Barock* » dans *Formkräfte der deutschen Dichtung. Von Barock bis Gegenwart*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1961-1962, p. 21-32. Le narrateur du roman picaresque s'exprime à la première personne et vit des aventures solitaires, le narrateur du roman héroïque parle de ses héros à la troisième personne et ses protagonistes forment toujours un couple (p. 25-26). L'un démasque les travers de la société dans laquelle vit le lecteur, l'autre dépeint un monde exotique et idéalisé d'où les problèmes concrets de la vie quotidienne sont bannis (p. 30). Le héros picaresque se caractérise par son impuissance face aux caprices de la Fortune tandis que la persistance amoureuse du couple central dans le roman héroïque illustre le triomphe de l'héroïsme sur les lois du hasard et de la contingence (p. 33).

⁹⁶⁵ T. VERWEYEN, « *Der polyphone Roman und Grimmelshausens Simplicissimus*. » in *Simpliciana XII*, 1990, p. 267-290. Ici, p. 206. La polyphonie stylistique et idéologique des romans de Grimmelshausen devrait donc être comprise en opposition à la forte tendance monologique du roman d'inspiration héroïque et courtoise qui privilégie un style et une vision du monde unitaire.

idéologiquement et formellement différent du roman héroïque mais procéderaient aussi à une reprise carnavalesque des thèmes et des structures narratives de ce dernier. Ainsi les motifs de la provenance inconnue du héros et de l'*anagnorisis* ou de la scène de reconnaissance⁹⁶⁶ sont repris et envisagés sous un angle parodique dans le *Simplicissimus* qui appartiendrait à la catégorie des roman polyphoniques dans lequel s'effectue une rencontre des styles, des genres, des idiomes et des textes.

Les choses se compliquent encore parce que la séparation entre le genre picaresque et le genre du roman héroïque n'est pas si aisée à faire dans tous les cas. L'idée prévalente, et en quelque sorte intuitive, selon laquelle il y a une incompatibilité entre les deux types de romans repose sur la présupposition tacite d'une séparation entre les styles et les genres, telle qu'elle était formulée par les théoriciens du XVII^e siècle. Or, G. R. Hoyt⁹⁶⁷ a essayé de battre en brèche cette idée longtemps considérée comme valide, en montrant qu'elle ne résiste pas à une analyse précise des textes. Selon lui, la plupart des romans du baroque allemand sont caractérisés par une coexistence des registres et des styles qui rendent problématiques les limites génériques et plus particulièrement la distinction entre la catégorie du *niederer Roman* et celle qui est traditionnellement qualifiée de *höfisch-heroisch*. Tout comme le premier peut contenir des traces du style haut et galant, de même le second peut contenir des traces d'un réalisme cru qu'on attendrait davantage dans un récit de type picaresque. Un roman comme *Die Asiatische Banise*⁹⁶⁸ ne se prive pas de verser occasionnellement dans la parodie du style haut qui caractérise aussi bien les descriptions du narrateur que le langage scintillant et précieux des protagonistes.

D'un autre côté R. Zeller⁹⁶⁹ a dégagé tout un ensemble d'éléments que le *Simplicissimus* a empruntés à l'*Arcadia* de P. Sidney, roman appartenant à la catégorie du roman héroïque. Le déguisement de Simplicius en femme est inspiré d'un passage de l'*Arcadia* où Pirochlès adopte l'identité de l'amazone Zelmana pour pouvoir se rapprocher de son amante Philoclès⁹⁷⁰. L'intrusion nocturne de Simplicius dans la chambre de son amante et le fait qu'il s'endort

⁹⁶⁶ Id., p. 218.

⁹⁶⁷ G. R. HOYT, « *Der höfisch-historische satirische galante landstörtzerische Staats-Helden-Liebes-Barock Roman* » in *Colloquia Germania*, vol. 4, 1995, p. 321-334. Ici, p. 324.

⁹⁶⁸ H. A. VON ZIGLER UND KLIPPHAUSEN, *Die Asiatische Banise, Historisch-Kritische und Kommentierte Ausgabe des Erstdrucks (1689)*, W. FRICK, D. MARTIN, K. VORDERSTEMANN (éds.), Berlin, De Gruyter, 2010.

⁹⁶⁹ R. ZELLER, « *Simplicius liest die Arcadia-Der Simplicissimus Teutsch zwischen Picaro-Roman und höfisch-historischem Roman. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys Arcadia* » in *Simpliciana XXVI*, Berlin, Peter Lang, 2005, p. 77-105.

⁹⁷⁰ Id., p. 80.

ensuite sans avoir réussi à coucher avec elle évoque une scène de l'*Arcadia* où Piroclès s'endort sur le lit de Philoclès après avoir essayé en vain de la persuader de rentrer dans sa patrie⁹⁷¹. Le naufrage relaté dans la *Continuatio* est modelé sur une scène analogue du roman de Sidney où les bergers Stréphon et Claius tirent Musidorus hors de l'eau et lui sauvent ainsi la vie⁹⁷². La description de la bataille de Wittstock contient des images et des éléments stylistiques prélevés dans la grande bataille du III^e livre de l'*Arcadia* qui raconte l'affrontement entre les armées des deux rois Bazile et Amphion⁹⁷³.

Reste la question du sens qu'il faut conférer à ces emprunts au roman héroïque. Suivant la lignée interprétative traditionnelle, R. Zeller aboutit à la conclusion que l'insertion d'éléments appartenant au roman héroïque dans un contexte picaresque a pour but de critiquer le système de valeurs du roman héroïque et sa tendance à l'idéalisation du réel⁹⁷⁴. Simultanément, elle ajoute que les emprunts à cet univers visent à conférer au roman une densité qui normalement est caractéristique du roman héroïque et à créer une sorte de tension à l'intérieur du roman⁹⁷⁵. Cette remarque est tout à fait intéressante parce qu'elle amène à se demander si les emprunts au roman héroïque ne sont pas davantage qu'une parodie de l'univers éthéré de l'*Arcadia*. Dans son roman, l'auteur du *Simplicissimus* aborde certains thèmes philosophiques, comme la tension entre apparence et réalité et l'existence d'un plan divin qui se cache derrière le flux chaotique des événements. Les mêmes sujets étaient abordés par le roman d'inspiration héroïque et courtoise bien que dans un contexte différent. L'hypothèse sera donc la suivante. Il est envisageable que l'insertion d'éléments appartenant au roman héroïque dans l'univers picaresque dépasse la parodie et permette à Grimmelshausen de poser un certain nombre de questions philosophiques en instaurant une tension fertile entre l'univers

⁹⁷¹ Id., p. 84.

⁹⁷² Id., p. 85.

⁹⁷³ Id., p. 87.

⁹⁷⁴ Id., p. 93 : « *Man könnte also sagen, dass Grimmelshausens Leistung darin besteht, die Konstruktionsprinzipien des hohen, in einer idealen Welt spielenden Romans in den der gegenwärtigen Welt angesiedelten, meistens unter niederem Personal spielenden, Roman übertragen zu haben, wodurch gleichzeitig eine implizite Kritik am Wertesystem des in einer idealen Welt angesiedelten hohen Romans entsteht.* » ; « On pourrait donc dire que le mérite de Grimmelshausen consiste à avoir transplanté les principes de construction du roman héroïque, qui joue dans un monde idéalisé, dans le roman qui joue dans le monde contemporain, ordinairement en faisant intervenir des personnages de basse classe sociale, ce qui permet implicitement de critiquer le système de valeurs du roman héroïque qui joue dans un monde idéalisé. »

⁹⁷⁵ Ibid. : « *Zugleich hat er den Roman mit einer Dichte verwoben, wie sie für den hohen Roman typisch ist. Durch die Übertragung von Motiven und Konfigurationen des hohen Romans in den neuen Kontext werden Spannungen in der Bedeutungsstruktur aufgebaut, die die Vieldeutigkeit des Romans ausmachen.* » ; « En même temps il a conféré au roman une densité qui est typique du roman héroïque. En transplantant des motifs et des configurations du roman héroïque dans un nouveau contexte, des tensions naissent dans la structure signifiante du roman, qui font naître la plurivocité du roman. ».

idéalisé du roman héroïque et l'univers déglorifié du roman picaresque. Telle est l'hypothèse qu'il s'agira de vérifier dorénavant.

On retrouve chez Grimmelshausen, ce qui est une constante dans tous les romans d'inspiration héroïque et courtoise : un fort recours à l'*anagnorisis*, schéma hérité bien sûr du roman grec sur le modèle d'Héliodore mais aussi de la tragédie antique. La reconnaissance tardive d'une personne qu'on n'a pas pu identifier auparavant est un important élément de structuration du roman épique allemand du XVII^e siècle ; il permet de dramatiser l'intrigue en participant à la dialectique universelle de l'être et du paraître qui gouverne ces romans. Les scènes de reconnaissance sont l'indice d'un lien entre le roman héroïque et le drame baroque allemand et également le résultat de la volonté des auteurs d'introduire des éléments de tragédie dans l'intrigue. La moindre raison n'en est pas que certains auteurs d'épopées romanesques ont aussi été de très grands dramaturges, comme Lohenstein. Il ne s'agit cependant pas seulement d'un élément structurant mais aussi d'une réflexion sur la différence entre l'apparence des choses et leur essence véritable.

Les scènes d'*anagnorisis* où l'identité d'un des protagonistes se dévoile, jouent également un rôle important dans la structure du *Simplicissimus*. La scène de reconnaissance implique traditionnellement deux éléments : un déguisement qui est ôté au moment où les deux personnes se rencontrent et un retour en arrière sur la vie de celui dont l'identité vient d'être dévoilée. À cet égard, le *Simplicissimus* suit à certains égards le modèle du roman d'inspiration héroïque et courtoise. Bien entendu, Grimmelshausen ne manque pas de transformer certains éléments de ce type de scène, en accord avec la logique de son roman. Ainsi, ce n'est pas sous l'accoutrement d'un pasteur ou d'un aristocrate inconnu que le personnage se cache mais sous celui d'un gueux ou d'un bandit. Lors de leurs retrouvailles au chapitre IV, XXV, Herzbruder apparaît sous les traits d'un mendiant pouilleux qui dégage une odeur pénétrante, mais la rencontre est décrite comme une révélation foudroyante avec un fort accent mis sur les affects du narrateur : « *Da er solches sagte/ gieng mirs durch Hertz/ und befand/ daß es Herzbruder selbsten war/ ich wäre bey nahe in Ohnmacht gesunken* »⁹⁷⁶. Autre particularité, dans l'*anagnorisis* du chapitre IV, XV, le thème du déguisement n'apparaît que de façon indirecte puisque c'est durant le récit d'Olivier que Simplicius apprend qui se cachait sous le nom du chasseur de Werle. À nouveau, on a le motif du débordement émotionnel puisque Olivier se jette

⁹⁷⁶ *Simplicissimus Teutsch*, livre IV, chap. XXV, p. 439 : « Quand il dit cela, j'eus le cœur transpercé, et découvris que c'était Herzbruder en personne ; j'en eus pour un peu défailli ».

aux pieds de Simplicius, persuadé que ce dernier, conformément à la prophétie du vieux Herzbruder, sera son futur vengeur: « *fiel auff die Knye nider/ mich umb Verzeyhung zu bitten/ da er mich so übel gemeynet hätte/ sagend/ er könnte sich wol einbilden/ daß er keinen besseren Freund in der welt bekomme/ als er an mir einen haben würde* »⁹⁷⁷. L'excès d'émotion lors des retrouvailles peut être vu comme un emprunt ou du moins comme une allusion aux scènes similaires dans le roman héroïque. Simplement, dans le roman d'inspiration héroïque et courtoise, cette effusion sentimentale est motivée par le caractère noble et vertueux de celui qui vient d'être retrouvé tandis que dans le *Simplicissimus*, elle a un autre motif.

La révélation de l'identité des autres personnages est fortement liée à la révélation de la sienne propre. Contrairement à ce qui se passe dans le roman héroïque, il ne s'agit d'une révélation ni de son rang social ni de son appartenance à une famille aristocratique mais de la noblesse véritable de son âme. Simplicius doit reconnaître qu'il n'est pas cette personne déçue, éternellement ballottée par la Fortune qu'il croyait être et qu'il est *de facto* devenu, mais que la partie la plus profonde de son âme continue d'adhérer aux valeurs de l'ermite. La révélation de l'identité de ses parents véritables, lors de la scène de rencontre avec son père adoptif, n'est pas une parodie du roman héroïque où un personnage noble se révèle en fin de compte être le descendant d'un prince, mais un indice de ce qu'il n'est pas comme le picaro condamné a priori à la déchéance à cause de son origine infamante mais plutôt un être noble injustement abaissé par le destin. La révélation de l'identité de Herzbruder implique une rupture avec le mode de vie qu'il avait eu depuis tant d'années – celui d'un maraudeur et d'un voleur – et à lui se rattache le souvenir des temps de Magdebourg où Simplicius vivait encore en accord avec les principes du christianisme. La dialectique entre essence et apparence, caractéristique du roman héroïque, s'observe donc aussi dans celui de Grimmelshausen mais réinterprété autrement.

Mais le motif de l'*anagnorisis* participe aussi d'un thème plus profond du *Simplicissimus*, à savoir la tension entre l'apparence et la réalité. La dialectique entre être et apparaître parcourt le roman dans son ensemble et a, selon certains auteurs, des implications philosophiques profondes⁹⁷⁸. Le thème du déguisement est relié à l'idée de la découverte d'une vérité qui gît cachée sous l'apparence des phénomènes et qui ne se manifeste que graduellement à l'homme.

⁹⁷⁷ Id., livre IV, chap. XV, p. 404 : « il tomba à genoux, me demandant pardon de m'avoir si mal jugé, disant qu'il ne pourrait trouver de meilleur ami que moi ».

⁹⁷⁸ F. GAEDE, *Substanzverlust. Grimmelshausens Kritik der Moderne*, Tübingen, 1989, « *Zwischen Physik und Metaphysik* », p. 69-91. F. Gaede a montré que l'œuvre de Grimmelshausen constitue une critique de la perte de substance qu'entraîne l'avènement de la philosophie sensualiste (Locke) et de la physique mécaniste (Galilée, Newton) qui échafaudent la science de l'homme et de la nature à partir d'un ordonnancement des phénomènes et rejettent la notion de substance comme appartenant au domaine des vieilles spéculations scolastiques.

La découverte de l'identité véritable d'un personnage peut être reliée à la notion aristotélicienne de l'*hypokeimenon*⁹⁷⁹, de la substance qui gît cachée sous les phénomènes. Il s'agit là d'un point commun entre le roman de Grimmelshausen et les romans d'inspiration héroïque et courtoise. Dans ces derniers, les choses apparaissent souvent sous un jour trompeur jusqu'à ce qu'à la fin les héros accèdent à un point de vue supérieur devant lequel la vérité des événements se manifeste. Il est clair que cette organisation narratologique a en fait un substrat théologique. Le lecteur doit apprendre que la vision limitée de l'homme ne lui permet qu'à la fin d'appréhender le grand tout. Le monde apparaît comme diffracté par une multitude de petits miroirs, dont chacun n'en montre qu'une portion, d'où la possibilité des apparences trompeuses. Une telle vision du monde se retrouve sous une forme différente dans le texte de Grimmelshausen.

Les prophéties du *Simplicissimus* revêtent au niveau compositionnel et philosophique une fonction similaire à celle qu'elles ont dans le roman héroïque⁹⁸⁰. Dans ce dernier, les prophéties sont un principe structurant permettant de garantir la cohérence du récit. La difficulté créée par la multiplication des intrigues et des récits secondaires est qu'entre le moment où un fil narratif est abandonné et celui où il est repris, un temps considérable s'est écoulé. La prophétie, en reliant un instant futur et un instant présent, constitue dès lors un moyen efficace d'éviter l'éclatement narratif. Cette fonction structurante est aussi remplie par les prophéties du *Simplicissimus*. Par exemple, entre la première apparition d'Olivier dans le II^e et sa réapparition inattendue dans le IV^e livre se trouve le III^e livre où le personnage ne joue aucun rôle et disparaît de la narration. En revanche, la prophétie selon laquelle Simplicius sera le vengeur de son assassin – « *daß er eines gewaltthätigen Todts sterben müste/ und daß ich seinen Todt/ er geschehe wann er wolle/ rächen / und seinen Mörder wieder umbbringen würde* »⁹⁸¹ – permet d'établir un lien entre le livre II et le livre IV et ainsi de minimiser la distance qui els sépare. Le père adoptif de Simplicius, qu'on perd de vue dans le premier livre après l'irruption violente des soldats croates dans sa maison, réapparaît de façon totalement imprévue dans le livre V en

⁹⁷⁹ F. GAEDE, op. cit., p. 85.

⁹⁸⁰ R. Zeller a également noté que les prophéties du *Simplicissimus* ne relèvent pas du charlatanisme mais s'avèrent véridiques dans tous les cas. Même lorsque le protagoniste estime qu'elles ne sauraient se réaliser, l'événement se produit néanmoins. L'attitude ambiguë, entre scepticisme et crédulité, que Simplicius adopte face aux prophéties en général n'est pas étrangère au roman héroïque comme le montre l'exemple de l'*Arcadia* où la volonté de connaître l'avenir est vue de façon ambiguë. Les annonces et retours en arrière que permettent les prophéties rappellent les moyens d'organiser le récit dans le roman héroïque où la réflexion sur le sens des prophéties passées permet de réfléchir sur les voies de la providence. R. ZELLER, art. cit., p. 91-92.

⁹⁸¹ Id., livre II, chap. XXIV, p. 201-202 : « qu'il devrait mourir de mort violente et que sa mort, où qu'elle fût survenue, serait vengée de ma main, que j'occirais son meurtrier à son tour ».

train d’emmener une chèvre par la corde. Mais la prophétie de la devineresse de Soest, selon laquelle l’identité de ses parents lui sera révélée lorsqu’il verra son père adoptif en train de mener sa nourrice par une laisse – « *wann mir mein Pflégvatter unversehens begegne/ und führe meiner Säugammen Tochter am Strick daher* »⁹⁸² –, relie les deux apparitions successives du personnage⁹⁸³.

En d’autres termes, plus qu’il ne parodie le motif de la prophétie, Grimmelshausen le transpose dans son propre univers. Dans le roman héroïque, les prophéties sont ordinairement données par les astrologues, c’est-à-dire des personnages qui font partie de la société aristocratique de la cour. Dans le *Simplicissimus*, elles sont données par un vieux soldat astrologue et une diseuse de bonne aventure, c’est-à-dire par des personnages appartenant davantage au milieu populaire. Toutefois, cela n’enlève rien à la véracité de leurs prédictions. Dans le roman héroïque, le héros est un aristocrate et les prophéties le guident dans la réalisation de sa destinée qui est préfigurée à la fois par ses vertus et par l’élévation de son rang social. Chez Grimmelshausen, le protagoniste est un picaro et les prophéties ne le guident pas dans la réalisation de son essence aristocratique. D’un autre côté, Simplicius a effectivement une noblesse d’âme qui forme l’essence véritable de son être que les prophéties l’aident, par de multiples détours, à réaliser.

À cela s’ajoutent aussi des raisons d’ordre philosophique. Le thème de l’apparition d’une vérité transcendante derrière le chaos de l’histoire joue un rôle important dans le *Simplicissimus*, ce qui explique la réutilisation du motif de la prophétie, même s’il est employé de façon différente que dans les romans d’inspiration héroïque et courtoise. Dans ces derniers, la révélation finale de la vérité est d’ordre théologique et politique⁹⁸⁴ tandis qu’elle est d’ordre

⁹⁸² *Simplicissimus Teutsch*, livre III, chap. XVII, p. 314 : « là-dessus elle dit que je pourrais m’informer de mes parents quand je rencontrerais inopinément mon père nourricier menant au bout de la corde la fille de ma nourrice ».

⁹⁸³ Le sens de cette image, parfaitement burlesque aussi longtemps qu’on pense que le personnage de la nourrice ferait référence à un personnage humain, s’éclaircira au chapitre V, VIII lorsque le lecteur comprend qu’il s’agit en réalité d’une périphrase désignant un animal.

⁹⁸⁴ La dissolution du chaos initial au profit d’une vérité transcendante vers laquelle tous les fils de l’intrigue convergent ultimement pour former *in fine* un tableau harmonieux et clair est une marque du roman héroïque allemand et montre que nous nous trouvons dans un monde intermédiaire entre le monde clos et unifié de l’épopée et la structure ouverte et dialogique du « roman moderne ». Il est possible de parler de coprésence entre monologisme et polyphonie même s’il est clair que, dans la coprésence de ces deux dimensions, il y a une nette asymétrie puisque la plupart des romans d’inspiration héroïque et courtoise tiennent essentiellement sinon exclusivement du monde clos et du monologisme épique et seulement de façon très étroite du dialogisme romanesque. Tout comme les divers événements historiques peuvent nous apparaître dénués de sens, voire mauvais, parce que nous les considérons isolés du grand tout régi par le plan de la Divinité, de même dans le roman épique baroque, certains fils de l’intrigue semblent inutiles ou sans aboutissement aussi longtemps que leur fonction n’aura pas été dévoilée par le grand dénouement final.

existentiel dans celui de Grimmelshausen. Le *Herkulesroman* de Bucholtz par exemple célèbre la naissance d'un État pré-absolutiste et d'une histoire universelle du salut chrétien. Chez Grimmelshausen, à l'inverse, la révélation de la vérité est purement personnelle et ne concerne que le salut individuel du protagoniste. Dans le roman héroïque, la révélation finale du plan de la Providence légitime a posteriori toutes les entreprises militaires et les nombreux sacrifices qu'elle a coûtés. L'*Arminius* de Lohenstein, qui retrace l'avènement et l'accroissement en puissance des Germains, représente la guerre comme un instrument parfaitement légitime et un objet digne de gloire éternelle, parce qu'il s'agissait de faire advenir la nation allemande moderne. Le roman de Grimmelshausen, à l'inverse, voit la guerre comme un châtimement pour le péché des hommes et non pas comme un instrument pour la naissance d'un ordre politique. En dépit de ces divergences, Grimmelshausen joue, comme les auteurs des romans héroïques, avec l'idée que les éléments qui au début ne semblaient faire sens ni aux yeux du lecteur ni aux yeux du protagoniste, font en fait partie d'un plan prédéterminé. Même si l'émergence progressive d'un ordre providentiel ne se manifeste qu'au niveau de l'existence individuelle et non au niveau politique, la dialectique entre ordre et chaos, si importante dans le roman d'inspiration héroïque et courtoise, joue un rôle important dans le *Simplicissimus*.

Une autre similitude est que certains personnages des romans de Grimmelshausen ne sont pas entièrement dénués de ressemblances avec ceux des romans héroïques. Situés dans un univers réaliste et dotés des faiblesses typiquement humaines, ils partagent pourtant initialement certains traits avec les personnages idéalisés des romans héroïques avant de connaître une déchéance morale et sociale. Cela rend leur appartenance à l'univers picaresque problématique, puisque le héros de ce type de romans se caractérise par le caractère infâme de son origine, alors que les protagonistes de Grimmelshausen sont originellement nobles. Plus intéressant encore est le fait qu'ils ressemblent aussi partiellement aux protagonistes des romans héroïques de Grimmelshausen lui-même. Les ressemblances sont davantage physiques que morales même s'il y a aussi certaines ressemblances au niveau du caractère.

Le premier exemple de personnages qui aient une certaine ressemblance avec les protagonistes des romans héroïques sont les parents de Simplicius. Lors d'une analepse narrative, où les origines véritables du narrateur sont révélées, le père adoptif du protagoniste relate sa rencontre avec ses véritables parents. Dans le roman épique, ces récits ont un caractère exemplaire et détaillent les travaux des personnages qui se caractérisent par leur grande vertu ou leur constance amoureuse tandis que, dans le roman de Grimmelshausen, tel n'est

ordinairement pas le cas. Pourtant, dans le récit rétrospectif de son père, on retrouve certains éléments propres aux histoires intercalées dans le roman héroïque. La rencontre entre le « Knan » et la mère biologique de Simplicius, Susanna Ramsey, a certaines analogies avec les rencontres de personnages héroïques. Ayant entendu des coups de feu dans la forêt proche et croyant à un affrontement entre les soldats des deux partis adverses, le père se rend dans une partie isolée et dangereuse du bois et là il aperçoit « *eine schöne junge Edelfrau/ sampt einem stattlichen Pferd/ (...)/ ich sahe sie anfänglich vor einen Kerl an/ weil sie so mannlich daher ritte* »⁹⁸⁵. La rencontre avec une belle femme malheureuse qui, au premier abord, a des allures masculines rappelle le thème du travestissement dans le roman héroïque où il arrive fréquemment que des femmes, à la recherche de leur amoureux ou en fuite, revêtent des vêtements masculins. Le motif de l'enfant transmis à un couple de pasteurs où il sera éduqué dans l'ignorance de son identité n'est pas étranger à cette littérature, même si en l'occurrence le cadre est tout sauf pastoral et harmonieux.

Un autre personnage proche de ceux du roman d'inspiration héroïque et courtoise est Herzbruder. Tout comme, dans le roman héroïque, l'amitié entre deux héros résiste à toutes les épreuves que les protagonistes auront à subir, de même, l'amitié entre Simplicius et Herzbruder est fondée sur une fidélité indéfectible, encore renforcée par le serment, qu'ils font à la demande du vieux Herzbruder, de se vouer une amitié éternelle : « *Demnach hielte er uns an/ daß wir Aydllich zusammen schwuren/ einander biß in den Tod zu lieben/ und in allen Nöthen beyzustehe* »⁹⁸⁶. A la différence toutefois de l'amitié dans le roman héroïque, ce n'est ici qu'un seul des membres du couple qui incarne l'idéal de l'homme constant et vertueux. Il existe une autre similitude. Dans le roman héroïque, il arrive fréquemment que les chemins des deux héros se séparent à un point de la narration pour ne se rejoindre qu'ultérieurement. Pendant cet intervalle de temps, chacun des deux aura diverses aventures à vivre durant lesquelles sa constance et sa résistance stoïque au malheur seront mises à l'épreuve. Dans le *Simplicissimus*, cette séparation a lieu au chapitre II, XXVIII et les routes des deux personnages ne se recroiseront pas avant le chapitre IV, XXV. A nouveau, à la différence du roman héroïque, seul Herzbruder a fait preuve des qualités de constance et de vertu, tandis que Simplicius s'est livré à toutes les débauches imaginables. La principale différence entre Herzbruder et les personnages du roman héroïque est qu'il subit une dégradation ironique vers la fin, car il perd

⁹⁸⁵ Id., livre V, chap. VIII, p. 478 : « une belle jeune femme avec un cheval superbe (...) ; je la pris d'abord pour un homme parce qu'elle montait à la façon d'un homme ».

⁹⁸⁶ *Simplicissimus Teutsch*, livre II, chap. XXIII, p. 200 : « Ensuite il nous pressa de nous engager par serments à nous aimer jusqu'à la mort et à nous porter secours en toutes nécessités. ».

ses testicules alors qu'il avait l'intention de se marier.

De façon similaire, le caractère martial de Courasche, tzigane et picaro féminin, évoque les femmes guerrières dans les romans d'inspiration héroïque et courtoise. Certes, les différences peuvent paraître plus nombreuses que les ressemblances. Tandis que son appropriation d'un rôle masculin est vue comme une menace pour le maintien de l'ordre patriarcal par ses congénères masculins, les amazones des romans héroïques sont traitées comme des guerrières à part entière. La raison en est que, contrairement aux amazones qui sont des figures semi-mythologiques appartenant à un passé lointain et exclusivement entourées par une race de héros, Courasche vit dans la société concrète de l'Allemagne à l'époque de la Guerre de Trente Ans et elle est confrontée à des hommes réels, avec leurs préjugés habituels à l'égard du genre féminin. En outre, conformément aux légendes germaniques, les romans d'inspiration héroïque et courtoise dépeignent les amazones comme appartenant à un État ou royaume exclusivement formé par des femmes. Courasche à l'inverse fait figure isolée et se heurte fréquemment à la solidarité injuste des hommes qui se soutiennent mutuellement pour éviter d'être cités en justice par une femme. Pourtant, Courasche est à bien des égards une héroïne épique, même si c'est sur un mode dégradé, parce qu'en elle le rôle de l'amazone guerrière se mêle à celui de la prostituée, de l'allégorie du vice ou de la corruption du monde (« *Frau Welt* ») ou de la simple marchande, obligée de suivre l'armée durant ses déplacements à travers toute l'Europe afin de maintenir son commerce⁹⁸⁷.

Une analyse du contexte historique du roman conforte encore cette analyse. N. Kaminiski, en comparant le motif du *gender-crossing* dans la *Courasche* de Grimmelshausen et l'*Arminius* de Lohenstein, affirme que le début du roman obéirait à des modalités similaires à celles du roman héroïque⁹⁸⁸. L'apologie de l'histoire nationale, et dans le cas de Lohenstein l'image idéalisée d'une Germanie qui défend la liberté contre l'impérialisme de la République romaine, est une des marques caractéristiques de ce dernier, mais pareil idéal politique est également développé dans la *Courasche*, qui défend une vision de la Germanie protestante et anti-habsbourgeoise. Le roman héroïque fonctionne souvent

⁹⁸⁷ Il est vrai que, comme dans le cas de Simplicius, son héroïsme découle aussi en partie de la simple nécessité de survivre. Le combat et la guerre la pourvoient en effet de trois choses : 1) la clientèle pour faire fleurir son commerce, 2) les hommes, lieutenants, colonels, soldats qu'elle épouse tour à tour pour atteindre une position sociale supérieure, 3) les moyens de gagner une forme d'autonomie par rapport à la domination masculine. Pourtant son intérêt pour la guerre et le combat ne se laisse pas rabattre à ces motivations purement matérielles.

⁹⁸⁸ N. KAMINSKI, « gender crossing: *Narrative Versuchsanordnung zwischen Eros und Krieg in Grimmelshausens Courasche und Lohensteins Arminius* » in *Simpliciana*, vol. XXXI, 2009, p. 227-245. Voir p. 242.

comme un roman à clé, le protagoniste de l'*Arminius* étant par exemple une image du roi protestant Léopold I^{er}, mais Grimmelshausen recourt à un stratagème similaire en faisant de Courasche une image de la fondatrice de Prague, la mythique reine de Bohême, dont elle continue à défendre les valeurs et la religion⁹⁸⁹. Quoique le roman verse très rapidement dans le picaresque, le début exhibe certaines ressemblances avec la logique des romans d'inspiration héroïque et courtoise. Mais des ressemblances frappantes relient également les deux protagonistes aux deux personnages centraux du *Keuscher Joseph*, un roman écrit partiellement dans la mode des romans héroïques.

Amazone dégradée, elle n'est ni la Camille de Virgile ni la Marphise de l'Arioste ni la Clorinde du Tasse, mais elle ne laisse pas d'incarner une figure véritablement héroïque : une guerrière qui aime le combat et qui se jette avec impétuosité dans la mêlée : « *gab es dann eine Rencontre gegen den Feinde/ so war mir unmöglich a part nicht mit zu machen* »⁹⁹⁰. La figure de l'amazone ou de la femme déguisée en homme qui vit des aventures extraordinaires dans des pays exotiques sort tout droit de cette littérature et on la retrouve par exemple au début du *Feldherr Arminius* de Lohenstein, ainsi que dans la majorité des épopées romanesques françaises. Dans le roman de Grimmelshausen, comme dans les romans héroïques, on retrouve le motif de l'hermaphroditisme. C'est sous un déguisement masculin que la jeune Libuschka assiste avec curiosité au spectacle du pillage et des massacres commis par l'ennemi : « *also erwarteten wir der Kaiserlichen Völcker Einbruch in die Stadt ; / meine Kostfrau zwar mit Angst und Zittern/ ich aber mit grosser Begierde/ zu sehen/ was es doch vor eine neue ungewöhnliche Kürbe setzn würde* »⁹⁹¹. Courasche joignant toutes les qualités de la femme à celles de l'homme, allie l'héroïsme et l'érotisme (une fausse étymologie faisait dériver « *heros* » de « *eros* »). C'est ce que souligne son usage du mot « *Treffen* »⁹⁹² pour décrire une accroche avec l'ennemi – « *in dem (...) fast lustigen Treffen bei Wimpffen* »⁹⁹³ – qui condense la double connotation amoureuse et martiale. De même, lorsqu'un mousquetaire la libère des griffes de deux cavaliers qui voulaient la violer, elle décrit leur rencontre comme celle de Mars et de Vénus – « *da kan nun ein jeder wohl gedencken/ dass Mars der Vener viel lieber als dem*

⁹⁸⁹ Ibid..

⁹⁹⁰ Id., chap. VI, p. 44 : « quand il y avait une rencontre avec l'ennemi, il m'était impossible de ne pas y participer ».

⁹⁹¹ *Courasche*, chap. II, p. 24 : « donc nous attendions l'entrée des troupes impériales dans la ville ; ma gouvernante en tremblant mais moi avec un grand désir de voir ce qui allait s'ensuivre ».

⁹⁹² En Allemand, « *Treffen* » désigne à la fois la rencontre avec l'ennemi et un rendez-vous amoureux.

⁹⁹³ *Courasche*, chap. VII, p. 46 : « dans la rencontre (...) presque enjouée de Wimpffen ».

Vulcano *beygestanden* »⁹⁹⁴ – ce qui est une manière métaphorique de dire que toute sa vie se déroule sous le signe de ces deux divinités. Enfin, même le déguisement de Courasche en un jeune homme du nom de Janko est une réminiscence discrète de l'univers héroïque, dans la mesure où les changements d'identité étaient un artifice très prisé dans le roman d'inspiration héroïque et courtoise. Combattant sans idéologie, sans amour pour sa patrie, et sans conviction religieuse aucune, elle échappe à tous les stéréotypes de l'héroïsme classique, tout en réactivant la vieille fascination pour le personnage mythique de l'amazone et de la femme guerrière.

Grimmelshausen ne se contente donc pas de parodier les caractéristiques compositionnelles et les motifs issus du roman héroïque mais il les intègre véritablement à son roman. Il y a sans doute des raisons d'ordre esthétique et philosophique qui expliquent ce choix. Premièrement, les caractéristiques compositionnelles du roman d'inspiration héroïque et courtoise représentaient une manière plus subtile de représenter la complexité de la destinée humaine et d'aborder le thème philosophique et moral de l'opposition entre l'apparence et la réalité. Secondement, le fait que les personnages partagent certains traits avec les personnages des romans d'inspiration héroïque et courtoise leur confère une densité psychologique et morale que ne possède pas le picaro. Relégué dans un monde de marginaux, ce dernier adhère pleinement à son rôle d'exclu tandis que les personnages de Grimmelshausen sont plutôt tiraillés entre leur aspiration à la noblesse et leur attrait pour le monde des sens. Le lien de Simplicius avec les figures du roman héroïque indique qu'il subsiste dans son âme une étincelle de cet idéalisme religieux du début qui le distingue des autres personnages. Les ressemblances lointaines de Courasche avec une Penthésilée ou un des personnages féminins des romans héroïques sont la marque d'un héroïsme psychologique qu'elle préserve, en dépit des dégradations morales et psychologiques qu'elle subit.

B. Entre univocité épique et polyphonie romanesque

La théorie bakhtinienne de l'opposition entre le roman et l'épopée repose fortement sur la distinction entre le dialogisme et l'hétéroglossie, qui seraient des marques du roman, et l'univocité et le discours monologique qui caractériseraient l'épopée archaïque. Le terme de

⁹⁹⁴ Id., chap. XIV, p. 81 : « alors vous imaginez bien que Mars a aidé Vénus de meilleur gré que Vulcain ».

polyphonie⁹⁹⁵ a une acceptation à la fois linguistique et idéologique dans ses écrits. Proche du concept d'hétéroglossie, il désigne l'imitation, par un auteur, des particularités linguistiques d'un individu ou d'un groupe social, ce qui vient briser l'unité linguistique de l'œuvre. Proche du concept de dialogisme, il désigne aussi l'existence d'une multitude irréductible de visions du monde dans un récit. Un certain nombre de spécialistes de l'épopée ont montré que cette rupture n'est pas aussi nette que le critique russe tend à le faire croire et ont pointé les limites de l'applicabilité de ses concepts⁹⁹⁶. En rappelant que l'épopée ne se caractérise pas par une univocité aussi grande que ne le croit Bakhtine, il s'agira dans cette section de montrer que la complexité et la vision problématique du monde qui caractérisent les romans de Rabelais et de Cervantès ne sont pas toujours une marque antiépique de leurs récits. Là où on a cru voir des marques propres au roman moderne, comme la multiplicité irréductible des points de vue sur le réel, on aperçoit en fait une certaine proximité avec l'univers épique. En prenant en compte une plus grande diversité d'épopées ainsi que les théories modernes de l'épopée, il apparaîtra que la complexité du monde mise en scène dans ces œuvres a, sur certains points, des analogies surprenantes avec l'épopée.

Les travaux de F. Goyet, selon laquelle l'épopée consiste à « penser sans concepts », remettent en cause l'idée selon laquelle la polyphonie, entendue au sens d'une pluralité irréductible de points de vue, serait l'apanage du roman tandis que l'épopée se caractériserait

⁹⁹⁵ Dans *La poétique de Dostoïevski et Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine utilise quatre concepts aux significations parfois très proches et dont le sens n'est pas toujours rigoureusement défini : le plurilinguisme, l'hétéroglossie, le dialogisme et la polyphonie. L'hétéroglossie et le plurilinguisme sont plus ou moins interchangeables et désignent le fait qu'un texte n'est pas écrit dans un style homogène, mais incorpore les particularités linguistiques des représentants de différents groupes sociaux. Le dialogisme est le concept-clé développé dans son ouvrage sur Dostoïevski. Il signifie que le discours du narrateur principal interagit avec les discours des autres personnages, ce qui permet à l'auteur de ne pas donner une vision privilégiée sur les événements et de préserver l'indépendance des différentes voix et donc une certaine neutralité par rapport aux diverses visions du monde. La polyphonie est le terme dont la signification apparaît la plus flottante dans ses écrits. Le terme incorpore les significations de l'hétéroglossie et du dialogisme mais revêt souvent une signification plus large et moins strictement narratologique. À beaucoup d'endroits, il a le sens idéologique d'une coexistence de multiples visions du monde qui ne sont pas réduites à une unité.

⁹⁹⁶ Bien entendu, elle a aussi été discutée pour son applicabilité au roman. Voir E. EMERSON, chap. 1: « *Polyphony and the Carnavalesque. Introducing the terms.* » in *All the Same the Worlds Don't Go Away: Essays on Author, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptation from the Russian Tradition*, p. 3-41. Comme on le sait, dans le *Problème de la poétique de Dostoïevski* (1929), Bakhtine décrit l'usage de la polyphonie dans les romans de Dostoïevski comme le passage d'une vision ptoléméenne à une vision copernicienne du monde. Dostoïevski ne crée plus des personnages destinés à remplir un rôle prédéterminé et à réfléchir les opinions de l'auteur, mais chez lui, l'auteur s'efface et laisse la place aux paradoxes et aux incertitudes plutôt que d'asséner au lecteur un sens tout fait (p. 4). Le héros est ainsi libéré du contrôle de l'auteur et acquiert une forme d'autonomie narrative. Mais par la suite, la pertinence du terme fut ardemment discutée, à la fois en elle-même, dans son application aux romans de Dostoïevski et dans son application au roman en général.

par le monologisme et une vision du monde unitaire. Selon l'auteur, la polyphonie fait indissociablement partie de toute épopée et cela, non pas malgré, mais précisément à cause de la nature épique du texte⁹⁹⁷. Le monologisme ne serait en fait qu'un effet de surface du texte, la vraie caractéristique de l'épopée étant de fonctionner comme reflet d'une refondation des valeurs à un moment où l'ancienne idéologie est encore en cours, mais qu'un nouveau système idéologique se profile déjà à l'horizon. Il est dans sa nature de mettre en scène la coexistence de plusieurs points de vue irréductibles. En effet, l'unique moyen de faire surgir la nouveauté politique est de donner voix au chapitre à des personnages qui incarnent des options politiques opposées. Comme l'épopée est le reflet d'une période historique où la nouvelle idéologie n'est pas encore établie, il n'existe pas encore de système de valeurs préétabli à l'aune duquel les attitudes des différents acteurs pourraient être jugées de façon univoque⁹⁹⁸. Dans le cas de Rabelais, cela conduit à jeter un regard critique sur la thèse de la rupture radicale avec l'univers épique.

En premier lieu, la conception de l'épopée comme reflet d'une fissure apparaissant dans un ancien système idéologique crée une réelle affinité entre l'épopée homérique et le roman rabelaisien. F. Goyet définit le récit épique comme un « outil offert au public qui ne dispose pas des catégories intellectuelles nécessaires pour penser la crise »⁹⁹⁹. Il existe un conflit entre un ordre politique finissant et un ordre politique émergent, comme entre Agamemnon, incarnation de la vieille royauté patriarcale où le peuple est soumis au guerrier-monarque, et Hector, représentant d'un nouveau type de royauté centrée sur le peuple¹⁰⁰⁰. Le public ne disposant pas des catégories conceptuelles à la théorisation de ce conflit, l'épopée met indirectement en scène le conflit entre deux ordres politiques. Mais la polyphonie et la complexité idéologique, chez Rabelais, sont dues à une cause similaire : une transition conflictuelle d'un ordre idéologique vers un autre. Au niveau éthique, les romans de Rabelais relatent le dépassement de la violence médiévale par l'humanisme évangélique et le pacifisme érasmien. Cette transition est toutefois conflictuelle car au cœur de ce pacifisme persistent de nombreux réflexes propres à la mentalité médiévale qui est censée être rejetée. Les Gargantuistes prônent le pacifisme, et pourtant certains de leurs soldats font preuve d'une cruauté exacerbée ; Rabelais fait une apologie de la charité, mais la porte de Thélème contient des paroles bien peu charitables à l'égard des ennemis de l'évangélisme. Le roman rabelaisien fonctionne également comme un outil permettant au

⁹⁹⁷ F. GOYET, « *L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée* », par. 53.

⁹⁹⁸ Id., par 54.

⁹⁹⁹ Id. *Penser sans concepts*, p. 139.

¹⁰⁰⁰ Id., p. 215-220.

public de penser la transition douloureuse entre l'Âge gothique et l'Âge de l'humanisme sans que cette tension ne soit analysée au moyen d'un discours théorique.

L'opposition entre le caractère polyphonique du roman et le caractère monologique de l'épopée est ainsi fortement atténuée. La polyphonie idéologique fait partie de l'épopée homérique comme elle fait partie du roman rabelaisien. Ainsi, selon l'avis de plusieurs critiques modernes, l'*Iliade* est parcourue de systèmes de valeurs hétérogènes. Homère se distinguerait par sa capacité d'introduire une forme d'autocritique dans son épopée et de se distancier lui-même du système de valeurs héroïques qu'il y défend. M. Zerba aperçoit cette tendance à l'autocritique dans la description du bouclier d'Achille fabriqué par Héphaïstos à la demande de Thétis. À l'opposé de celui d'Agamemnon, dont les motifs sont la Gorgone, la Peur et la Terreur, le bouclier d'Achille donne la vision d'un cosmos organisé et harmonieux. Le poète dépeint les planètes, le sort de deux cités, l'une en paix, l'autre non, et les activités humaines relatives à l'agriculture et l'élevage du bétail¹⁰⁰¹. Dans une des deux cités, celle qui est en paix, une affaire litigieuse est jugée par un tribunal formé par les anciens de la cité. Cette manière pacifique de mettre fin à un conflit contraste avec la violence de la Guerre de Troie et le grand désordre qu'elle a entraîné¹⁰⁰². Le fait que le bouclier est une arme de combat qui paradoxalement donne une vision pacifique du monde est peut-être un reflet de l'attitude ambivalente qu'Homère lui-même adopte face à la guerre qu'il s'est plu à décrire avec un tel luxe de détails. Cette ambivalence évoque l'opposition entre Panurge et frère Jean, incarnations respectivement de la *mêtis* et de l'*aristéia* dans l'univers rabelaisien, qui défendent une vision radicalement différente du monde sans que l'un d'entre eux soit entièrement valorisé au détriment de l'autre. À travers frère Jean, Rabelais loue la capacité d'action des hommes entreprenants, mais condamne aussi la cruauté des chansons de geste médiévales. À travers Panurge, il critique l'inaction et la bigoterie hypocrite, mais valorise aussi implicitement sa tendance à la ruse et le refus de l'héroïsme militaire¹⁰⁰³.

¹⁰⁰¹ M. ZERBA, *Doubt and Scepticism in Antiquity and the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 47.

¹⁰⁰² Id., p. 49.

¹⁰⁰³ On aurait aussi pu mentionner l'opposition entre Achille et Thersite dans le chant II de l'*Iliade*. Thersite, sorte de démagogue populaire, tient un discours critique à l'égard d'Agamemnon qu'il accuse de vouloir faire traîner la guerre en longueur uniquement pour constituer du butin. Le discours mal construit et désordonné de ce dernier ainsi que sa mentalité antihéroïque l'opposent à Achille qui a tenu des propos semblables, mais dont les paroles étaient mesurées et exprimaient l'attitude d'un esprit aristocratique. Les deux personnages sont linguistiquement et socialement différenciés et le contraste entre leurs discours peut valoir comme un exemple parmi d'autres de la défense des valeurs de la caste militaire. Mais en même temps, les arguments de Thersite ne sont pas absolument faux et Homère fait sentir que malgré son caractère vil et bas, il touche à des points justes.

Le fait est que la célébration de l'héroïsme n'exclut pas une réflexion critique sur les valeurs défendues dans l'*Illiade*, comme l'illustre la fameuse *nekyia* d'Ulysse au chant XI¹⁰⁰⁴. Les guerriers qui lui parlent paraissent privés de leur gloire ancienne. Le premier à apparaître est Elpénor qui s'est brisé la nuque après s'être précipité, l'esprit obnubilé par les vapeurs du vin, du haut du palais de Circé et qui donc se présente sous la forme d'un spectre portant encore sur lui les marques de la débauche, cause évidente de sa mort. La teneur du reste du passage est annoncée par cette vision attristante. L'âme de guerrier qui apparaît ensuite est celle d'Agamemnon, entouré de tous les soldats qui ont succombé avec lui dans le palais d'Égisthe et offrant le spectacle désolant d'un homme déchu. Tout en pleurs, privé de la force qui autrefois animait ses membres, réduit à la position d'un fantôme qui lèche le sang répandu par terre, il a perdu beaucoup de sa superbe. Comble d'humiliation, il est contraint d'avouer à Ulysse qu'il n'a même pas péri en héros, c'est-à-dire au milieu d'une tempête ou des lances ennemies, mais qu'il a été abattu comme un bœuf dans l'étable par le traître Égisthe. Suit la rencontre entre Ulysse et Achille. Achille défendait l'opinion qu'une vie brève et glorieuse serait préférable à une vie longue mais obscure. Pour lui, il ne pouvait y avoir de meilleure mort que celle en plein combat devant les murs de Troie. Son destin s'oppose ainsi à celui d'Ulysse. Tandis qu'Ulysse est le héros dont le plus grand exploit consiste dans le retour sur sa terre natale, pour Achille, le retour parmi les siens pour y mener une longue vie paisible est contraire à l'héroïsme. Cette position, illustrant l'idéologie dominante dans l'*Illiade*, est maintenant remise en cause par la vision désolante d'un Achille repentant qui avoue à Ulysse qu'il aurait préféré être un simple cultivateur plutôt que de régner sur toutes ces ombres. Il n'est pas exagéré de dire que le chant XI de l'*Odyssée* fonctionne sur certains points comme un renversement de l'idéologie héroïque du poème précédent. La *nekyia* d'Ulysse, dans la mesure où elle confronte le lecteur à la transformation physique et sociale des héros après leur mort, constitue une certaine remise en cause des valeurs martiales défendues par Homère dans son *Illiade*. Alors même que la descente aux Enfers d'Epistémon a souvent été perçue comme une parodie de ce passage, on constate qu'en réalité les deux textes sont étrangement similaires par leur message, Rabelais ne faisant que répéter, en l'alliant à un message chrétien¹⁰⁰⁵, le message d'Homère.

¹⁰⁰⁴ Près de la cité des Cimmériens, au bord de l'Océan, enveloppée de ténèbres, Ulysse, après une triple libation, implore les mânes des trépassés de se montrer à lui.

¹⁰⁰⁵ La vision tragique des guerriers et des princes qui sont tombés devant les murs de Troie est remplacée chez Rabelais par celle d'un amalgame indifférencié de héros mythiques et de personnages historiques condamnés à exécuter les métiers les plus vils, ce qui constitue en apparence une inversion de l'idéologie martiale et héroïque d'Homère. En illustration du proverbe de Matthieu 2016 « *sic erunt novissimi primi et primi novissimi* », l'Enfer de Rabelais fonctionne comme un *mundus inversus* où inversion carnavalesque et condamnation chrétienne de

La thèse de F. Goyet selon laquelle la construction de l'épopée implique d'accorder une attention impartiale à des personnages qui incarnent des tendances idéologiques incompatibles, rappelle l'opinion de la quasi-totalité des spécialistes de Cervantès que la grandeur du *Quijote* consiste dans la capacité de l'auteur de faire coexister, avec une certaine largeur de vue, des points de vue contradictoires à l'intérieur de la fiction. Le traitement ambigu du conflit qui oppose le défenseur de l'éthique chevaleresque qu'est don Quichotte et les représentants de l'idéologie bourgeoise naissante, a des similitudes avec le type de situation que décrit F. Goyet dans son étude. Roland et Olivier incarnent deux types d'héroïsme distincts mais également valorisés : « Rollanz est proz mais Oliviers est sages/ Ambedui ont merveillus vasselage » (v. 1094-1095). Pour l'autrice, cette formule concentre en elle toute l'ambiguïté de l'époque. Roland est le représentant du chevalier qui ignore l'idée d'un pouvoir central et du bien public, incarnant ainsi la mentalité du XI^e siècle caractérisée par la faiblesse royale et le déplacement du pouvoir du roi vers les nobles, tandis que l'attitude d'Olivier est le signe de la transformation de la société où la chevalerie, mise au service de l'Église, devait renoncer à son anarchisme individuel et se mettre au service du peuple¹⁰⁰⁶. De même l'*Illiade*, qui raconte le combat à mort de deux peuples, refuse tout manichéisme et traite vaincus et vainqueurs à égalité¹⁰⁰⁷. L'équité du poète, qui accorde autant d'attention au camp des Achéens qu'à celui des Troyens et qui montre que le droit n'est pas davantage d'un côté que de l'autre, est la meilleure preuve de la capacité de l'épopée à embrasser des points de vue contradictoires.

Si la théorie selon laquelle l'épopée est toujours le reflet d'une crise des valeurs s'avère juste, alors l'idée selon laquelle le *Quijote* s'oppose à l'univocité épique parce qu'il met en scène un conflit entre la vision du Moyen Âge et celle de la Renaissance mérite d'être nuancée. Le passage des galériens par exemple est traditionnellement lu sous l'angle du conflit entre conception médiévale de la justice et naissance du système judiciaire moderne. Le point névralgique de la scène consiste dans le fait que Sancho Panca semble avoir mentalement accompli la séparation entre le droit canon et le droit civil tandis que don Quichotte continue de vivre dans un monde marqué par l'interpénétration des deux systèmes. Don Quichotte

l'orgueil se rencontrent.

¹⁰⁰⁶ F. GOYET, *Penser sans concepts*, p. 274-283.

¹⁰⁰⁷ Id., *Penser sans concepts*, première partie, chapitre 3. « Accepter l'indistinction », p. 53-74. « Au début, le parti pris pro-Achéen est bien clair en effet, mais au fur et à mesure que le texte progresse, les Troyens prennent stature de héros aussi parfaits que leurs assaillants. Le texte insiste de plus en plus sur l'équilibre des forces et l'impossibilité de distinguer entre eux par la guerre. C'est là un retour de la confusion, puisque l'on quitte une présentation claire – où l'on peut sans arrière-pensée privilégier un camp qui a le droit pour lui –, pour un tableau enchevêtré où chacun vaut autant que l'autre, où les camps n'arrivent pas à se distinguer l'un de l'autre. ».

distingue loi humaine et loi divine, Sancho au contraire récuse cette scission intérieure à la loi et ramène entièrement la justice au *derecho señorial* ou à la *legislación regia*¹⁰⁰⁸. L'exclamation de Sancho qui identifie le droit à la personne royale n'est absolument pas un hasard mais relève de l'effort qui marquera tout le XVII^e siècle pour éviter autant que possible toute immixtion du pouvoir ecclésiastique dans des affaires juridiques relevant proprement de l'État : « *Advierta vuestra merced – dijo Sancho – que la justicia, que es el mismo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castigo en pena de sus delitos* »¹⁰⁰⁹. De plus, dans la conception nobiliaire de la justice que défend don Quichotte, un tort est avant tout une offense *personnelle*. On ne cause pas de tort à une institution mais à un individu, de sorte que même un crime commis contre l'État s'interprète dans cette perspective comme un affront fait à la personne du souverain et non à l'État vu comme entité abstraite, ce qui permet à l'hidalgo de plaider devant les commissaires de rendre la liberté aux prisonniers, en arguant qu'ils n'ont reçu d'eux aucun tort *personnel* : « *Cuanto más, señores guardas (...) que estos pobres no han cometido nada contra vosotros* »¹⁰¹⁰. Par conséquent, deux lectures du passage sont possibles, celle qui insiste davantage sur la faute de don Quichotte, un hors-la-loi qui trouble l'ordre public, et celle qui insiste plus sur la corruption du système judiciaire espagnol qui serait la véritable cible dans ce passage¹⁰¹¹. Mais, au fond, on a une configuration similaire à celle des épopées analysées par

¹⁰⁰⁸ Rappelons de façon sommaire quelques notions élémentaires sur le droit tel qu'il était conçu à l'époque du *Siglo de Oro* espagnol et que nous résume fort bien l'article « *Derecho en el tiempo de Cervantes* » dans la *Gran enciclopedia cervantina*. Il y avait une première subdivision de la loi en loi divine, loi naturelle et loi humaine, ce dernier domaine étant de nouveau organisé en deux vastes sous-catégories : le *jus communis* qui était commun à tous les peuples de l'Europe et en vigueur en Espagne depuis le XVII^e siècle et les *jura propria*, c'est-à-dire un corpus de règles relatives à chaque pays en particulier et hérité de la tradition juridique médiévale. En Espagne, le *jus proprium* contenait de nouveau trois volets, la *legislación regia*, le *derecho privilegiado local y señorial* et enfin les fameuses *Siete Partidas* du roi Alphonse X. Dans le passage en question, il y a au moins une coprésence de trois lois qui peuvent potentiellement entrer en conflit, la loi divine, la loi naturelle et le *derecho señorial*.

¹⁰⁰⁹ Id., I, XXII, p. 200 : « Prenez garde, monsieur, dit Sancho, que la justice, c'est-à-dire le roi lui-même, ne fait ni force ni injure à de tels gens : elle les châtie en punition de leurs délits ». Nous soulignons. Don Quichotte est le représentant d'une conception médiévale de la justice où l'État ne détient pas le monopole de la violence. Au Moyen Âge, la justice n'était pas encore concentrée entre les mains d'une administration anonyme qui seule avait le droit de décider de l'application des lois car les seigneurs et les chevaliers pouvaient de façon autonome rendre justice dans une situation donnée.

¹⁰¹⁰ Id., I, XXII, p. 207 : « D'autant plus, messieurs les gardes (...) que ces messieurs n'ont rien commis à votre encontre ».

¹⁰¹¹ Selon Susan Byrne, le passage des galériens pouvait avoir été inspiré à Cervantès parce qu'à cette époque où le droit civil commençait à être séparé avec plus ou moins de rigueur du droit canon, l'État essayait de s'assurer un contrôle plus fort sur les cas relevant proprement du droit civil mais, dans la réalité, il arrivait toujours de nouveau que les cours ecclésiastiques s'arrogeassent le droit de décider sur une affaire qui en fait était du ressort des cours civiles. Par conséquent, il est possible que l'histoire des galériens pointe du doigt une véritable injustice, au sens purement juridique et pas seulement moral, car certains de ces forçats pourraient avoir été condamnés aux

F. Goyet qui reflètent le passage d'un système idéologique à un autre.

De même, la coexistence des modèles d'héroïsme hétérogènes à l'intérieur de l'épopée diagnostiquée par F. Goyet s'observe dans le roman de Cervantès sous la forme du rapport entre le chevalier de la Manche et les chevaliers des temps modernes. L'attitude de Cervantès se caractérise par un refus du manichéisme à l'égard des conceptions différentes de l'héroïsme de l'hidalgo et des chevaliers des temps modernes dont le choix de vie est opposé au sien, comme c'est le cas pour don Diego de Miranda. Pour certains, ce dernier est valorisé comme l'exemple de l'individu adapté dont la modération s'oppose au caractère impétueux de l'hidalgo¹⁰¹². Incarnation d'une forme de médiocrité positive, don Diego est le représentant de la classe intermédiaire, entre le pauvre hidalgo sans terre et la haute aristocratie à laquelle appartiennent le duc et la duchesse. Il est « *medianamente rico* » et tout chez lui, l'habit, la maison, son train de vie, l'éducation prodiguée à son fils, reflète cet idéal d'une « classe moyenne »¹⁰¹³ qui consiste à être vertueux en s'opposant à tous les excès et en recherchant le juste milieu et la modération. L'idéal de don Diego consiste à mener une vie vertueuse et simple : faire des aumônes aux pauvres, se livrer aux plaisirs innocents de la chasse, de la lecture, de la conversation entre amis (bref, à l'eutrapélie permise à un bon chrétien), ne pas médire et être dévot. Il appartient à une sorte d'aristocratie semi-bourgeoise qui aspire aux postes d'État et c'est pourquoi il tient à ce que son fils aille à l'université afin de devenir lettré et de permettre à ses descendants de recevoir des bénéfices ecclésiastiques ou des charges à la Cour. D'autres, à l'inverse, ont vu en don Diego un conformiste dont la recherche égoïste du bonheur individuel contraste avec les valeurs généreuses défendues par don Quichotte¹⁰¹⁴ : « *Esfuerzo* », « *generosidad* », « *ayudo a los debiles* », « *busqueda del bien* ». Homme qui s'est soumis aux lois de son temps et qui aspire à une vie tranquille et paisible, il a trouvé un idéal de vie qui permet à l'individu de s'adapter parfaitement à la société contemporaine, mais face à la

galères par un tribunal ecclésiastique pour un délit qui aurait peut-être été jugé différemment devant une cour civile et qui en tout cas ne ressortait pas de son domaine. C'est cette information aussi qui nous permet de comprendre pourquoi l'héroïsme du chevalier dans cet épisode n'est pas entièrement ridiculisé.

¹⁰¹² Redondo au contraire a plutôt tendance à le valoriser et y voit un esprit libre guidé par la discrétion, la raison et les temps à venir (voir note 73). Nous prenons une voie intermédiaire et pensons que tout en étant un personnage globalement valorisé, don Diego ne laisse cependant pas d'offrir le flanc à une certaine critique.

¹⁰¹³ Le terme de « *clase intermedia* », dans le contexte du XVII^e siècle espagnol et appliqué au personnage du chevalier au vert Caban, est utilisé par A. MARAVALL, dans son ouvrage *Poder, honor y elites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

¹⁰¹⁴ Villanueva par exemple voit en don Diego l'exemple précoce du « bon bourgeois » contre lequel s'exerce l'ironie cervantine. M. VILLANUEVA, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, ediciones Bellaterra, 2011, chap. X: « *El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja* », p. 147-227.

décadence et à l'oisiveté grandissante, son idéal le conduit à accepter le *status quo*¹⁰¹⁵. Pourtant, F. Vivar estime qu'en fait Cervantès valorise les deux types de conduite¹⁰¹⁶. La situation est donc analogue à celle de la *Chanson de Roland* où deux modèles d'héroïsme coexistent l'un à côté de l'autre.

La deuxième acceptation de la polyphonie est linguistique et narratologique. L'épopée archaïque se caractérisait, selon Bakhtine, par un langage uniforme qui la distinguait du roman moderne où, l'hétéroglossie, l'usage du discours indirect libre et l'incorporation des dialectes de différents groupes sociaux sont le reflet non homogène de la réalité sociale. Toutefois, selon A. Kahane¹⁰¹⁷ la polyphonie romanesque était déjà réalisée en partie dans la poésie épique grecque. Paradoxalement, ce seraient précisément les concepts bakhtiniens qui permettent d'exhiber une indistinction partielle entre roman et épopée. En effet, le discours homérique est déjà marqué par une qualité polyphonique comme le montre l'opposition entre Achille et Thersite dans le chant II de l'*Iliade*¹⁰¹⁸. Le discours mal construit et désordonné de ce dernier, ainsi que sa mentalité antihéroïque, l'opposent à Achille qui a tenu des propos semblables, mais

¹⁰¹⁵ Lors de sa première apparition, le texte précise que ses éperons sont enduits de vernis et astiqués de sorte à être particulièrement brillants. Clairement, l'arme qu'il porte n'est qu'une arme d'apparat qui a une fonction beaucoup plus esthétique que guerrière et le soin qu'il prend de son extérieur indique bien que don Diego n'a de chevaleresque que l'habit et non le cœur. L'habit du chevalier correspond aux habits traditionnels des hidalgos de la campagne. Comme notre intention n'est pas ici de faire une étude approfondie des significations attachées aux vêtements de don Diego de la Miranda, nous renvoyons à quelques interprétations classiques comme celles de G. L. GINGAR, « *Diego Miranda, « Bufón » or Spanish Gentleman* » in *Cervantès*, vol. 5, 1985, p. 129-140 ; M. M. JOLY, « *Sémiologie du vêtement et interprétation du centre* » in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 2, 1977, p. 54-64 ; A. REDONDO, « *El personaje del Caballero del Verde Gabán* » in *Otra manera de leer el Quijote: Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Editorial Castalia, 1997, p. 265-289. Autre petit indice : avant l'entrée des héros dans la maison de leur hôte au chapitre II, XVIII, on voit les armoiries en pierres grossières suspendues au-dessus de la porte, ce qui veut dire que dans cette demeure l'écu, instrument militaire, ne survit plus que sous une forme symbolique. De même, le dîner, qui est raffiné et pourtant mesuré, se déroule dans un « *maravilloso silencio* » ce qui est ironique dans la mesure où cela donne à la maison de don Diego une certaine impression de cloître et indique que, très loin désormais de ses ancêtres chevaliers, il se rapproche de plus en plus de la figure du dévot.

¹⁰¹⁶ Notons toutefois que Francisco Vivar, entendant rompre avec la dichotomie traditionnelle que les critiques ont introduite entre les deux personnages, prétend que Cervantès aurait incarné en eux deux modèles de vie distincts mais complémentaires et pose la question si le texte cervantin ne propose pas une possible harmonisation de leurs points de vue divergents. En opposant don Diego et don Quichotte, Cervantès montrerait la nécessité de valoriser à la fois l'héroïcité et le comportement exceptionnel et l'humble vie quotidienne et la joie dans les petites choses. F. VIVAR, « *El caballero del Verde Gabán y el caballero de los Leones: la plenitud del encuentro* », in *Anales Cervantinos*, vol. 36, 2004, p. 165-186.

¹⁰¹⁷ A. KAHANE, « *Epic, Novel, Genre: Bakhtin and the Question of History* » in *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, R. B. BRANHAM, (éd.), Groningen, Backhuis Publishing, 2005, p. 51-74.

¹⁰¹⁸ Thersite, sorte de démagogue populaire, tient un discours critique à l'égard d'Agamemnon qu'il accuse de vouloir traîner la guerre en longueur uniquement pour constituer du butin. L'hypothèse parfois avancée selon laquelle la confrontation entre lui et Ulysse illustrerait un antagonisme de classes n'est pas prouvée mais probable.

dont les paroles étaient mesurées et exprimaient l'attitude d'un esprit aristocratique. Les deux personnages sont linguistiquement et socialement différenciés comme sujets et le contraste entre leurs discours peut valoir comme un exemple parmi d'autres d'hétéroglossie dans le poème homérique¹⁰¹⁹. La polyphonie désigne aussi le dialogisme, donc la coexistence de différents discours – celui du narrateur, celui des personnages – à l'intérieur d'une même œuvre. Mais sur ce point aussi, force est de constater que l'épopée homérique se caractérise par un jeu assez subtil entre différents narrateurs.

Si le terme de polyphonie est compris dans son acceptation linguistique, on constate chez Rabelais une claire tendance au plurilinguisme. Le plurilinguisme est pour Bakhtine fortement lié à la polyphonie idéologique. Pour le critique russe, la langue est traversée par deux forces concurrentes, celle, centripète, du langage univoque et celle, centrifuge, de l'hétéroglossie. Le langage unitaire participe aux efforts des sociétés d'instaurer une unité socio-culturelle stable et repose sur un ensemble de codes, de conventions et de règles. Il est par conséquent particulièrement présent dans l'épopée, qui représente un monde clos et achevé, caractérisé par une hiérarchie claire entre les êtres. Au langage unitaire s'oppose l'hétéroglossie, reflet du caractère composite et stratifié de tous les groupes sociaux. L'hétéroglossie est donc l'apanage du roman dont les représentants les plus distingués ont instauré une vision non unitaire du monde. Le caractère schématique de cette opposition entre deux systèmes linguistiques a déjà été souligné, le langage de l'épopée antique n'étant nullement aussi homogène que le prétend Bakhtine. Il existe dans l'épopée une insertion de langages hétérogènes, mais ces derniers sont subordonnés au langage du barde. Dès lors, la différence entre le texte rabelaisien et le texte épique devrait consister dans la coexistence non hiérarchique des différents types de langage et le fait qu'ils ne sont pas subordonnés à un langage dominant.

Il n'est cependant pas non plus certain que cette opposition soit pertinente. À la place d'un Rabelais valorisant le plurilinguisme en et pour lui-même, G. Demerson¹⁰²⁰ dépeint un Rabelais univoque qui impose à la variété des langues une hiérarchie avec, au sommet, les langues antiques, au milieu, les langues française et italienne et, tout en bas, les parlers dialectiques et les langues étrangères. Au niveau des personnages aussi, le roman rabelaisien, plutôt que par un plurilinguisme pur, se caractérise par une coexistence complexe entre hétéroglossie et langage unitaire. Tandis que Panurge, par sa tendance à la manipulation des systèmes sémiotiques et à l'introduction de l'instabilité herméneutique dans les prophéties qui

¹⁰¹⁹ A. KAHANE, art. cit., p. 62.

¹⁰²⁰ G. DEMERSON, « Le plurilinguisme chez Rabelais » in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 1981, n° 14, p. 3-19.

lui sont données, fait brèche dans l'ontologie unitaire de l'épopée, Pantagruel, en endiguant l'anarchie linguistique de son acolyte et en s'érigeant en défenseur d'un sens stable, incarne la norme et se fait le représentant d'un langage unitaire. Lors de la première rencontre entre Pantagruel et Panurge, qui scelle l'amitié héroïque entre les deux personnages, ils apparaissent comme appartenant à deux régimes linguistiques différents. Panurge démultiplie les discours en exprimant un même message dans une grande variété de langages. La prolifération des signifiants nuit à la compréhension, la surabondance des langues obscurcit le sens des paroles et la diversité linguistique brise l'uniformité du discours. Le polyglottisme de Panurge est le reflet de son vagabondage et de son absence de place fixe dans la société, situation tout à fait opposée à la vision hiérarchique du monde de l'épopée, Pantagruel à l'inverse, dans le chapitre précédant la rencontre, se révèle comme le représentant du langage épique. Tout comme le langage dominant du barde exclut tout discours hétérogène et fonctionne ainsi comme l'expression de l'unité du peuple et de la nation, Pantagruel amène le Limousin à parler sa langue natale – « A ceste heure parle tu naturellement »¹⁰²¹ –, faisant ainsi office de défenseur de la langue nationale. La réaction de Pantagruel le distingue clairement comme représentant du peuple, de sa langue et de sa culture. Il est cependant vrai que le concept de polyphonie se joue moins au niveau purement linguistique qu'à celui de l'interprétation.

Le plurilinguisme est étroitement associé au concept de plurivocité, au sens d'une multiplicité de significations, et les études insistant sur cet aspect du texte rabelaisien sont bien connues et presque devenues canoniques. Dans la préface de son livre de 1972, F. Rigolot¹⁰²² oppose deux types d'interprétations, celles qui insistent sur l'ambiguïté et la plurivocité des textes rabelaisiens et celles qui insistent sur la possibilité d'en extraire un sens univoque et non ambigu. F. Rigolot se déclare en faveur des premières, estimant que l'application du concept de polysémie au texte de Rabelais n'est pas anachronique, mais que cette notion faisait partie de l'épistémologie de la Renaissance. T. Cave¹⁰²³, dans son monumental ouvrage, décèle dans la pensée du XVI^e siècle une ambivalence entre une aspiration à la plénitude, qui s'exprime sous la forme de l'idéal de la *copia*, et un scepticisme grandissant au sujet du langage d'après Babel, perçu comme trompeur et instable. Pour cette raison, dans les textes de Rabelais, la fécondité linguistique va de pair avec une ouverture radicale du texte et un ajournement perpétuel de la clôture. Dans une optique différente, tout en reprenant l'idée-phare du langage

¹⁰²¹ Id., chap. VI, p. 234.

¹⁰²² F. RIGOLOTT, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996.

¹⁰²³ T. CAVE, *The cornucopian text: Problems of writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

post-babylonien, M.-L. Demonet¹⁰²⁴ défend la thèse que la pensée linguistique de la Renaissance était centrée sur l'arbitraire du signe linguistique et que même l'hébreu, langue-mère parlée par les premiers humains, était considéré comme constitué de signes arbitraires. Prolongeant en partie ces réflexions, M. Jeanneret¹⁰²⁵ pense que les romans de Rabelais sont le reflet d'une crise de l'herméneutique à la Renaissance, résultat de la mise en question de la quadruple lecture allégorique médiévale qui permettait d'assigner un sens stable aux textes. Le prologue du *Gargantua* disqualifierait toute herméneutique univoque au profit d'une reconstruction permanente du sens et d'une interprétation polysémique fondée sur l'ambivalence, la polysémie et le maniement ludique des signes.

La polyphonie du texte rabelaisien tient donc, selon ces critiques, à l'accent mis sur l'instabilité des signes, le rejet de toute interprétation unitaire et la défense de la liberté herméneutique. Le *Tiers*, et dans une moindre mesure, le *Quart Livre* peuvent être regardés comme de véritables épopées herméneutiques marquées par la question du déchiffrement. Le *Tiers Livre* est une *Odyssée* dégradée dont le héros s'avère incapable de lire les signes du monde. De même, dans le *Quart Livre*, comme la plupart des critiques l'ont souligné, les mots sont affectés d'une profonde crise de la signification¹⁰²⁶. Le roman fonctionne comme une quête de la parole¹⁰²⁷, mais l'aboutissement logique, qui devrait consister dans la découverte d'une parole divine et transcendante, n'aura pas lieu. Dans l'épisode des paroles gelées, la référence à la philosophie païenne de Pétrone, au passage biblique de la rosée humectant la toison de Gédéon, à la nature vivante des paroles homériques, « volantes, moventes, et par consequent

¹⁰²⁴ M.-L. DEMONET, *Les voix du signe : Nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1992.

¹⁰²⁵ M. JEANNERET, *Le défi des signes*, op. cit.

¹⁰²⁶ Dans les chapitres XXXII, XXXVII et XLI, Rabelais jouait de façon ludique avec l'idée d'un langage où toute distinction entre le signe et la réalité serait abolie. Les paroles de Quaresmeprenant sont en même temps des réalités physiques – « S'il parloit, c'estoit gros bureau d'Auvergne : tant s'en falloit que feust saye cramoisie, de laquelle vouloit Parisatis estre les parolles tissues de ceulx qui parloient à son filz Cyrus, roi des Perses. (...) S'il chantoit, c'estoient poys en gousse. (...) S'il discourroit, c'estoient neiges d'antan. » (p. 613) – les noms des personnages ou de lieux énumérés par Pantagruel ont tous valeur prophétique, Riflandouille qui « rifloit andouilles » et Tailleboudin qui « tailloit boudins » réalisent chacun la signification enclose dans leur nom. D'autres passages en revanche soulignent la nature illusoire de ce rêve d'une parole absolue. Le fait que les inscriptions en langues diverses que les héros découvrent sur l'île des Macraéons sont inscrites sur de vieilles bâtisses en ruine indique symboliquement que les langues, à l'instar des civilisations, sont périssables et peut-être, si on relie ce passage à la croyance répandue d'un langage originel, qu'elles ne cessent de s'éloigner progressivement du langage premier. Les signes sont, de surcroît, toujours ambigus et il existe une différence irréductible entre les différentes langues, ce qui est illustré emblématiquement par la confusion « Mardigras/ Gradimars » qui aura pour effet de déclencher une guerre (XLI). Une langue où la dichotomie entre signe et réalité serait abolie ne saurait exister.

¹⁰²⁷ Expression empruntée à L. D. KRITZMAN, « La Quête de la parole dans le *Quart Livre* », *French Forum*, 1977, vol. 2, n°3, p. 195-205.

animées »¹⁰²⁸, à la tête tranchée du poète-vates Orphée, à la comparaison d'Antiphanes entre l'enseignement de Platon et des paroles gelées, semble élever ces dernières au rang d'une parole absolue et transcendante¹⁰²⁹, mais en réalité ce rêve ne se réalise pas.

Dans ce passage, les nombreuses références érudites de Pantagruel, qui touchent aux domaines philosophique, religieux et poétique, laissent le lecteur sur l'impression d'une multitude de paroles plutôt que sur celle d'une parole une et éternelle. La christianisation du mythe de Pétrone est, pour certains, le signe que Rabelais, en utilisant la philosophie païenne pour aborder les textes sacrés du christianisme, se fait le défenseur d'une herméneutique plurielle qui refuse une méthode de lecture unilatérale des Écritures. Le dégel a également été interprété par tout un pan de la critique comme une métaphore pour la libération des interprétations : lutte contre ceux qui veulent figer le sens des paroles¹⁰³⁰, sagesse des temps passés, qui ne saurait profiter aux générations futures et présentes que si le sens en est « dégelé » au moyen d'une lente et patiente assimilation¹⁰³¹, signe de la nature polyvalente et des multiples facettes du langage qui, même sous sa forme écrite, peut devenir mobile lorsque les interprétations se multiplient¹⁰³². Autrement dit, Rabelais se ferait le chantre de la multitude des usages de la parole. Les « mots » peuvent être divins ou humains, philosophiques ou poétiques, un rôle de la mort ou un chant inspiré, et leur usage peut aller de la recherche de la vérité jusqu'aux jeux ludiques auxquels se livrent les pantagruélistes. Pour Panurge, qui recherche

¹⁰²⁸ *Quart Livre*, chap. LV, p. 668.

¹⁰²⁹ Screech estime, en effet, que la préférence de Pantagruel pour la thèse conventionnaliste du langage n'empêche pas que pour Rabelais certains mots divinement inspirés véhiculent une vérité supérieure. M. SCREECH, *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979, partie IX. 19 : « *Noise* », p. 432-439. Pour Screech, la juxtaposition des chapitres LV et LVI reflète l'existence de deux langages, l'un qui est divinement inspiré et véhicule une vérité supérieure et l'autre qui ne consiste qu'en paroles ambiguës, obscures, vaines, entièrement dépourvues de sens (p. 437- 438). Le passage est également dominé par le thème de l'accès à la vérité et se fait l'écho des vues conflictuelles d'Hermogène et de Cratyle sur la nature de l'univers dans le *Cratyle* de Platon (p. 417). À Hermogène, adepte de la philosophie de Parménide pour qui la vraie réalité est immuable et éternelle et pour cela connaissable pour l'esprit humain qui a une intuition du général, s'oppose Cratyle qui se place du côté d'Héraclite et pense que, les choses étant engagées dans un devenir universel, seuls leurs noms seraient connaissables. Le savoir humain, qui ne consiste qu'en opinions et conjectures, s'oppose ainsi au monde impérissable des *paradigmata* et des *logoï*, mais il n'en demeure pas moins que l'esprit de l'homme reçoit des gouttes (« *catharres* ») de ces vérités supérieures qui résident dans le monde des idées.

¹⁰³⁰ M. JEANNERET, « *Les paroles dégelées (Rabelais, Quart Livre, 48-65)* » in *Littérature*, 1975, p. 14-31.

¹⁰³¹ J. C. NASH, « *Interpreting « Parolles dégelées » : The Humanist Perspective of Rabelais and His Critics* » in *L'Esprit Créateur*, vol. 21, n°1, 1981, p. 5-11. Voir p.8.

¹⁰³² C. RAFFINI, « *Rabelais's Thawed and Frozen Words : « voltigeantes, volantes, movantes et par conséquent animées » (« Quart Livre », 55-56)* » in *Romance Notes*, vol. 35, n° 1, 1991, p. 77-85. « *Indeed, just as spoken words may endure, written words, through interpretation, become mutable.* » ; « En effet, juste comme la parole orale peut perdurer, la parole écrite peut, à travers les interprétations, devenir changeante. ».

une vérité absolue et définitive, la découverte des paroles gelées ne constitue pas une avancée décisive de la quête mais plutôt un échec. En revanche, du point de vue de Pantagruel, pour qui la quête de la vérité est à elle-même son propre objet, le dégel des paroles représente cette création ininterrompue de sens qu'est leur voyage lui-même qui, du même coup, illustre les dangers de l'adoration excessive d'une parole unitaire¹⁰³³.

Toutefois, le problème du déchiffrement des signes joue un rôle presque aussi important dans l'*Odyssée* que dans les romans rabelaisiens. La question des signes et de leur fiabilité y est constamment discutée. L'habileté d'Ulysse à dissimuler et à forger des discours qui sont un mélange de vérité et de fausseté, les apparences voilées sous lesquelles les dieux apparaissent aux humains, les informations contradictoires que les héros reçoivent au sujet de leurs compagnons dispersés à travers tout le bassin méditerranéen, tout cela confronte les personnages à la nécessité d'extraire la réalité des signes souvent contradictoires et multiples et à déceler le vrai derrière la relativité des signes. Sur beaucoup de points l'univers homérique est presque aussi énigmatique que celui des romans rabelaisiens. L'*Odyssée* présente un monde aux apparences changeantes où rien n'est comme il paraît et où les hommes sont constamment contraints à se livrer au déchiffrement de la réalité. C'est pourquoi l'espace maritime de l'*Odyssée*, composé à partir d'une multitude de communautés insulaires caractérisées par des coutumes et des valeurs hétérogènes, exhibe des affinités non seulement géographiques mais aussi philosophiques avec l'univers kaléidoscopique du *Quart Livre*.

Il est possible de parler, au sujet de l'*Odyssée* comme au sujet du roman rabelaisien, d'une épopée herméneutique. Dès le premier livre, Homère montre la nécessité, pour les humains, de filtrer la vérité du mensonge, car Télémaque est confronté à deux informations contradictoires sur la mort de son père. D'un côté, la rumeur prétend qu'Ulysse aurait péri durant ses longs voyages, de l'autre, un étranger, Athéna déguisée sous les dehors de Mentès, prétend qu'il serait toujours en vie mais retenu captif sur une île éloignée par des hommes sauvages. Aucune des deux informations n'est certaine, celle dont dispose Télémaque ne reposant que sur des informations obtenues par ouï-dire, celle de l'étranger paraissant invraisemblable à cause de la longue absence d'Ulysse. Même dans les paroles de la déesse, fausseté et vérité s'entremêlent étroitement car, bien qu'il soit effectivement toujours en vie, il est incorrect de dire qu'il serait

¹⁰³³ Ainsi, le combat entre Néphélibates et les Arismapiens constitue peut-être une allusion à la lutte entre les Luthériens et les Papistes. Voir à cet égard V.-L. SAULNIER, *Rabelais dans son enquête. Étude sur le Quart et le Cinquième Livre*, Paris, 1982, chap. XX : « Les « paroles » gelées », p. 115-123. Il dit, p. 119, « Les « paroles » gelées... Comment ne pas penser au sens tout particulier de ce mot vers l'époque où nous sommes. Les ministres de « la Parole », ne nomme-t-on pas ainsi les prédicateurs de Calvin ? ».

retenu captif par des hommes sauvages (il est en réalité retenu auprès de Circé)¹⁰³⁴. De même, le voile de Pénélope, éternellement fait et défait, qui est mentionné au livre II, est un signe ambivalent de la fidélité. Ne sachant pas davantage si elle est veuve ou non, si elle doit se remarier ou non, Pénélope est dans un état mental d'indécision, ce qui la pousse à adopter une stratégie double, consistant à atermoyer afin de ne pas se voir reprocher son infidélité si son mari revenait, mais aussi à laisser ouverte la possibilité d'un second mariage, au cas où une nouvelle sûre de la mort d'Ulysse parviendrait un jour à ses oreilles. Par conséquent le voile, ordinairement interprété comme un signe de la fidélité de Pénélope, est marqué d'une certaine ambivalence, pouvant être vu à la fois comme un signe de fidélité à son époux mais aussi comme l'indice qu'elle est prête à rompre cette même fidélité. À la fin du poème, c'est-à-dire au livre XXIII, le thème de la difficulté à interpréter correctement les signes est abordé à nouveau. Après le massacre des prétendants, la servante Eurycleé va réveiller sa maîtresse et lui annonce que son mari est de retour et n'est autre que le misérable mendiant qui était arrivé à leur maison. Pénélope sera alors confrontée à la difficulté qui consiste à interpréter correctement certains indices qui rendent la survie d'Ulysse possible mais non pas nécessaire. Pour établir la véracité de son discours, la servante avance trois preuves : Télémaque savait que le mendiant était en réalité Ulysse, les prétendants sont morts conformément à l'interprétation que le mendiant avait donnée de son rêve au livre XIX¹⁰³⁵, elle-même l'a clairement reconnu comme son maître en voyant la cicatrice caractéristique lorsqu'elle lui lavait les pieds. Le doute persistant de Pénélope, face aux affirmations d'Eurycleé, annonce un des thèmes-clés du scepticisme ultérieur : à savoir la méfiance que le philosophe doit avoir devant le caractère fallacieux des argumentations et l'impossibilité de tirer des données transmises par nos sens des informations absolument certaines sur la nature des choses et du monde¹⁰³⁶. En ce sens, Homère n'est pas si éloigné de Rabelais.

¹⁰³⁴ Quand Mentès prétend qu'il ressemble grandement à son père, Télémaque avoue douter qu'il soit vraiment le fils d'Ulysse. Ce n'est pas la fidélité de Pénélope qui est en cause, mais Télémaque sait qu'il n'a jamais vu son père en chair et en os de sorte que sa descendance d'Ulysse ne repose pas sur un fait vérifiable. Le doute quant à son identité comme fils d'Ulysse est même doublement permis. Mentès, qui prétend avoir hébergé Ulysse chez lui, pourrait ou bien s'être trompé sur l'identité de son hôte ou bien mentir délibérément. (p. 95) En se confiant à Eurymache, il envisage une troisième hypothèse : Mentès pourrait être un faux prophète envoyé par sa mère afin de débarrasser sa maison des prétendants par une fausse annonce du retour d'Ulysse.

¹⁰³⁵ Au livre XIX, Pénélope raconte un rêve dans lequel elle a vu des oies massacrées et le mendiant l'a interprété comme un signe de la vengeance que son mari prendrait des prétendants dès son retour.

¹⁰³⁶ Ce doute est une fois de plus motivé car Pénélope avait toujours craint qu'un jour un étranger essaierait de se faire passer pour Ulysse afin de prendre la place de son mari.

La polyphonie peut aussi être énonciative, comme c'est le cas dans le texte de Cervantès qui pour cela s'oppose, pour beaucoup d'auteurs, à l'univocité du texte épique. Les trois traits constitutifs de la narration épique sont, selon D. Madelénat, qui reprend Bakhtine, un narrateur « omniscient et objectif », le caractère « irrécusable » de la matière qui appartient à un passé absolu et dont la vérité est sanctionnée par la commune, le privilège de l'aède qui seul a le droit de ressusciter les événements passés par la parole¹⁰³⁷. Aucune des trois conditions n'est remplie dans le texte de Cervantès. Cide Hamete, qui tantôt adopte la position du chroniqueur et écrit des louanges hyperboliques au sujet de son personnage, tantôt partage la perspective ironique de Cervantès et le raille cruellement, est un narrateur infidèle ; l'action joue dans le présent le plus contemporain et sur le déroulement exact des événements il n'existe pas de consensus ; Cide Hamete ne dispose d'aucun privilège en tant que narrateur puisqu'il existe un concours critique et dialogique de voix discursives, celle du chroniqueur, celle de l'éditeur fictif, celle de l'intermédiaire qu'est l'interprète mauresque et bien sûr celle des sources anonymes du philosophe mahométan. Le jeu complexe avec les voix narratives¹⁰³⁸ a donc pour effet, comme presque la totalité des critiques l'ont souligné, une déconstruction de la fiction épique de l'intérieur. Le jeu sur la multiplicité des voix narratives mettrait donc à mal le discours monologique de l'épopée et la vision unilatérale de la réalité qui lui est associée¹⁰³⁹.

Mais dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, l'aède délègue aussi sa parole à des personnages qui tiennent des discours ou assument à leur tour la fonction du narrateur. Ainsi, des effets de distanciation ironique entre le lecteur et l'histoire s'observe aussi chez Homère. La majeure partie de l'*Odyssée* est racontée après l'arrivée d'Ulysse dans la terre des Phéaciens où, sur la prière d'Alcinoos, il racontera ses mésaventures. À ce moment s'opère une transition du narrateur principal, extradiégétique, vers un narrateur secondaire, intradiégétique, qui a pour effet que la véracité des événements n'est désormais plus garantie par l'autorité absolue du

¹⁰³⁷ D. MADELÉNAT, op. cit., p. 23.

¹⁰³⁸ Sur cette question, voir l'ouvrage, devenu en quelque sorte canonique, de J. PARR, *Don Quixote : An Anatomy of Subversive Discourse*, Delaware, 1988, chap. I.1. : « Narrative Voices », p. 3-21. Il rappelle qu'il existe cinq voix narratives principales, le « super narrateur » et les voix subordonnées. Le « super narrateur » (terme emprunté à M. Riffaterre) est un personnage de narrateur invisible qui décide du début et de la fin de chaque chapitre, introduit les interruptions dans le flux de la narration et est également responsable des titres donnés à chacun des chapitres (p. 12). Le premier narrateur est l'historien-archiviste qui se livre à un travail méticuleux de vérification des sources et adopte à l'égard de l'hidalgo une attitude globale caractérisée par l'ironie et la raillerie (p. 13). Le second narrateur, introduit dès le chapitre I, IX est très différent du premier. Il ne se livre pas à un travail historique précis. Il a l'entendement obtus et ne saisit pas l'ironie inhérente aux lignes du premier narrateur et quelque désastreuse que soit l'issue des aventures de l'hidalgo, il ne laisse pas de le regarder comme un héros (p. 13). Le traducteur morisque est à la fois lecteur, traducteur et critique du texte (p. 15).

¹⁰³⁹ D. RODENAS DE MOYA, « *Acerca del quién y el cómo de la enunciación en El Quijote* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 43, n°2, 1995, p. 355-377. Voir p. 356-357.

barde. Le narrateur intradiégétique n'étant pas revêtu de la même autorité que le narrateur principal, le lecteur est désormais placé dans la même situation que l'auditoire d'Ulysse. Le doute quant à la vérité des multiples prodiges qu'Ulysse a vus lors de ses aventures maritimes peut naître du fait que le lecteur connaît désormais son caractère rusé et sa tendance au mensonge. Beaucoup plus clairsemés dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*, les éléments merveilleux, qui foisonnent dans le récit d'Ulysse, pourraient être un indice non pas d'un changement d'esthétique qui se serait accompli entre les deux œuvres mais du caractère mensonger du récit. Ceci est d'autant plus problématique qu'à ce moment-là de l'œuvre, l'histoire est déjà presque terminée, de sorte que, si ces doutes s'avéraient réels, la majeure partie de l'*Odyssée* pourrait n'être qu'un tissu de mensonges. Même si cette possibilité métafictionnelle est suggérée de façon très subtile et ne sera pas perçue par la plupart des lecteurs, elle est réelle et indique une certaine capacité de la fiction homérique à se déconstruire de l'intérieur.

Il est possible d'objecter que, même s'il délègue la parole à ses personnages, le barde homérique ne cesse de représenter une autorité intangible tandis que rien de tel ne saurait être affirmé au sujet des différents narrateurs du *Quijote*. Cette affirmation s'avère cependant erronée si on prend en compte le « super narrateur » identifié par J. Parr. À côté des différentes voix narratives, il occupe une place privilégiée qui rend l'opposition entre le polyperspectivisme cervantin et le monologisme épique intenable. Si la réalité se présente comme fluctuante et instable aux yeux des personnages du *Quijote*, la même chose ne vaut pas pour le super narrateur qui offre une perspective unique et absolue sur les événements¹⁰⁴⁰. Occupant une perspective surplombante et indépendante par rapport aux interprétations conflictuelles de la réalité données par les différents personnages, il raconte les événements à partir d'un point de vue absolu et non sujet à débats. Il corrige les interprétations erronées des personnages et dévoile clairement l'identité des objets qui revêtaient d'abord une apparence ambiguë et indéterminée et, partant, occupe, à l'intérieur du roman cervantin, la même position

¹⁰⁴⁰ Dans l'aventure des deux troupeaux de moutons, le narrateur central ne laisse aucun doute quant au caractère illusoire des événements : « *Hicieron así y pusieronse sopra una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero con todo esto, viendo en su imaginación la que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir* »; « Ainsi firent-ils, et ils se mirent sur un coteau d'où l'on aurait vu clairement les deux troupeaux que don Quichotte prenait pour des armées, si les nuages de poussière qu'ils soulevaient ne les avaient pas troublés en aveuglant leurs yeux; néanmoins, voyant dans son imagination ce qu'il ne pouvait voir et qui n'existait pas, don Quichotte commença à dire d'une voix forte » (p. 158, je souligne). Tandis que les points de vue opposés de don Quichotte et de Sancho indiquent le caractère multiplement interprétable de la réalité, le narrateur incarne le point de vue absolu dont tout relativisme est banni.

privilegiée que le narrateur dans la poésie épique. À l'instar de l'aède homérique, il représente un point de vue supérieur, omniscient, à l'aune duquel les interprétations des autres personnages seront mesurées. Incarnation de l'autorité, il garantit la stabilité et la cohérence de l'univers du *Quijote* qui, sinon, risquerait d'être mise à mal par la prolifération anarchique des narrateurs secondaires. Sur le plan énonciatif, le *Quijote* ne s'oppose pas à l'épopée mais allie le perspectivisme, qui allait devenir la marque du roman moderne, avec le point de vue absolu de l'épopée.

Il en résulte que la polyphonie énonciative n'est pas un critère suffisant pour distinguer entre textes épiques et romanesques. Les jeux métalittéraires dans le *Quijote* sont beaucoup plus développés que ceux de l'*Odyssée* mais leur nature n'est pas fondamentalement différente. Dans les deux œuvres, la concurrence entre les figures de narrateur peut produire une instabilité énonciative. La polyphonie énonciative est un critère d'autant moins fiable que dans le *Persiles*, qui fut sans doute conçu par Cervantès comme une épopée en prose, on retrouve le même jeu avec la multiplicité des instances narratives. A. Williamson¹⁰⁴¹, qui établit une distinction entre narrateurs « privés » et « publics »¹⁰⁴², dresse une longue liste des différents types de voix narratives. Dans la catégorie des narrateurs publics, elle identifie d'abord le narrateur-auteur (« *authorial narrator* »), source du texte original, et le narrateur éditorial (« *editorial narrator* »), qui commente le texte qu'il lit en traduction et dont le jugement peut différer du premier narrateur. À ces deux figures de narrateur s'en joint une troisième, à savoir celle de l'hypothétique traducteur qui, toutefois, ne joue pas de rôle majeur à l'intérieur de la fiction. La liste se clôt par deux autres figures de narrateur, à savoir la voix extrafictionnelle qui apparaît dans les titres des chapitres et l'auteur du livre, différent de l'auteur historique que fut Cervantès¹⁰⁴³.

L'opposition entre polyphonie romanesque et univocité épique ne s'avère pas être un critère suffisant pour distinguer des textes tels que ceux de Rabelais et de Cervantès de l'épopée. À différents niveaux, cette opposition se trouve brouillée et cesse d'être opérante. La raison tient à la fois au fait que l'épopée antique se distingue par une complexité plus grande que ce que la théorie de l'univocité épique ne laisse penser et au fait que nos textes se caractérisent par une certaine proximité avec l'univers épique. Si l'épopée est, selon F. Goyet, le reflet littéraire

¹⁰⁴¹ A. R. WILLIAMSON, « *Comic Subversion. Humour and Irony in the Persiles* » in *Neophilologus*, vol. LXXII, n°2, 1988, p. 218-226.

¹⁰⁴² Deux notions équivalentes à celles de narrateur intradiégétique et narrateur extradiégétique, les narrateurs privés étant ceux qui jouent un rôle à l'intérieur de la fiction tandis que les narrateurs publics sont des voix narratives anonymes qui ne sont pas impliquées dans le flux des événements.

¹⁰⁴³ Voir le schéma p. 221.

d'une période historique marquée par une tension conflictuelle entre deux visions opposées du monde, force est de constater que tel est également le cas dans les romans de Rabelais et de Cervantès qui, pour thématiser ce conflit, emploient les moyens de la satire et du comique mais sans abandonner la tradition héroïque. Une analyse plus précise dévoile qu'il apparaît plus judicieux de parler d'un mélange entre polyphonie et univocité au sujet de leurs textes.

C. Le cas du *Quart Livre* : télécentrisme¹⁰⁴⁴ épique ou perspectivisme romanesque ?

La question de la polyphonie romanesque et de l'univocité épique se pose aussi de façon plus particulière dans le cas du *Quart Livre* et c'est pourquoi une section particulière sera dédiée à cette question. Le voyage vers la Dive Bouteille apparaît à première vue comme une quête erratique qui n'aboutit pas et qui consiste en une multitude d'épisodes librement modulables. Plusieurs critiques ont considéré comme une caractéristique anti-épique des romans de Rabelais leur construction assez aléatoire, leur caractère composite et leur organisation par juxtaposition d'épisodes. Privée de son caractère linéaire, la quête se présente sous la forme d'une accumulation d'aventures peu corrélées qui ne semblent pas former de véritable unité. La vérité a fait place au perspectivisme, l'Un s'est fragmenté en une multitude de vérités indépendantes et le monde lui-même, après avoir perdu sa cohérence, n'est plus qu'un ensemble d'îles¹⁰⁴⁵. Ce caractère aléatoire des événements paraît opposé à la composition organique de l'épopée où tout événement occupe sa place à l'intérieur d'un schéma téléologique. L'inachèvement et la fragmentation semblent être les marques de l'ironie rabelaisienne qui parodie le motif du voyage épique. L'unité épique a laissé la place au perspectivisme romanesque.

¹⁰⁴⁴ Néologisme utilisé par S. Juall pour désigner le phénomène décrit par E. Duval : le *telos* du voyage se trouve au centre du roman et non à la fin comme chez les épopées. Voir *Renaissance Excursions : Textual Digressions and Ideological Transgressions in Narrative Prose in Sixteenth-Century France*.

¹⁰⁴⁵ A. FIOLA BERRY, « « *Les Mithologies Pantagrueliques* » : Introduction to a Study of Rabelais' *Quart Livre* » in *P.M.L.A.*, vol. 92, n°3, 1977, p. 471-480. A. Fiola Berry identifie, à côté de la riche littérature du voyage dont les souvenirs informent la substance de l'œuvre, – le voyage épique, le voyage lucianesque, les *Relations* de J. Cartier, les *Navigations de Panurge*, les voyages oniriques telles la *Hypnerotomachia Poliphili* et la *Divina Commedia* de Dante – , une tradition littéraire qui infuse tout le roman, à savoir l'imagerie biblique de la catastrophe (p. 472). L'Ancien Testament et l'« Apocalypse » constituent les sources d'où il a pu puiser des images décrivant un monde proche de l'effondrement où règnent le chaos et la désunion : la création qui se révolte contre Adam après l'expulsion du paradis, la barque de Noé flottant sur les abîmes aqueux d'un univers anéanti, les troupes d'Israël exilées de l'ancienne Jérusalem (p. 473).

À ces interprétations, E. Duval oppose sa lecture télécentrique, qui consiste à dire que le roman de Rabelais doit être lu comme une épopée à part entière, parfaitement cohérente et close sur elle-même¹⁰⁴⁶. Le critique cherche à réfuter la lecture du *Quart Livre* comme une entreprise inachevée et se terminant par un échec. Sa thèse repose sur deux arguments principaux. Le premier est que la recherche de la vérité, représentée sous la forme d'un voyage vers le temple de la dive Bouteille, ne serait pas le véritable objet de la quête, laquelle tournerait en fait autour de la lutte contre l'*anticaritas* au milieu d'un monde caractérisé par la dissolution des liens humains. Les îles, et à plus forte raison le temple de la Dive Bouteille, devraient être regardés comme de faux *teloi* et un simple mirage destiné à égarer le lecteur. Le second argument est que le *telos* de la quête devrait être cherché au centre et non à la fin du roman. Puisque le véritable objectif de l'entreprise héroïque de Pantagruel est la lutte contre l'*anticaritas*, le but du voyage est atteint au chapitre XXXIII, situé exactement au centre du roman, qui retrace la lutte héroïque contre le Physétère dans lequel le critique voit l'incarnation symbolique de l'*anticaritas*¹⁰⁴⁷. Tandis que la plupart des commentateurs avaient tacitement présupposé que la quête des compagnons a un caractère linéaire, E. Duval montre que tous les autres épisodes du roman s'organisent en cercles concentriques autour de ce moment épiphanique dont ils répètent en quelque sorte l'action. Le premier et le dernier chapitre se répondent parfaitement et ne constituent pas le début ni la fin décevante d'un voyage linéaire mais seulement le cercle le plus extérieur de cette structure concentrique. Le *Quart Livre*, bien qu'il soit une épopée d'un type particulier, forme néanmoins une totalité organique à l'instar de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*¹⁰⁴⁸. Mais la lecture d'E. Duval est sur certains points problématique, notamment en raison du fait que le critique opère une séparation entre la structure de surface et la structure profonde du roman et part du principe que seule la seconde revêt une importance, ce qui est peut-être une approche simplificatrice.

¹⁰⁴⁶ E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Quart Livre*, p. 141-142: « *It is a complete, coherent, carefully constructed epic, whose apparent open-endedness is an integral part of its design. Like the first two Pantagrueline epics it narrates the self-consistent, self-contained gesta of a single epic hero and respects to the letter the Horatian requirement that the parts of an epic cohere as an organic whole with a beginning, a middle, and an end.* » ; « C'est une épopée complète, soigneusement construite, dont la fin apparemment ouverte fait partie de son dessein. Comme les deux premières épopées pantagruéliques, elle est parfaitement cohérente, se suffit à elle-même et raconte la geste d'un héros épique singulier en respectant à la lettre l'exigence horatienne qu'une épopée soit un tout organique avec un début, un milieu et une fin. ».

¹⁰⁴⁷ Id., *The Design of Rabelais's Quart Livre*. Concernant l'organisation en cercles concentriques, voir le schéma p. 64.

¹⁰⁴⁸ Id., p. 17 : « *Despite its radical openendedness, the Quart Livre is presented to us as a complete and finished book that requires no supplement and will not be continued in a sequel.* ; « Malgré son caractère ouvert, le *Quart Livre* se présente à nous comme un livre parfaitement achevé et fini qui ne nécessite aucune suite et qui ne sera suivi par aucune continuation. ».

Tout d'abord, l'interprétation selon laquelle l'inachèvement et le caractère anti-téléologique du *Quart Livre* ne seraient qu'une apparence voilant son caractère organique, clos et parfaitement achevé, se heurte au fait qu'il existe de clairs indices que Rabelais a réellement voulu conférer un caractère frustrant à l'entreprise des héros. Pour E. Duval, le début et la fin ne forment que le plus extérieur des cercles qui s'étendent à partir de l'épisode central comme des vagues autour d'une pierre jetée sur la surface d'un lac. Selon lui, le *Quart Livre* a une structure ouverte sans être nullement inachevé. Le voyage paraît continuer indéfiniment non pas parce que la fin n'a pas encore été atteinte mais parce qu'elle a déjà été atteinte lors de la victoire du chapitre XXXIV et que tous les épisodes précédant et suivant ce moment central ne sont qu'une variation infinie du même épisode¹⁰⁴⁹. Cette lecture ingénieuse pose cependant un problème. Si le voyage n'est pas une entreprise inachevée, pourquoi observe-t-on une asymétrie entre le début de l'œuvre, qui est marqué par une certaine liesse, et la fin, où une atmosphère beaucoup plus sombre prédomine ? Le calme plat qui immobilise les voyageurs, la note scatologique qui clôt le roman, le fait que les dernières îles ont un caractère de plus en plus inquiétant, autant d'éléments qui semblent suggérer l'idée d'un inaboutissement, ce qui n'est possible que si le voyage a bel et bien un caractère linéaire. Si le voyage n'était pas une quête frustrée, n'y aurait-il pas dû y avoir une symétrie entre l'atmosphère du début et celle de la fin ?

L'idée que le *Quart Livre* est une épopée inachevée ne peut, par conséquent, pas être rejetée si facilement. Les dernières lignes du roman, jadis interprétées comme un *telos* raté, voire comme une marque d'inachèvement, sont vues par E. Duval comme le cercle extrême de la structure concentrique qu'il décèle dans le roman. Cette lecture est assez critiquable. Il est vrai que la fin n'est pas nécessairement, comme on l'a longtemps cru, une marque de pessimisme. Souvent la critique a souligné la note scatologique de la fin en y voyant la marque d'un inaboutissement. La tonalité finale du roman est beaucoup plus joyeuse puisqu'il se

¹⁰⁴⁹ S'appuyant sur les recherches de M. Huchon, Duval cherche à corroborer sa thèse en prouvant que Rabelais n'avait nullement l'intention d'écrire une continuation à son roman parce que les ébauches qui ont servi de base au rédacteur de la cinquième partie ne forment pas le squelette d'une œuvre autonome mais étaient originellement des passages censés être inclus soit dans le *Tiers* soit dans le *Quart Livre*. Id., p. 47. Pour Duval, l'auteur du *Cinquiesme Livre* « trahit » par conséquent l'esprit des deux œuvres antérieures de Rabelais : « *In attempting to « complete » the Quart Livre by taking the Pantagruelians all the way to its projected telos, the editor of the Cinquiesme Livre clearly ruined the project of a book that reached its only fitting conclusion and betrayed the coherent design that informs both the Tiers and the Quart Livre.* » ; « En essayant de « compléter » le Quart Livre en conduisant les Pantagruélistes vers le telos qu'ils désiraient atteindre, l'éditeur du Cinquiesme Livre a clairement ruiné la pointe d'un livre qui avait abouti à la seule conclusion valable et a ainsi trahi le dessein cohérent qui informe à la fois le Tiers et le Quart Livre. » (p. 47). Malheureusement, le fait que Rabelais n'avait sans doute pas l'intention d'écrire une continuation de son roman n'est pas une preuve suffisante de ce qu'il n'entendait pas donner un caractère inachevé au voyage du *Quart Livre*.

termine par le rire et une invitation à boire. Mais il n'en découle nullement que la quête des pantagruélistes ne serait pas inachevée. Une lecture plus convaincante serait la suivante. Les compagnons de Pantagruel sont effectivement, comme le roman le suggère, à la recherche d'une sorte d'absolu dont ils aperçoivent des reflets dégradés tout au long du voyage. Cet absolu s'avère cependant introuvable et aucune de leurs nombreuses escales ne les en rapproche. La déception générée par cet échec se matérialise sous la forme du calme plat qui intervient vers la fin. Mais, faisant preuve de pantagruélisme, ils ne s'en offusquent pas puisque la quête, symbole de l'aventure intellectuelle, a une valeur intrinsèque même sans atteindre le but recherché. Ainsi, contrairement à ce que dit E. Duval, le voyage du *Quart Livre* est véritablement inachevé, mais il se termine par une note positive parce que le *telos* est moins important que la route qu'on emprunte pour l'atteindre.

En plus, l'idée que le *telos* du *Quart Livre* se situerait au centre et non à la fin du livre repose sur la thèse que la quête de la vérité ne constitue pas le vrai objet du voyage. Mais contrairement à ce que prétend E. Duval, le modèle de la quête de la vérité n'est pas absolument à écarter¹⁰⁵⁰. Ainsi, à côté des diverses communautés insulaires qui ne sont qu'une série de contre-utopies où on révère de faux Absolus¹⁰⁵¹, il en existe également dans lesquelles les compagnons découvrent des vérités partielles comme celle des Macraéons et de Gaster. Le parcours épique des compagnons les confronte successivement à diverses communautés dont certaines sont une image dégradée de l'Un ou du centre qui désormais semblent ne plus exister, tandis que d'autres sont plus ambiguës, voire recèlent effectivement une forme de vérité. La première île qu'ils abordent est une préfiguration de cette ambivalence qui caractérisera tout le voyage. Elle contient sous une forme embryonnaire la dialectique entre l'être et le paraître qui continuera à gouverner le reste de la navigation¹⁰⁵². D'un côté, l'île est le règne de l'illusion et

¹⁰⁵⁰ Les compagnons sont à la recherche d'une nouvelle Thélème ou d'une forme de sagesse supérieure qu'ils cherchent à découvrir dans une des nombreuses communautés insulaires qu'ils visitent.

¹⁰⁵¹ Voir ses analyses p. 23-47.

¹⁰⁵² Cela apparaît dans l'achat des tableaux. Ces derniers sont des objets artistiques très précieux mais simultanément ils représentent des scènes ou des entités irréprésentables. Dans la description successive de ces toiles, un écart grandissant se creuse entre les possibilités de représentation du langage et la figuration propre à l'art pictural. Le second des tableaux de frère Jean « estoit le portraict d'un varlet qui cherche maistre, en toutes qualitez requises, gestes, maintien, minois, alleures, physionomie, et affections » (p. 540-541). D'un côté l'accumulation des termes qui suit la mention du sujet suggère une peinture extrêmement détaillée et proche du réel tandis que le thème lui-même résiste à la représentation picturale car il est difficile de conférer un sens aux gestes et actes du valet en-dehors de l'absence de la figure du maître. Le tableau de Panurge représente la toile tissée par Philomèle pour éclairer sa sœur sur son viol et sa mutilation, mais le narrateur nous défend d'imaginer « que ce feust le portraict d'un homme couplé sus une fille. Cela est trop sot et trop lourd. » (p. 541). Outre une pointe dirigée contre les dérives de l'art maniériste, hostile à toute représentation trop crue du réel, l'humour réside

du tape-à-l'œil comme l'indiquent les noms des deux gouverneurs, Philophanes et Philotheamon, c'est-à-dire « Ami des apparences » et « Ami des merveilles », qui témoignent d'une forme de curiosité vaine et d'une tendance à l'émerveillement facile, toutes deux opposées à la volonté profonde du philosophe de connaître l'essence véritable des choses. De l'autre, les marchandises qui s'y vendent sont d'une réelle valeur et les compagnons y verront d'authentiques merveilles¹⁰⁵³. L'île est à l'image du voyage lui-même qui se présente comme une entreprise ambiguë durant laquelle les compagnons découvrent des vérités partielles au milieu d'une mer d'erreurs. L'idée d'une quête ambiguë au cours de laquelle le vrai se mêle constamment au faux, loin d'être seulement une stratégie destinée à égarer le lecteur, peut très bien être au centre du *Quart Livre*.

Tout aussi critiquable est l'interprétation selon laquelle l'unique véritable objet de l'entreprise serait le rétablissement de la *caritas*. À pratiquement aucun endroit du livre, le géant ne cherche activement à réconcilier les adversaires et il paraît d'ailleurs impuissant à le faire comme le montrent la plupart des aventures. De surcroît, le problème avec le modèle proposé par E. Duval est qu'il sous-estime grandement la virulence de la satire antipapale dans le *Quart Livre* et que là où il voit un effort héroïque de réconciliation des adversaires, l'intention de Pantagruel semble être davantage de faire montre d'une froide ironie par laquelle il ridiculise indirectement les coutumes qu'il voit. Ainsi, les analyses des endroits où E. Duval croit apercevoir un effort actif de réconciliation sont pour la plupart très forcées. Le fait que Pantagruel ne lance jamais une entreprise militaire contre une des diverses îles et qu'il ne critique jamais les torts qu'il y observe est vu par E. Duval comme un exemple de sa charité et de sa volonté de voir le bien dans chacune des visions du monde concurrentes qui s'opposent dans le *Quart Livre*¹⁰⁵⁴. Mais la réserve de Pantagruel peut simplement être le reflet du fait que

aussi dans la nature paradoxale d'une œuvre pareille qui cherche à peindre un viol autrement que sous forme d'un viol. Les tableaux d'Epistémon ne peuvent être décrits autrement que comme des adynata « on quel estoient au vif painctes les Idées de Platon, et les atomes de Epicurus » et de Rhizotome « on quel estoit Echo selon son naturel représentée » (p. 541). Le peintre a pu employer des personnages allégoriques pour figurer les Idées de Platon, mais pareille possibilité n'existe plus dans le cas des atomes d'Epicure ni dans celui d'Echo « selon son naturel ».

¹⁰⁵³ Cette ambivalence a déjà été vue par Saulnier qu'on accreditte essentiellement de la thèse selon laquelle Médamothi est le lieu de l'illusion. V.-L. SAULNIER, *Rabelais dans son enquête. Étude sur le Quart et le Cinquiesme Livre*, Paris, chap. II : « Médamothi ou le mirage », p. 45-48 : « Toutes ces denrées ne sont pas trompeuses évidemment : il y est d'authentiques richesses. Comment, sans mélange, ferait-on passer les faux ? Ce serait miser sur trop de sottise. Mais les vraies œuvres feront passer les fausses, dans l'éblouissement. » (p. 45-48). Selon lui, d'un point de vue symbolique, les marchandises présentées sur l'île sont peut-être comme les différentes doctrines et positions religieuses et politiques qui coexistaient au XVI^e siècle et qui contenaient à la fois une part de vrai et une part de faux.

¹⁰⁵⁴ Prenons un exemple. Loin de s'offusquer des superstitions du clergé sur l'île de Papimanie, Pantagruel écoute tout ce qu'on lui dit avec politesse et appelle les poires qu'on lui offre « poires de bon Christian », « Car

l'enveniment des conflits religieux avait mis un terme à la confiance de Rabelais dans la capacité des idéaux humanistes à remporter une victoire épique sur les tendances obscurantistes des théologiens. À cet égard, l'interprétation de Saulnier selon laquelle le géant ferait preuve d'une sorte d'hésuchisme politique, se contentant de condamner les différentes folies en silence sans les condamner explicitement, paraît être beaucoup plus en accord avec la réalité du texte.

Il n'en reste pas moins que les analyses d'E. Duval concernant la disposition des chapitres en cercles concentriques et de la centralité de l'exploit épique de Pantagruel au chapitre XXXVI semblent correctes et, sous ce point de vue, le roman paraît bien être une épopée close et achevée. La solution à ce dilemme consiste à envisager que le *Quart Livre* a une double structure, la structure de surface qui consiste dans la juxtaposition linéaire des chapitres et une structure profonde qui consiste dans la disposition circulaire des chapitres autour de l'aventure centrale du chapitre XXXVI. L'erreur d'E. Duval ne réside pas dans son interprétation de base mais dans l'importance exclusive accordée à la structure profonde du roman au détriment de sa structure de surface. En réalité, les deux structures jouent un rôle d'une importance égale dans cette œuvre, tout comme il y a également deux actions qui se déroulent à des niveaux différents de l'œuvre, l'un concret, l'autre symbolique. La première consiste dans une quête de la vérité dans un monde où les opinions ne sont que relatives, la seconde consiste dans l'action ponctuelle de Pantagruel qui, symboliquement, éradique l'*anticaritas* dans le chapitre central du roman. L'épopée du *Quart Livre* combine en fait victoire et échec. Il s'agit peut-être là de l'expression d'une double facette du caractère de l'auteur. Rabelais le sceptique souligne ironiquement l'impossibilité pour l'homme d'atteindre une vérité divine et transcendante,

oncques ne veiz Christians meilleurs que sont ces bons Papimanes. » (p. 666), ce que Duval interprète comme une preuve de sa volonté de tout « interpréter à bien » et de louer plutôt le mince effort de bonne volonté qu'il décèle chez ces ennemis plutôt que de condamner leurs défauts manifestes (*The Design of Rabelais's Quart Livre*, p. 97-98). Or, cette lecture est difficilement tenable car, dans le contexte, les paroles du géant apparaissent plutôt comme parfaitement ironiques. Le géant dit l'inverse de ce qu'il pense et se fait comprendre par ses compagnons tout en ne trahissant pas ses sentiments devant leur hôte, ce qui aurait pu les mettre dans une situation difficile. De plus, avant de partir, Pantagruel fait un large don à l'Église, comme il l'avait déjà fait sur l'île de Papefigue : « Pantagruel, par liberalité et recongnissance du sacre portraict Papal (...) feist emplir le tronc de la reparation et fabricque tout de doubles escuz au sabot » (p. 667). Duval y voit un acte de charité de la part du géant qui, tout en n'approuvant aucune des deux Églises rivales, essaie de les rapprocher et de rétablir la charité là où s'est installée l'inimitié. Il serait beaucoup plus logique de penser que son don est un acte de prudence par lequel il feint de se conformer aux exigences d'une dévotion tout extérieure parce qu'en temps de trouble, où la vérité n'est pas volontairement ouïe, c'est l'attitude la plus prudente. Duval va jusqu'à dire que l'acte de verser une copieuse somme d'argent aux habitants de Chaneph, habitée par les Hypocrites, les Patenôtriers, est un acte de charité : « Pantagruel leurs envoya par Gymnaste dedans l'esquif son aulmosne, soixante et dixhuict mille, beaulx, petitiz demys escuz à la lanterne. » (p. 690). Or, Pantagruel n'envoie pas n'importe quelles pièces à cette société d'hypocrites mais des « escuz à la lanterne », c'est-à-dire en gros de la monnaie de singe. Un tel acte est tout sauf charitable, mais seulement l'expression de son dédain le plus profond.

supérieure au savoir relatif réservé aux humains. En même temps, à cause de l'importance centrale que revêt l'idée de charité dans sa pensée, il a fait en sorte que sur ce point l'épopée du *Quart Livre* aboutisse.

Il est donc légitime de spéculer qu'il y a une superposition de deux images du monde dans le roman, celle d'un univers désarticulé qui a perdu sa cohérence et celle d'un monde qui obéit au critère de la totalité épique. Se focalise-t-on sur la structure profonde du roman et sur la disposition des chapitres, on aboutit à la lecture d'E. Duval selon laquelle la quête est organisée en cercles concentriques autour d'un épisode central qui en forme le milieu et en même temps la fin. Se concentre-t-on à l'inverse sur la structure de surface du roman et le contenu des chapitres, on est confronté à une quête erratique dont le but n'est pas atteint. La raison de cette ambiguïté tient au fait que la charité, étant du ressort de la volonté humaine, est un but réalisable tandis que la recherche de la vérité ne saurait aboutir à un résultat final et définitif. Les deux lectures sont au fond complémentaires. Dans le premier cas, le roman correspond à la vision hégélienne de l'épopée comme totalité organique, dans le second, c'est la polyphonie qui triomphe parce que le monde traversé par les compagnons est marqué par le conflit des religions, des visions du monde et des modes de vie. Force est donc de conclure que l'épopée du *Quart Livre*, à la fois close et inachevée, conjoint l'univocité épique et la polyphonie romanesque.

III. Don Quichotte et le héros antique : Homère, Virgile, Cervantès

Pour les critiques d'obédience lukácsienne, le caractère novateur du roman de Cervantès provient du fait que la personnalité complexe de son personnage introduit une brèche dans l'univers organique de l'épopée. Selon l'analyse bien connue de Lukács, c'est la folie qui fait de l'hidalgo un des premiers personnages romanesques. L'épopée étant un genre qui reflète la parfaite adéquation du moi et du monde, le héros épique ne saurait être un héros au sens romanesque du terme, c'est-à-dire un être qui entretient un rapport problématique au monde qui lui apparaît dans son altérité et son étrangeté. La folie de l'hidalgo, qui est déclenchée par la non-coïncidence de ses aspirations avec les conditions objectives qui déterminent sa vie, vient briser l'homogénéité du monde épique et la totalité de la vie qui s'y exprime¹⁰⁵⁵. L'intériorité du héros ne prend sens qu'à partir du moment où les ponts entre l'âme et le monde sont coupés.

¹⁰⁵⁵ G. LUKÁCS, *Theorie des Romans*, p. 83-98.

Cette dissociation de l'ancienne unité, dont la folie de l'hidalgo n'est que le symptôme extérieur, est intrinsèquement liée à la nature du roman : une forme ouverte et en devenir, une résistance aux interprétations totalisantes, une attention plus grande accordée à la société réelle avec laquelle le héros entre en conflit. Le roman, produit d'un monde en perte d'unité, place dans l'individu la substance qui désormais lui fait défaut, mais dans la mesure où il devient l'objet de multiples questionnements à la fois pour lui-même et pour les autres, le héros romanesque est vecteur d'instabilité.

L'opposition entre don Quichotte et le héros antique s'avère cependant être discutable à plusieurs égards. S'il n'existe aucun doute sur la distance qui sépare l'hidalgo des personnages de l'épopée antique, il ne convient pas non plus d'exacerber cette différence. Tout dépend en effet du niveau d'analyse à partir duquel on compare le roman de Cervantès et l'épopée antique. Adopte-t-on une lecture qui se contente de prendre en compte les marques extérieures de l'héroïsme, comme la force corporelle, l'invincibilité, la surhumanité, alors don Quichotte doit nécessairement apparaître comme l'opposé du héros antique. Applique-t-on à l'inverse des critères plus abstraits, alors il devient plus difficile de tracer une opposition frontale et l'hidalgo apparaît plutôt comme un personnage intermédiaire entre le héros épique ancien et le héros romanesque moderne. Afin d'analyser ce problème de plus près, l'hidalgo sera comparé successivement avec les héros d'Homère et de Virgile.

Tout d'abord, l'épopée homérique, non moins que le roman, met en scène des héros problématiques, même si le caractère problématique de ces derniers ne ressort pas de la focalisation du récit sur leur subjectivité mais de l'apparition de tensions au sein du couple épique¹⁰⁵⁶. Le conflit qui, dans le roman, demeure purement intérieur est dans l'épopée extériorisé. Tandis que le héros romanesque vit dans une tension entre deux états d'âme, le héros épique trouve dans l'autre membre avec lequel il forme un couple son pôle opposé grâce auquel il se définit mais par lequel il se trouve aussi simultanément limité. Ulysse et Achille incarnent deux tendances psychiques inhérentes à chaque guerrier, le désir d'immortalité passant par le sacrifice de sa propre personne ainsi que le désir d'un retour vers la patrie une fois la bataille achevée. Dans l'*Iliade*, l'opposition entre la recherche inconditionnelle du *kleos* et le désir du retour vers la patrie n'est pas représentée sous la forme d'un conflit psychique qui

¹⁰⁵⁶ J.-M. PAQUETTE, art. cit., p. 29 : « Le héros du roman est problématique parce qu'il y a entre son moi et le monde une discordance fondamentale. La problématique du héros épique porte sur une discordance interne entre deux « états » du moi. À la différence de l'épopée, le roman, par le système linguistique même dans lequel il se manifeste, est en mesure de symboliser cette problématique par l'intermédiaire d'un seul héros. L'épopée doit nécessairement incarner la sienne dans deux héros chargés de représenter la conscience divisée. C'est le couple épique, non un seul héros, qui constitue l'unité fondamentale de l'univers épique. ».

se déroule dans l'âme d'un des héros mais se manifeste à travers le binôme Achille/Ulysse. Toutefois, ce que J.-M. Paquette avait dit au sujet de l'épopée, à savoir que ce n'est pas l'individu mais le couple épique qui forme la cellule de base de cet univers fictionnel, s'applique également au *Quijote*. Dans le roman de Cervantès, le conflit entre le moi et le monde qui, selon la lecture lukácsienne, constitue le nœud de l'intrigue, ne se manifeste pas par une plongée dans l'intériorité du personnage central mais par les tensions au sein du couple don Quichotte/Sancho. À l'instar de ce qui se passe dans l'épopée, le problème existentiel du chevalier n'est pas décrit de façon psychologique mais extériorisé sous la forme de la dialectique complexe qui gouverne les rapports entre les deux compagnons.

À cela s'ajoute que l'opposition entre la complexité de l'hidalgo et la simplicité du héros épique est très réductrice. L'univers mental de l'hidalgo est sur certains points très proche de celui du héros antique avec lequel il partage plusieurs traits de caractère. Ainsi, il en a la fixité. La fonction des épithètes homériques – *megalétor*, *polumékhanos*, *polutropos*¹⁰⁵⁷ –, a pour but d'essentialiser le caractère des héros et de souligner qu'Achille, Hector et Agamemnon seront toujours fidèles à leur nature qui est immuable. À l'inverse des personnages de Dostoïevski qui sont forcés, par un processus douloureux, de décider quel type d'humain ils choisissent de devenir, ils ne peuvent renier leur être ni ne sont confrontés à des choix existentiels. Le chevalier de la Manche, de même, n'est pas un être qui se cherche mais qui, tel le héros grec, est persuadé de l'unité de son caractère : « *Yo sé quien soy* ». De façon similaire, ce qui, selon Hegel, distingue le sujet épique du sujet lyrique ou dramatique est le fait que le héros épique n'agit jamais selon des motivations purement subjectives, ses actions incarnant et réalisant les valeurs de la collectivité¹⁰⁵⁸. Ce qui différencie le héros épique du héros romanesque, c'est avant tout que le premier cherche à réaliser une destinée singulière ou à réaliser un bonheur personnel – c'est en ce sens qu'on parlera de « héros » au sujet de la Marianne de Marivaux, d'Oliver Twist, de Jane Eyre, de Tom Sawyer – tandis que le second est le représentant d'un peuple ou,

¹⁰⁵⁷ « Au grand cœur », « endurant », « aux mille tours ».

¹⁰⁵⁸ G. W. F. HEGEL *Cours d'Esthétique*, p. 356 : « Dans l'épopée, en effet, le caractère et la nécessité de l'extériorité sont juxtaposés avec une force égale ; et c'est pourquoi l'individu épique peut sembler céder aux circonstances extérieures sans dommage pour son individualité poétique et être dans son action même le résultat des conditions objectives ». Le caractère de la nécessité objective dont est investie l'action du héros épique diffère des motivations essentiellement psychologiques du sujet lyrique et dramatique. À l'inverse, le désir d'Œdipe de lever le secret de sa destinée est avant tout une quête personnelle de la vérité. Il s'agit pour le sujet de trouver une vérité sur lui-même. Le but de ses actions n'excède pas la sphère du subjectif.

à plus large échelle encore, de l'humanité¹⁰⁵⁹. Or, aux yeux de l'hidalgo, le choix d'embrasser la profession de la chevalerie errante n'est pas dirigée vers l'accomplissement d'un désir subjectif mais vers l'obtention de ce qui a une valeur en soi et objective (« *le pareció **convenible y necesario** (...) *hacerse caballero andante* »¹⁰⁶⁰).*

Selon la théorie lukácsienne, la personnalité du héros est associée à une temporalité différente selon que l'on se trouve dans l'épopée ou le roman. L'action de l'épopée antique se déroule dans un passé mythique caractérisé par une absence d'évolution. Le temps coule sans entraîner de changement, il n'existe pas de périodes historiques, les individus ne connaissent pas de changements psychiques et même le corps semble échapper au passage du temps. Pour cette raison, Pâris sera éternellement jeune et Nestor éternellement vieux, pour cette raison, vingt ans se seront écoulées entre le départ d'Ulysse d'Ithaque et son retour sans que ni lui ni Pénélope ne semblent avoir vieilli. L'idée d'une évolution n'a pas de signification dans l'épopée puisque le sens du monde comme de la vie humaine est immanent à chaque instant et n'a pas à se manifester au cours d'un lent processus. Tel sera, à l'inverse, le cas dans le roman où l'existence humaine s'accompagne d'une certaine indétermination qui oblige l'individu à accumuler les expériences avant de pouvoir conférer un sens à sa vie. Le temps romanesque, subjectif et évolutif, et le temps épique, objectif et sans durée, apparaissent ainsi comme des polarités opposées. Toutefois, l'analyse que fait Lukács de la temporalité épique ne s'applique, sous sa forme pure, qu'aux poèmes homériques et ne constitue, de surcroît, pas un critère distinctif efficace dans le cas de Cervantès parce que l'hidalgo appartient en quelque sorte aux deux temporalités en même temps.

La difficulté est qu'à l'instar du héros homérique le chevalier de la Manche appartient lui aussi à un temps mythique sans changements. L'orientation parodique du roman confère à l'hidalgo une immuabilité proche de celle des personnages de l'épopée. Héros comique, don Quichotte agit d'une façon similaire dans toutes les situations qui se présentent à lui et est en ceci très proche du personnage épique qui reste fidèle à lui-même à travers toutes les épreuves qu'il traverse. Le héros épique n'est pas un personnage à l'identité flottante, soumis à la dialectique entre l'identité et la différence mais demeure égal à lui-même à travers toutes les phases du récit. Aucun événement ne vient miner la stabilité de son caractère qui est fixé depuis

¹⁰⁵⁹ Ibid., p. 356-357 : « l'individu épique au contraire exclut ce pur agir selon le caractère subjectif ainsi que l'épanchement d'états d'âme subjectifs et de sentiments contingents (...) de la même façon que, d'autre part, ce par quoi il est mû doit être le valable en soi et pour soi, l'éthique, l'universel, etc. ».

¹⁰⁶⁰ *Don Quijote*, partie I, chap. I, p. 30-31 : « il lui parut convenable et nécessaire (...) de se faire chevalier errant ».

sa naissance. Il est certes vrai que l'hidalgo est une figure beaucoup plus complexe, dans la mesure où son moi est scindé entre son identité imaginaire et son identité véritable et que cette non-coïncidence avec lui-même le distingue fortement du héros épique. Il n'en demeure pas moins qu'aussi longtemps qu'il revêt son identité imaginaire, son caractère a une remarquable stabilité. Le principe de l'intrigue est justement que la même plaisanterie se répète toujours à nouveau avec des variations infinies et pour cela le héros comique qu'est don Quichotte doit, à l'instar d'Achille, être doté d'une personnalité inaltérable. Ainsi, le fait que l'hidalgo est un héros ridicule n'enlève rien au fait qu'il a l'immutabilité du héros épique.

Cette particularité confère au *Quijote* une des caractéristiques de l'épopée : l'absence de tension ou de suspense engendrée par l'évolution de son protagoniste. Les actions de la figure centrale comptent davantage que son développement psychologique. Une des évolutions majeures de la fiction romanesque à partir du XVII^e siècle est ce qu'on pourrait appeler l'incorporation du genre dramatique dans le genre romanesque. Dans le roman, le récit est organisé à la manière d'un drame, c'est-à-dire autour de la résolution d'un conflit central dans lequel le héros est impliqué. Aussi les différentes parties de l'œuvre valent-elles moins pour elles-mêmes que comme des étapes nécessaires dans la progression continue vers la fin. L'attitude caractéristique du lecteur de roman sera donc l'anticipation ou l'attente fébrile du dénouement. Il en va tout autrement dans l'épopée où la matière, comme legs d'une tradition immémoriale connue de tout le monde, ne saurait engendrer le suspense. L'intérêt du lecteur n'est pas tendu vers la fin mais vers le déroulement présent de l'action. Or, le *Quijote* est à cet égard beaucoup plus proche de la tradition épique que ce que nous appelons aujourd'hui le roman. Non seulement, l'histoire de l'hidalgo n'est pas, comme dans le roman moderne, organisée autour de la résolution d'un conflit central du protagoniste mais, en outre, la résolution du conflit a finalement moins d'importance que les aventures elles-mêmes.

Mais c'est la folie de l'hidalgo qui, pour Lukács, constitue la principale raison de voir dans le roman de Cervantès un signe de la transition vers la modernité. Selon lui, la folie du chevalier de la Manche marque le passage du monde achevé et clos de l'épopée à la dimension problématique de l'existence moderne. La plupart des autres critiques relient également la folie de don Quichotte à l'émergence du roman moderne. Ainsi, D. Shuger estime que c'est par la peinture de la crise du moi et l'attention accordée aux ambiguïtés du psychisme qui s'expriment à travers la folie que le *Quijote* préfigurerait le tournant introspectif si caractéristique du roman

moderne¹⁰⁶¹. Le thème de la folie se retrouve évidemment déjà dans l'épopée antique, mais la folie de l'hidalgo se distingue de celle de ses prédécesseurs épiques en tant qu'elle implique une remise en cause de l'ordre divin et humain. Dans l'épopée antique ou dans les poèmes héroïques de la Renaissance écrits sur le modèle antique, le thème de la folie revient sous différentes formes : celle du *furor heroicus*, expression de la juste colère du guerrier¹⁰⁶², celle de l'aliénation mentale, résultat d'une punition divine¹⁰⁶³ et celle de la folie comme résultat d'une déception profonde¹⁰⁶⁴. Mais, dans aucun de ces cas, la fureur ne met en cause ni l'organicité ni le sens du monde épique. La modernité de la folie de don Quichotte consiste dans le fait qu'elle ne constitue pas un épisode indifférent dans un univers qui conserve son ordre immuable mais un événement unique qui creuse un fossé entre le sujet et son monde.

Pourtant, sa folie n'est pas entièrement distincte de celle du héros homérique. La perte de raison du héros épique est souvent indirectement un résultat de son *hybris*, d'une démesure fondamentale qui fait de lui un révolté contre l'ordre objectif du monde. Tel est le cas de la fureur d'Ajax qui, par son massacre du troupeau de moutons, défie l'autorité d'Agamemnon et des autres chefs grecs. Ajax perd la raison parce qu'il croyait que les armes d'Ulysse lui étaient en quelque sorte *dues* naturellement. La fureur qui pousse Tancrède et Clorinde, incapables de se reconnaître sous leurs armures respectives, à se combattre mutuellement jusqu'à ce que l'amazone meure de la main de son propre amant (*Gerusalemme liberata*, chant XII), la fureur qui transforme Amide, abandonnée par Rinaldo, en une créature sauvage et dangereuse qui a perdu tout contrôle sur elle-même (chant XVI) vient du fait qu'ils placent leur sentiment

¹⁰⁶¹ D. SHUGER, *Don Quixote in the Archives: Madness and Literature in Early Modern Spain*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 8. Voir aussi le chapitre VI: « *Madness, Authority and the Novel* », p. 179-201.

¹⁰⁶² À cette catégorie, c'est-à-dire au *furor heroicus* entendu comme juste colère du guerrier, appartient la rage destructrice qui s'empare d'Énée au livre XII après la mort de Pallas. La fureur joue un rôle si important dans l'*Énéide* au point que L. Fratantuono a pu dire dans son introduction, qu'elle est l'image la plus mobilisée du poème. L. FRATANTUONO, *Madness Unchained: A Reading of Virgil's Aeneid.*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. VI-VII.

¹⁰⁶³ Dans la seconde catégorie on peut ranger la folie de Roland et des paladins du Tasse. Au chant XXXII, strophe 62, de l'*Orlando Furioso*, Saint Jean l'Évangéliste explique à Astolphe que la folie de Roland, résultat d'une punition divine, durera trois mois, le trois représentant un chiffre symbolique et indiquant la main de Dieu derrière son châtement. Roland est puni pour avoir pourchassé une princesse païenne au lieu d'accomplir son devoir en assistant son empereur dans la lutte contre l'Infidèle. Il est condamné à errer nu et en proie à la folie sans se rendre compte de son propre état, ce qui marque une rechute symbolique dans la condition d'Adam au moment où le premier péché fut commis. De même, le thème du *furor heroicus* dans la *Gerusalemme Liberata* est lié à l'idée d'une punition divine. J. Cozzarelli a montré que le *furor* est une passion qui affecte l'âme des païens comme des Chrétiens qui se sont détournés de Dieu et vaut ainsi comme un lien entre les deux camps. J. M. COZARELLI, « *Torquato Tasso and the Furore of Love, War and Madness* » in *Italica*, vol. 84, n° 2-3, 2007, p. 173-186.

amoureux avant Dieu. La folie de l'hidalgo est épique comme celle de ses prédécesseurs littéraires en ce qu'elle est, comme dans leur cas, une expression de l'*hybris* et de la démesure¹⁰⁶⁵. Cette démesure n'est plus celle d'un Ajax ou d'un Achille qui défient l'autorité royale ou la loi des olympiens ni celle des héros carolingiens et bretons modernisés par les poètes de la Renaissance qui mettent leurs aspirations personnelles avant le service de Dieu, mais elle est l'expression d'une volonté de briser les limites étroites dans lesquelles l'ordre social veut confiner sa liberté. La folie de l'hidalgo est une version sécularisée de la vieille fureur héroïque mais qui structurellement joue un rôle similaire.

Une autre marque distinctive du héros romanesque est qu'il se distingue moins par des prouesses martiales que par des vertus intérieures. Le *Quijote* vaut comme une remise en cause de l'héroïsme irréaliste des romans de chevalerie mais valorise l'héroïsme psychologique des personnages qui savent faire face aux malheurs de la vie, dont fait également partie l'hidalgo vers la fin de la seconde partie. Toutefois, le remplacement d'un code héroïque perçu comme vieilli par un héroïsme plus intérieur est un phénomène qui n'est pas étranger à l'épopée comme le montre l'exemple de Virgile et son rapport à l'épopée homérique. Le père de la poésie épique n'est pas seulement pour Virgile un modèle à suivre mais aussi l'objet d'une critique. L'idéal romain de la *pietas* implique un certain nombre de vertus qui sont incompatibles avec l'*areté* telle qu'elle est présentée dans l'*Illiade*. Au début de son article, C. Wolford¹⁰⁶⁶ établit un parallèle entre Cervantès et Virgile concernant la critique de l'héroïsme homérique¹⁰⁶⁷. Non content de noter le parallèle entre la critique de l'*areté* homérique chez Virgile et celle de l'héroïsme chevaleresque chez Cervantès, la critique va plus loin et remarque que, en-dessous

¹⁰⁶⁵ Voir l'analyse similaire de Murillo dans *Don Quixote as Renaissance Epic*, p. 55 : « *The abnormality of his illusion is on the scale of one who defies, in the name of a more solemn and direct relationship with superior forces, the limits of his will and freedom imposed by the existing social order. That an hidalgo should fancy himself to be a heroic caballero is of course comical and satirical. But it will make no difference to insist that this book is only a comic epic, or a comic epic in prose, because his situation is in any case that of the epic hero.* » ; « L'énormité de son illusion est telle qu'elle le met au rang de quelqu'un qui défie, au nom d'une relation plus solennelle et directe avec des forces supérieures, les limites imposées à sa volonté et à sa liberté par un ordre social existant. Qu'un hidalgo ait la fantaisie d'être un caballero héroïque est évidemment comique et satirique. Mais il importe peu de souligner que ce livre est seulement une épopée comique ou une épopée comique en prose puisque, d'une manière ou d'un autre, sa situation est celle d'un héros épique. ».

¹⁰⁶⁶ C. L. WOLFORD, « *Don Quixote and the Epic of Subversion* » in *Cervantes and the Pastoral*, J. J. LABRADOR HERRAIZ et J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (éds.), Cleveland, Cleveland University Press, 1986, p. 197-211.

¹⁰⁶⁷ Id., p. 198-199.

de la satire chevaleresque, il se trouve *aussi* chez Cervantès une satire du héros homérique¹⁰⁶⁸. Toutefois, se contentant de montrer que l'auteur du *Quijote* ne parodie pas seulement les exploits des chevaliers errants mais aussi ceux des héros homériques, elle en tire uniquement la conclusion que la parodie n'est pas seulement dirigée contre un modèle contemporain mais aussi contre un modèle antique. La question qu'elle ne pose pas et que sa comparaison avec Virgile semblait pourtant impliquer, est : ne trouve-t-on pas chez Cervantès le double mouvement qu'on trouvait dans l'*Énéide*, à savoir le démantèlement d'un modèle antérieur d'héroïsme et l'adoption d'un héroïsme plus intériorisé ?

Reflet du contexte historique dans lequel elle a été créée, l'épopée virgilienne prend ses distances avec le code héroïque tel qu'on le trouve dans les poèmes d'Homère. Les qualités admirées à l'Âge augustéen sont profondément étrangères à l'univers homérique et la modération et la conscience des propres limites dont fait preuve le héros troyen sont à l'opposé de l'impétuosité et du plaisir de tuer qui caractérisent Achille ou Ajax. L'influence d'Homère sur l'épopée virgilienne est indéniablement très grande et l'*Énéide* est, comme on le sait aujourd'hui, un concentré des deux intertextes homériques que sont l'*Illiade* et l'*Odyssée*. Dans un important article, G. Knauer¹⁰⁶⁹ a démontré que les six premiers livres de l'*Énéide*, souvent appelés « *Odyssée virgilienne* » par la critique, consistent dans une réélaboration des chants V-XII de l'*Odyssée*¹⁰⁷⁰. Il a également mis en évidence les relations entre la deuxième partie du poème et les différents épisodes de l'*Illiade*¹⁰⁷¹. Mais dans l'*Énéide*, le poète romain ne s'est pas contenté d'imiter Homère mais a aussi conçu un nouveau type d'héroïsme, plus approprié à l'époque dans laquelle il vivait et distinct de l'idéal homérique de l'*areté*. Plus que l'endurcissement et le courage, la qualité héroïque suprême est désormais une vertu davantage psychologique, à savoir la capacité de se dépasser soi-même, qui est célébrée dans le poème. La situation n'est pas fondamentalement différente dans le *Quijote* car Cervantès ne procède pas, comme on le prétend souvent, à une critique généralisée de l'héroïsme mais imagine aussi un autre type de personnage épique, celui du *héros modéré et humain*. L'exemple

¹⁰⁶⁸ Id., p. 200 : « *Yet buried among the massive satire of chivalry in Don Quixote is one on the Homeric hero, for in spite of the critical assertion, and the knight's own insistence that he is merely imitating Amadis and others, that Quixote follows to the letter the code of chivalry, this is simply not always true.* » ; « Pourtant, enfouie sous la présence massive de la satire de la chevalerie se trouve, dans le Quijote, une satire du héros homérique car en dépit de l'assertion des critiques et l'insistance du chevalier qu'il imite seulement Amadis et d'autres, que don Quichotte suit à la lettre le code de la chevalerie, cela n'est tout simplement pas toujours vrai. ».

¹⁰⁶⁹ G. N. KNAUER, « *Virgil's Aeneid and Homer* » in *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, S. J. HARRISON, (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 390-413.

¹⁰⁷⁰ Id., p. 396-402.

¹⁰⁷¹ Id., p. 402-410.

paradigmatique est la figure de Bernardo del Carpio, mentionnée à plusieurs reprises dans le roman. Si Cervantès en avait fait le héros de son propre roman de chevalerie¹⁰⁷², le *Bernardo*, c'est vraisemblablement parce que Bernardo del Carpio se distingue sur un point crucial des autres chevaliers, comme par exemple ceux de l'Arioste, car il n'a usé que de moyens purement humains sans bénéficier de magie ou d'enchantements. Dans le premier chapitre, il est introduit comme vainqueur de Roland, auquel il a su ôter la vie en dépit de son invulnérabilité en recourant à la même ruse que celle dont avait déjà usé Hercule envers Antée : « *en Roncesvalles había muerto a Roldán, valiéndose de la industria de Hércules, cuándo ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos* »¹⁰⁷³. Le même scénario est repris avec très peu de variations aux chapitres I, XXVI et II, XXXII, mais, dans ce dernier cas, la mention de cette histoire s'accompagne d'une condamnation ouverte des enchantements qui, selon une conception traditionnelle, amoindrissaient beaucoup les exploits des héros italiens : « *y así, cuando Bernardo del Carpio le mató en Roncesvalles, viendo que no le podía llogar con fierro, le levantó del suelo entre los brazos, y le ahogó, acordandose de la muerte que dio Hércules a Anteón, aquel feroz gigante que decían ser hijo de la tierra* »¹⁰⁷⁴. L'attrait que Bernardo exerçait sur Cervantès est donc double. Premièrement, il est un héros national et non pas étranger comme Roland, secondement, par ses exploits il devient l'emblème du héros qui parvient à être victorieux sans pour autant s'élever au-dessus de la nature humaine. Mais cette humanisation du héros s'observe aussi dans le cas de don Quichotte lui-même.

L'évolution de don Quichotte vers plus de sagesse et d'humanité, qui a été analysée en détail par plusieurs critiques comme D. Quint¹⁰⁷⁵, est généralement vue sous l'angle de la rupture avec la littérature épique car ce n'est qu'en renonçant graduellement à ses idéaux chevaleresques que l'hidalgo parvient à acquérir une plus grande lucidité¹⁰⁷⁶. Pourtant, il existe

¹⁰⁷² Le *Bernardo* aujourd'hui perdu.

¹⁰⁷³ *Don Quijote*, livre I, chap. I, p. 30 : « à Roncevaux il avait mis à mort Roland l'Enchanté, en usant de l'astuce d'Hercule, lorsqu'il étouffa Antée, le fils de la terre, entre ses bras ».

¹⁰⁷⁴ Id., livre II, chap. XXXII, p. 801 : « et ainsi, lorsque Bernardo del Carpio le tua à Roncevaux, comme il vit qu'il ne pouvait y arriver par le fer, il le souleva du sol et l'étouffa entre ses bras, s'étant souvenu alors de la mort qu'Hercule avait donnée à Antée, ce féroce géant que l'on disait être fils de la terre. ».

¹⁰⁷⁵ D. QUINT, *Cervantes's Novel of Modern Times*, « *The Wiser, gentler Don Quixote* », Princeton, Princeton University Press, 2003.

¹⁰⁷⁶ Riley par exemple voit ce passage d'un héroïsme vers un autre comme une rupture avec les idéaux héroïques. E. C. RILEY, *Introducción al Quijote*, Barcelona, 2000, chap. XII: « *Ideals and Illusions* », p. 133-148. « *For a time he lives with doubts about his ultimate success, even before he is forced to retire. To live thus without throwing over his ideals takes another kind of heroism – unexciting, humdrum and perhaps more exacting than the traditional sort. (...). Don Quixote, failing hilariously to be the kind of hero he aims to be, somehow succeeds in being the ancestor of the unheroic modern hero.* ». « Pendant une période il vit dans le doute concernant son succès final même avant qu'il ne soit forcé de se retirer. Vivre de la sorte sans renier ses idéaux nécessite une autre

une certaine ressemblance avec le cas d'Énée. Comme le dit B. Bowra, la *virtus* du héros troyen ne ressort pas principalement de ses exploits accomplis durant les batailles mais de sa détermination à surmonter ses propres faiblesses : « *The chief obstacles which Aeneas finds are in himself, and his greatest victories are when he triumphs over them.* »¹⁰⁷⁷. Après avoir été à plusieurs reprises oublieux de sa mission dans la première partie, Énée devient progressivement un modèle de capitaine courageux et responsable dans la seconde moitié où il ne s'oppose plus à la volonté des dieux. Il est indéniable qu'il s'agit là d'un point commun avec le cas de l'hidalgo car, à l'instar Énée qui apprend au cours de ses aventures à vaincre ses propres passions, don Quichotte est dit, à la fin, être devenu vainqueur de lui-même : « *si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede* »¹⁰⁷⁸. Même si la signification de la victoire est différente, puisque dans un cas le héros s'élève de l'humanité au rang de la surhumanité tandis que dans l'autre il descend du statut de surhumain à celui de simple humain, il est pourtant légitime de dire qu'il s'agit dans les deux cas d'une victoire morale. Énée doit lentement apprendre à respecter les décisions des dieux et à subordonner ses propres désirs à la volonté des immortels. La volonté personnelle d'Énée est un obstacle à l'accomplissement du destin romain. De façon similaire, par son individualisme forcené qui le pousse à mettre en cause l'ordre humain et divin, don Quichotte s'élève contre Dieu et ce n'est que progressivement qu'il parvient à se ranger à nouveau sous sa loi.

Virgile se plaît, dans certains endroits de son poème, à souligner la vanité de l'héroïsme traditionnel. Le poète romain utilise pour cela les moyens de la tragédie, Cervantès ceux de la satire, mais le message est similaire. Pour cette raison, une comparaison plus précise entre don Quichotte et Énée s'impose. Une analogie entre le destin des deux personnages s'observe par exemple dans le *descensus ad inferos* qui est un épisode-clé dans leur carrière. Sur ce point, la tentation est grande de traiter les deux épisodes comme des exacts opposés. Dans le poème virgilien, la vision de l'Enfer marque véritablement le début de la carrière héroïque d'Énée ; dans le roman de Cervantès, elle indique le début de la déchéance du héros. Au sortir de l'Hadès, Énée ne commettra plus de faute et, fortifié dans son désir de remplir sa mission divine, il

forme d'héroïsme – peu excitant, monotone mais peut-être plus exigeant que l'héroïsme traditionnel. (...). Don Quichotte, échouant d'être le type de héros qu'il veut être arrive en quelque sorte à être l'ancêtre de l'homme antihéroïque moderne. » (p. 147).

¹⁰⁷⁷ B. C. BOWRA, *From Virgil to Milton*, Londres, Macmillan, 1945, p. 84: « Les principaux obstacles qu'Énée rencontre se trouvent en lui-même et ses plus grands moments de victoire sont quand il en triomphe. ».

¹⁰⁷⁸ *Don Quijote*, partie II, chap. LXXII, p. 1093 : « s'il vient vaincu par un bras étranger, [il] revient aussi vainqueur de lui-même : c'est, à ce qu'il m'a dit, la meilleure des victoires que l'on puisse désirer ».

marchera de victoire en victoire. Don Quichotte au contraire a le meilleur de sa carrière derrière lui et sera désormais de plus en plus torturé par le doute jusqu'à son renoncement final à ses idéaux chevaleresques. Mais une analogie relie les deux scènes parce que l'Enfer virgilien n'est pas seulement le lieu de la célébration de l'héroïsme et parce que le passage du héros vers une lucidité accrue est une évolution bénéfique mais aussi un processus douloureux.

L'aventure en question a plus de points communs avec le passage correspondant de l'*Énéide* qu'on ne le croit ordinairement. Bien que, selon la ligne de lecture la plus répandue, l'aventure de la grotte de Montésinos soit un épisode uniquement négatif durant lequel l'hidalgo se trouve confronté inconsciemment avec la vanité de ses propres rêves héroïques, C. Schwalb¹⁰⁷⁹ a défendu l'idée que l'aventure de la grotte doit être analysée à la fois à partir de la perspective de l'hidalgo, qui la vit comme une expérience positive, et à partir de celle du lecteur, qui y perçoit les signes prémonitoires de sa dégradation future. Cervantès associerait avec une grande subtilité des touches qui soulignent la grandeur persistante des héros vivant prisonniers dans leur caverne avec des éléments qui sont autant de signes de leur dégradation¹⁰⁸⁰. Dans ce cas-là, la différence avec l'*Énéide* n'est pas si grande, le point commun étant l'ambivalence de la vision infernale et le sens de cette dernière pour le développement du héros.

¹⁰⁷⁹ Voir l'article de Schwalb sur cette ambiguïté et aussi sur les deux lignes interprétatives divergentes qui existent dans la critique. C. SCHWALB, « *La cueva de Montesinos : condensación onírica de dos textos disímiles* » in *Anales cervantinos*, vol. XXXI, 1993, p. 239-247.

¹⁰⁸⁰ Le cœur de Durandart fonctionne effectivement comme un symbole de son héroïsme et de l'exaltation amoureuse caractéristique des codes courtisans du romancero. Mais d'un autre côté, l'indice réaliste selon lequel il a fallu conserver l'organe dans du sel afin qu'il ne se mît pas à dégager une odeur désagréable – « *eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma* » « je mis dans votre cœur un peu de sel, afin qu'il ne sentît point mauvais et se conservât, sinon frais, du moins en salaison, aux mains de dame Belerma » (p. 726) – provoque une matérialisation grossière du symbole qui, d'expression poétique de la passion, est dégradé au niveau d'un organe de chair bien matériel. Belerma, en accord avec les codes courtois du Moyen Âge, mène un deuil éternel qu'elle respecte durant quatre jours de la semaine mais en même temps son image d'amante idéale est ternie. La mention irrévérente des règles dans un contexte marqué par l'amour idéalisé – « *no toma ocasión su amarillez y sus ojers de estar con el mal mensil ordinario en mas mujeres* » ; « ce teint jaune et ces cernes sous les yeux ne sont pas dus au mal mensuel ordinaire aux femmes » (p. 728) – la ramène d'une amante éthérée au statut d'une femme ordinaire qui a un corps organique comme les autres. Outre les marques de laideur extérieure, elle a de surcroît des marques physiognomoniques de la débauche, le teint jaunâtre, les dents irrégulières étant traditionnellement le signe d'une vie dissolue. Pourtant elle est en même temps montrée en train de mener un deuil sincère pour son amant de sorte que l'essentiel de son caractère, tel qu'il était dépeint dans le romancero, est préservé : « *y cantaban o, por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo* » ; « en chantant ou, pour mieux dire, en pleurant les élégies sur le corps et le cœur dolent de son cousin » (p. 728). Guardiana transformée en fleuve en raison de ses pleurs est un symbole de l'affliction, mais le texte ajoute qu'il ne nourrit pas en son sein des poissons fins mais grossiers. Le fait est que le texte est structuré de telle sorte que l'insertion de détails vulgaires et grossiers vient miner l'atmosphère idéalisée du romancero mais sans détruire entièrement sa grandeur originelle.

L'Enfer virgilien n'est pas moins que celui de Cervantès un lieu ambigu où la célébration de la grandeur héroïque se mêle au spectacle accablant de la vanité de la gloire terrestre. Si, dans le *Quijote*, les héros nationaux espagnols ont vieilli et vivent dans le dénuement et la disette, il n'en va pas autrement chez Virgile, où les premières choses que le héros troyen aperçoit en entrant dans le sombre royaume de la Mort, ce sont la Maladie, la Vieillesse et le Dénuement : « *Luctus et ultrices posuere cubilia curae/ pallentesque habitant Morbi tristisque senectus/ et Metus et malesuada fames ac turpis Egestas* »¹⁰⁸¹. À la place de figures glorieuses, don Quichotte voit, dans la grotte de Montésinos des chevaliers qui ont perdu leur lustre et ne respirent plus leur ardeur guerrière d'antan. La même chose vaut pour l'*Énéide* où les spectres des illustres guerriers qu'Énée rencontre au fond du Tartare sont dans un état pitoyable. Dépouillés de leur ancienne grandeur, les chefs des Danaéens et les phalanges d'Agamemnon sont terrifiés à la vue de la lumière resplendissante réfléchie par l'armure d'Énée mais se trouvent incapables de pousser un cri : « *ut videre virum fulgentiaque arma per umbras, / ingenti trepidare metu ; pars vertere terga/ (...) pars tollere vocem/ exiguam : inceptus clamor frustratur hiantis* »¹⁰⁸². Quand l'hidalgo retrouve Dulcinée au fond de l'Enfer, il la voit pauvre et sous le coup de l'enchantement qui lui a ravi sa beauté. Lorsqu'Énée rencontre l'ombre de Didon, il la voit sombre, errante et en proie à la tristesse : « *tandem corripuit sese atque iniuria refugit/ in nemus umbriferum* »¹⁰⁸³. La descente dans la grotte de Montésinos, comme celle d'Énée au livre VI, est une confrontation avec les grands mystères de la mort et du cosmos¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸¹ P. V. MARO, *Œuvres complètes*, J. PION, P. HEUZÉ (éds.), Paris, Gallimard, 2015, *Énéide*, livre VI, v. 274-276 : « Deuil et soucis vengeurs ont posé leurs couches, / pâles y habitent Maladies et funeste Vieillesse, / Crainte, Faim, mauvaise conseillère, et hideux Dénuement. ».

¹⁰⁸² Id., v. 490-493 : « dès qu'[ils] ont vu le héros et ses armes fulgurantes parmi les ombres/ ils tremblèrent d'une peur énorme, une partie d'entre eux de tourner le dos, / (...) une autre de pousser un cri minuscule : ils ouvrent la bouche, mais leur ébauche de cri les déçoit. ». Déjà dans la *nekya* d'Ulysse, qui a servi d'inspiration à Virgile, le célèbre héros grec est confronté aux esprits des célèbres guerriers morts lors de combats autour de la ville de Troie mais ils ont perdu beaucoup de leur superbe. Énée, de son côté, rencontre le guerrier Déiphobe, qui, le corps horriblement déchiré et le visage défiguré par d'atroces blessures, lui confie que les ombres passent leurs heures à pleurer (v. 539). La dégradation des anciens héros du cycle carolingien, devenus des morts vivants apathiques, n'est pas anti-épique mais s'inscrit encore, bien que d'une façon comique, dans la logique de l'épopée antique.

¹⁰⁸³ Id., v. 477-473 : « Enfin elle s'arracha à lui et se réfugia, hostile dans les bois ombreux ».

¹⁰⁸⁴ Lors de la rencontre avec son père, Énée est éclairé sur les grands mystères cosmiques, notamment celui de la métempsychose. De façon similaire, la survie souterraine de héros crus morts depuis longtemps est présentée comme un mystère qu'il n'est donné à connaître qu'au seul don Quichotte : « *para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva de Montesinos : hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo* » ; « afin que tu informes le monde de ce qu'enserme et recèle la profonde caverne de Montesinos ; un exploit réservé à ton cœur invincible et à ta merveilleuse résolution » (p. 724). L'Enfer de l'*Énéide*, situé au centre du cosmos, est un lieu où l'histoire entre en contact avec l'éternité. La vision téléologique de l'histoire humaine aboutissant à la fondation de l'Empire romain, se mêle à une vision

qui vaut comme une introduction à la dimension tragique de l'existence humaine. Éclairé par son père sur le mystère de la métempsychose, Énée s'exclame qu'il ne peut comprendre ce qui pousse les âmes à rechercher la lumière. L'hidalgo de même, à son réveil, déclare qu'il comprend désormais pourquoi l'existence humaine n'est qu'une ombre et un songe : « *En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contenidos de esta vida pasan como sombra y sueño o si marchitan como la flor del campo.* »¹⁰⁸⁵. Les ambiguïtés dans la vision infernale sont le reflet de l'effet ambivalent que cette expérience a sur les deux héros.

Tout comme Cervantès montre les ruines du monde chevaleresque au fond de la grotte, de même Virgile exprime des doutes quant au destin de l'Empire augustéen. Cervantès évoque une époque de grandeur passée, Virgile une époque de grandeur future, mais dans les deux cas une forme de mélancolie se mêle au tableau évoqué. Dans le *Quijote*, cette dernière s'explique par le regret pour la fin d'une époque glorieuse, dans le poème virgilien par la crainte que la stabilité politique atteinte par Auguste ne pourrait être que provisoire et par le fait que le souvenir des guerres civiles demeure encore vif dans la mémoire du poète. Il y en a deux indices. D'abord, la prophétie d'Anchise sur les illustres descendants d'Énée, au lieu de se finir sur une note joyeuse, se termine par l'évocation tragique de la mort de Marcellus, gendre d'Auguste qui quitta la vie à dix-neuf ans : « *O gnate, ingentem luctum ne quaere tuorum ; / ostendent terris nunc tantum fata nec ultra/ esse sinent* »¹⁰⁸⁶. L'impression créée par cette note tragique, à la fin, est que même les grands Empires ne sont pas à l'abri du malheur. Le second indice est que le livre VI se termine par une allusion aux deux portes du songe, l'une de corne, d'où sortent les songes véridiques, l'autre d'ivoire, d'où sortent les songes trompeurs : « *altera candenti perfecta nitens elephanto/ sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes* »¹⁰⁸⁷. Le fait que la dernière image après l'évocation de la grandeur de Rome est la porte des songes mensongers peut être un indice de ce que Virgile avait conscience que l'Empire d'Auguste ne formait qu'une unité précaire. Si cela s'avérait correct, alors Énée, avant don Quichotte, a dû apprendre la leçon que même les plus grands exploits héroïques ne résistent pas à l'œuvre destructrice du temps.

cyclique du temps, rythmé par le mouvement ininterrompu des réincarnations. Elle est un lieu transitoire où passé et futur entrent en contact et qui, au niveau narratif, exerce une double fonction de rappel et d'annonce. De même, l'épisode de la grotte de Montésinos, habitée de guerriers immortels et pourtant soumis au passage du temps, où une heure équivaut à trois jours, est un lieu paradoxal où les catégories ordinaires du temps sont subverties.

¹⁰⁸⁵ *Don Quijote*, partie II, chap. XXII, p. 722 : « Je comprends maintenant pourquoi toutes les joies de ce monde passent comme une ombre et comme un songe, ou se fanent comme fleur des champs. ».

¹⁰⁸⁶ P. V. MARO, *Énéide*, v. 868-869 : « Ô mon enfant, ne cherche pas à connaître l'immense deuil des tiens ; / lui, les destins le montreront seulement à la terre mais ne lui permettront pas d'exister davantage. ».

¹⁰⁸⁷ Id., v. 895-896 : « l'autre, parfaite, respandit d'un ivoire à l'éclatante blancheur/ mais les mânes y envoient vers le ciel les rêves trompeurs ».

Bien que les dégradations subies par les personnages enchantés soient la marque de l'intention satirique de Cervantès, les ambiguïtés dans la vision de don Quichotte ne sont pourtant pas incompatibles avec l'esprit de l'épopée virgilienne. La double perspective du *Quijote*, selon laquelle la grotte apparaît comme un paradis au héros central et comme un Enfer à Sancho, se retrouve sous une forme différente dans la *catabase* d'Énée où le héros voit le triomphe futur des grands héros romains mais est aussi confronté avec la vanité de toute gloire humaine, même celle des grands chefs de guerre. Les différences entre les deux textes recouvrent peut-être un parallèle plus fondamental, déjà mis en avant par P. Dunn¹⁰⁸⁸, à savoir qu'après leur expérience initiatique, les deux héros deviennent des êtres plus réfléchis, plus tourmentés et plus complexes. Énée se transforme en héros victorieux mais en même temps la conscience de sa lourde responsabilité fait de lui un individu différent, plus complexe et plus tourmenté. De son côté, don Quichotte, apprendra à relativiser ses croyances et fera preuve d'une adoration plus modérée.

Aussi l'hidalgo, progressivement assailli par le doute et en proie à une mélancolie grandissante, n'est-il pas simplement le négatif du héros épique. Le protagoniste de l'*Énéide* connaît lui aussi le doute et ne se réduit pas à cet instrument des dieux totalement dépourvu d'initiative personnelle qu'on a pu voir en lui. Une des caractéristiques qui le distinguent des héros de l'*Illiade* est précisément qu'il manque de la vitalité propre aux héros homériques et ne ressent ni fierté ni exaltation à accomplir sa mission. Son humeur prédominante dans le poème semble être une forme de résignation mélancolique, l'obligation de fonder Rome reposant sur ses épaules, tel un lourd fardeau. La vision globale de la vie, dans l'*Énéide* est marquée par une sensibilité pour le caractère tragique de l'existence humaine. Ainsi, quand Énée contemple les scènes de la guerre de Troie dans le temple carthaginois dédié à Junon, il prononce la phrase célèbre : « *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* »¹⁰⁸⁹. Le génitif « *rerum* » peut être interprété comme un génitif subjectif (l'univers participe à nos douleurs) ou comme un génitif

¹⁰⁸⁸ P. N. DUNN, « *Two Classical Myths in « Don Quijote »* » in *Renaissance and Reformation*, vol. 9, n°1, 1972, p. 2-10: « *Perhaps Cervantes profited from Vergil's complex attitude towards Aeneas. For as Aeneas becomes a new man after Book VI to the extent that he has a manifest destiny to fulfill, he also becomes more problematic and less humanly attractive, more tragically isolated, a man sacrificed to a cause. Don Quijote puzzles over the meaning of his vision and Cervantes lets us see his doubts.* »; « Peut-être que Cervantès a profité de l'attitude complexe de Virgile envers Énée. Car, tout comme Énée devient un homme nouveau après le livre VI puisqu'il a désormais une mission claire à accomplir, il devient aussi plus problématique et moins attirant sur le plan humain, plus isolé tragiquement, un homme sacrifié à une cause. Don Quichotte s'interroge sur sa vision et Cervantès nous laisse voir ses doutes. » (p. 7).

¹⁰⁸⁹ P. V. MARO, *Énéide*, livre I, v. 461-462 : « le monde connaît les larmes et le sort des mortels touche le cœur ».

objectif (la souffrance et le malheur sont le lot commun des hommes). Dans le contexte, il est toutefois clair que ce dont Énée parle, c'est le prix à payer pour toute activité héroïque. Confronté à la vision du cycle éternel des réincarnations dans l'Enfer, il s'exclame : « *O pater, amne aliquas ad caelum hinc ire putandum est/ sublimis animas, iterumque ad taeda reverti/ corpora ? Quae lucis miseris tam dira cupido ?* »¹⁰⁹⁰. L'expression « *taeda corpora* » et l'adjectif « *dira* » pour qualifier le désir de la lumière indiquent qu'il voit l'existence terrestre comme un état déplorable et un poids difficile à supporter. Prises littéralement, les paroles d'Énée semblent indiquer que la mort serait pour lui préférable à la vie et qu'il n'y a pas de raison que les âmes incorporelles cherchent à se réincarner.

La mélancolie d'Énée est observable dans beaucoup d'endroits et résulte de ses doutes quant à la capacité à exécuter sa mission. À plusieurs reprises, il est près de se laisser décourager par les revers qu'il subit. Dès le début, il envisage sa mission comme une longue succession d'efforts et de dangers : « *per varios casus, per tot discrimina rerum/ tendimus in Latium* ». En Sicile, après que les femmes ont mis le feu aux navires pour empêcher les Troyens de repartir, il songe à abandonner sa mission : « *casu concussus acerbo/ nunc huc ingentis, nunc illuc pectore curas/ mutabat versans* »¹⁰⁹¹. À Didon, lors de son séjour à Carthage, il avoue que c'est contre son gré qu'il se rend en Italie : « *Italiam non sponte sequor* »¹⁰⁹². Dans la seconde partie du *Quijote*, l'hidalgo est lui aussi progressivement envahi par les doutes sur sa propre mission. Ils s'observent dès la fin désastreuse de la barque enchantée où il renonce à son projet de sauver les chevaliers prisonniers d'une tour enchantée – « *Para otro caballero debe de estar guardada y reservada esta aventura.* »¹⁰⁹³ – et culmineront après sa défaite contre Samson Carrasco, quand il nourrit des doutes grandissants concernant sa propre élection : « *Iba el vencido y asenderado don Quijote pensativo además por una parte y muy alegre por otra* »¹⁰⁹⁴. La différence est toutefois qu'Énée gagne en détermination tandis que l'hidalgo perd en assurance. Don Quichotte est au début plein d'entrain et de courage et se laisse par la suite envahir par des sentiments de plus en plus mélancoliques tandis qu'Énée est initialement hésitant et réticent mais devient ensuite de plus en plus résolu.

¹⁰⁹⁰ Id., livre VI, v. 721 : « – O père, faut-il vraiment penser que certaines âmes vont d'ici vers le ciel/ en s'élevant et qu'à nouveau elles retournent à des corps pesants ? / Quel désir de lumière ont ces furieuses ? ».

¹⁰⁹¹ Id., livre V, v. 700-702 : « frappé de ce cruel coup du sort, / [Énée] tournait et retournait dans sa poitrine d'immenses soucis./ tantôt en un sens, tantôt dans l'autre. ».

¹⁰⁹² Id., livre IV, v. 361 : « je recherche l'Italie malgré moi ».

¹⁰⁹³ *Don Quijote*, partie II, chap. XXIX, p. 778 : « C'est à un autre chevalier sans doute qu'est gardée et réservée cette aventure. ».

¹⁰⁹⁴ Id., partie II, chap. LXXI, p. 1083 : « Vaincu et accablé, don Quichotte cheminait tout pensif d'une part, tout joyeux de l'autre. ».

En somme, Virgile et Cervantès se ressemblent par le regard critique qu'ils jettent sur les excès de l'héroïsme guerrier. L'idéal de la mesure est au cœur de leurs deux œuvres. Le dépassement de la démesure est un élément central dans le développement des deux héros. Tout ceci ne saurait certes empêcher qu'il subsiste une nette différence entre don Quichotte et Énée. La *pietas* du prince troyen consiste dans son dévouement à sa patrie, son père, sa femme et ses enfants et dans le respect des devoirs que les dieux lui ont imposés. Sur tous ces points, don Quichotte est exactement l'inverse d'Énée. Tandis que la *pietas* du personnage virgilien transparait à travers sa soumission aux commandements divins – lors de sa première apparition il est montré en train d'emmener les statues des dieux troyens –, la relation de l'hidalgo avec les autorités ecclésiastiques et le Dieu chrétien est fortement conflictuelle. Le chevalier attaque les représentants de l'Église, ne paraît pas s'adonner souvent à la prière et préfère la lecture des romans de chevalerie à celle des Saintes Écritures. Alors qu'Énée se caractérise par son amour pour sa famille durant toutes ses aventures, Don Quichotte à l'inverse se voit reprocher à plusieurs reprises de négliger sa famille et son bien : une fois par le grave ecclésiastique, « *Volveos a vuestra casa y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda* »¹⁰⁹⁵, une autre fois par un citoyen de Barcelone qui le voit arriver avec une pancarte sur le dos, « *Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos* »¹⁰⁹⁶. Il n'en reste pas moins que le projet de Cervantès n'est pas seulement antiépique mais coïncide aussi avec le projet virgilien de la redéfinition de l'héroïsme.

L'opposition entre l'hidalgo et le héros antique s'avère donc problématique. La folie constitue l'hidalgo en un personnage psychologiquement complexe mais, en même temps, elle lui confère en partie l'immuabilité du héros épique. Le fossé entre ses aspirations personnelles et la réalité sociale dans laquelle il vit fait de lui le prototype du personnage romanesque, mais en même temps il partage certaines caractéristiques morales et mentales avec le héros antique, à cause de sa conviction que son désir subjectif de devenir chevalier errant est investi d'une nécessité objective. L'abandon progressif des vertus martiales traditionnelles pour un type de vertu plus intérieure annonce le héros romanesque dont le courage sera davantage psychologique mais le rapproche aussi en partie d'Énée, dont l'héroïsme se distingue de celui des héros homériques. L'échec fait de lui un personnage romanesque, puisque les héros de

¹⁰⁹⁵ *Don Quijote*, partie II, chap. XXXI, p. 792 : « rentrez chez vous, et occupez-vous de vos enfants si vous en avez, prenez soin de votre bien ».

¹⁰⁹⁶ Id., partie II, chap. LXII, p. 1025 : « Retourne chez toi, pauvre fou, et occupe-toi de ton bien, de ta femme et de tes enfants ».

roman se caractérisent par leur faillibilité et par le fait que la victoire ne leur est pas due a priori, mais le type du héros qui est valorisé malgré son échec est déjà préfiguré par le poème lucanien. L'hidalgo est à bien des égards une figure complexe qui fonctionne en quelque sorte comme un trait d'union entre le personnage romanesque moderne et le héros épique antique.

Conclusion

Les analyses de ce chapitre indiquent une certaine fluidité entre les frontières du genre épique et du genre romanesque dans les romans de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen. Cette fluidité est plus ou moins grande selon le cas considéré. Ainsi, chez Rabelais et Cervantès, elle s'observe à de multiples niveaux tandis que chez Grimmelshausen, elle est assez peu prononcée et on la constate tout au plus dans son rapport avec le roman héroïque. Les résultats de ce chapitre rejoignent donc les observations faites par les chercheurs qui ont mis en évidence la difficulté de séparer rigoureusement le genre épique du genre romanesque, non seulement dans l'étude des romans modernes mais aussi dans celle de l'épopée antique et de la chanson de geste médiévale. La prise en compte de la variété historique des textes classés comme épiques ou romanesques rend problématiques les théories bakhtinienne et lukácsienne d'une séparation radicale entre roman et épopée ainsi que le cadre assez abstrait sur lequel elles reposent. Une autre ambiguïté inhérente à deux de nos textes, ceux de Rabelais et de Cervantès, est leur rapport à Virgile qui sera analysé dans le chapitre suivant.

Chapitre V - Anti-impérialisme et messianisme. L'héritage virgilien entre rejet et réappropriation dans les romans de Rabelais et de Cervantès

Si des traces de l'épopée virgilienne demeurent perceptibles dans les romans de Rabelais et de Cervantès, c'est en apparence avant tout dans une optique parodique. Pantagruel et don Quichotte fonctionnent comme des versions burlesques d'Énée, mais ils agissent comme des réformateurs et non comme conquérants, ils veulent instaurer une ère de paix et non pas fonder un Empire. Cette différence par rapport à Énée est d'ailleurs ce qui rapproche les deux héros. Il existe une ressemblance entre Pantagruel, venu réformer un monde vétérotestamentaire régi par la loi du talion, et l'hidalgo qui rêve de ressusciter l'utopie égalitaire du règne de Saturne, afin de mettre fin au détestable Âge de Fer où vit son époque. Mais ces projets, centrés autour de la restauration de la paix et de la réforme de la société, sont très différents du projet impérialiste de l'*Énéide*. Telle est la raison pour laquelle tant le *Pantagruel* que le *Quijote* ont à plusieurs reprises été lus comme des anti-*Énéides*.

Les interprétations qui insistent sur un écart irréductible entre les deux œuvres et le poème virgilien s'avèrent cependant problématiques. Une première raison est que Pantagruel, tout comme don Quichotte, devient en quelque sorte une nouvelle figure d'Auguste. L'Empereur romain, loué au chant VI de l'*Énéide* pour avoir mis fin à la guerre civile, est élevé au rang de héros messianique qui instaure une nouvelle ère tout comme les personnages de Rabelais sont des réformateurs d'un âge déchu et miné par les conflits. Un autre point commun est que l'Âge d'Or que se proposent de restaurer les deux héros, a des connotations à la fois chrétiennes et virgiliennes. Dans le *Pantagruel* comme dans le *Quijote* une sécularisation du mythe de la Chute préside à la carrière épique du héros, de sorte que l'Âge d'Or qu'ils instaurent a des connotations chrétiennes. Il a toutefois également des connotations politiques proches de celles qu'avait l'Âge d'Or chez Virgile, comme le révèle une analyse précise. Il en découle qu'il faut nuancer les lectures anti-virgiliennes qui ont été faites de ces deux œuvres.

Il faut également revoir la question de l'impérialisme dans les deux œuvres. En apparence, le projet de Pantagruel et de don Quichotte est dépourvu des connotations impérialistes de l'*Énéide*. Pourtant, tous les critiques ne partagent pas cette opinion. Tandis que l'hidalgo est souvent vu comme un réformateur qui échoue dans son projet d'améliorer la société,

H. Higuera¹⁰⁹⁷ estime que sa quête porte des accents nettement impérialistes et s'inscrit dans l'idéologie politique et théologique de l'Espagne du XVII^e siècle. De même, D. de Armas Wilson, qui analyse l'importance du contexte de la conquête du Nouveau Monde pour la compréhension du *Quijote*, estime que l'hidalgo serait imaginé sur le modèle des conquistadors et permettrait à Cervantès d'effectuer une critique de la volonté de puissance des colonisateurs. Dans le cas de Rabelais, il existe des analyses similaires. Si E. Duval a mis l'accent sur la mission christique des géants, d'autres chercheurs ont décelé des éléments machiavéliques dans leur politique. Une analyse précise révèle en effet que la politique des géants est moins édulcorée qu'elle n'y paraît. Alors que l'édification d'une utopie humaniste semble avoir remplacé le rêve de la fondation d'un Empire, le comportement des géants garde certains traits impérialistes et semble parfois davantage suivre les préceptes du réalisme politique que du règne utopique. Il s'agit donc de nous demander jusqu'à quel point ces ambivalences sont compatibles avec les lectures traditionnelles.

En outre, comme dans le *Quijote*, un rapport ambigu à l'héritage virgilien s'observe dans le *Persiles*. Alors que l'ultime roman de Cervantès porte des traces très visibles de l'*Énéide*, il s'en distingue pourtant sur un point central dans la mesure où la Rome augustéenne, comme centre d'un Empire mondial, a laissé place à une Rome très éloignée de toute considération impérialiste et servant uniquement de lieu du mariage entre les deux protagonistes. Cervantès subvertit l'idéologie martiale traditionnelle, selon laquelle les amours sont inférieurs aux armes, en accordant un caractère héroïque à l'amour, passion traditionnellement considérée comme anti-épique. Plusieurs études ont de surcroît montré que ce roman est bâti sur un rejet de l'idéologie impérialiste des Habsbourg. Cela a conduit M. Armstrong-Roche à lire le *Persiles* comme une anti-*Énéide* qui subvertit profondément l'idéologie impérialiste du poème virgilien. Cette lecture est cependant contestable car, en réalité, Cervantès fait un usage beaucoup plus ambigu de l'héritage virgilien qu'il rejette tout en se l'appropriant. Le *Persiles* peut, en effet, être lu comme le récit d'une refondation symbolique de l'Empire espagnol, de sorte que le poème virgilien a pu constituer une matrice intéressante pour raconter cette fondation, même si cette dernière ne passe pas par la conquête et les armes. Une lecture consistant à dresser une opposition radicale entre l'*Énéide* et le *Persiles* cache, par conséquent, les multiples points de contact à la fois idéologiques et poétiques qui existent entre les deux œuvres et qu'il s'agira de dégager dans la troisième partie de ce chapitre.

¹⁰⁹⁷ H. HIGUERA, *Eros and Empire: Politics and Christianity in Don Quixote*, Londres, Rowmand and Littlefield, 1995.

Dans un premier temps, l'objectif est de montrer que le thème de la restauration de l'Âge d'Or et ses connotations messianiques pourraient être un indice d'une réappropriation plus que d'un rejet de l'épopée virgilienne. J'aborderai par la suite les problèmes posés par l'hypothèse que Pantagruel et don Quichotte seraient des héros défendant un projet purement anti-impérialiste, en essayant de proposer des solutions aux objections de certains critiques. Enfin, une dernière section sera dédiée au *Persiles* de Cervantès, considéré par M. Armstrong-Roche comme une anti-*Énéide*, et on cherchera à voir le rapport entre les deux textes sous un autre angle.

I. « Vray Dieu, ne sera ce l'aage d'or, le regne de Saturne ? »

L'instauration d'un Nouvel Âge d'Or a des connotations à la fois antiques et chrétiennes dans les deux textes, même si l'allusion au mythe gréco-romain est explicite dans le *Quijote* tandis qu'elle est plutôt implicite dans le *Pantagruel*. La mission des deux réformateurs que sont Pantagruel et don Quichotte, venus libérer l'humanité de sa déchéance présente, a des accents messianiques et l'Âge d'Or qu'ils cherchent à restaurer a des connotations chrétiennes. La mission du héros est, dans un cas comme dans l'autre, liée à une sécularisation du récit de la Chute. Le nombre de générations qui séparent Pantagruel du fondateur de son lignage équivaut au nombre de générations entre Adam et la venue du Christ, ce qui signifie que Pantagruel sera un rédempteur, même si c'est avant tout dans un sens terrestre et non religieux. Dans le *Quijote*, le mythe des quatre Âges auquel don Quichotte recourt dans son discours sur l'Âge d'Or (I, XI) est une version païenne du récit de la *Genèse* selon lequel l'humanité a originellement vécu dans un état de paix primordiale avant d'être progressivement dégradée. L'humanité vit à une époque qui peut être décrite comme un nouvel Âge de Fer auquel seul l'hidalgo pourra mettre fin en restaurant l'humanité originale. Mais la mission des deux héros a-t-elle aussi des liens avec celle d'Énée ?

À première vue, le projet de Pantagruel et don Quichotte est à l'opposé de la mission impérialiste d'Énée puisqu'il ne s'agit pas d'un projet de conquête mais de réforme de la société. La fondation d'un Empire a été remplacée par celle d'une utopie¹⁰⁹⁸. On aurait pourtant

¹⁰⁹⁸ En quelque sorte, Rabelais et Cervantès sont les premiers à avoir synthétisé ces deux genres hétérogènes de l'utopie et de l'épopée. L'histoire des deux genres, également riche et complexe, a d'ailleurs d'indéniables similitudes. Née chez les Grecs, l'utopie vit le jour dans la *République* de Platon. Mais elle alla connaître une modification radicale avec la venue du christianisme qui, sous la forme de l'*Apocalypse* de Saint Jean, allait

tort d'opposer radicalement l'Âge d'Or égalitaire des deux héros à l'Âge d'Or virgilien qui vaut comme une célébration de la politique impérialiste d'Auguste, car le poème de Virgile exprime aussi un désir de réforme. Il existe donc des raisons de douter que l'héritage virgilien soit uniquement parodique chez Rabelais. Il faut également voir si l'Âge d'Or de l'hidalgo, qui est très clairement ancré dans la tradition classique, a quelque rapport avec celui de Virgile et, partant, si un lien discret entre l'hidalgo et Auguste se tisse dans le roman de Cervantès.

A. Pantagruel, figure d'Auguste ?

La thèse défendue par E. Duval dans son étude sur le *Pantagruel* est que le premier roman de Rabelais fonctionne comme une anti-*Énéide* marquée par une opposition radicale à l'idéologie impérialiste du poème virgilien : « *By inverting the norms and the ethos of the Aeneid, in particular, it deliberately subverts Caesar Augustus's politics of empire, which the Aeneid is designed, at least ostensibly, to promote and glorify.* »¹⁰⁹⁹. La preuve réside, selon lui, dans le fait qu'Énée mène une guerre d'agression tandis que Pantagruel agit seulement dans une logique de défense. Là où il s'agit pour le héros troyen de conquérir une terre étrangère pour y fonder le futur Empire romain, le but de Pantagruel, à l'inverse, est la lutte pour la libération de sa terre occupée par un conquérant injuste¹¹⁰⁰. Tandis que l'*Énéide* exalte le courage viril de ses héros, le texte rabelaisien fait l'éloge de modes de combats fondés sur la ruse et totalement antihéroïques¹¹⁰¹. Alors que la *catabasis* d'Énée, au chant VI, a pour but de

proposer un type d'utopie tout à fait novateur, à savoir le Règne de Dieu sur terre, théorisé plus tard sous la forme de la *Civitas Dei* chez Saint Augustin. Désormais deux types d'utopie, l'une transcendante et située dans un au-delà religieux et mystique, l'autre politique et localisée dans un « nul-lieu » pourtant terrestre, existaient. L'épopée, également née chez les Grecs, est un genre littéraire où les thèmes de la guerre et de la conquête prévalent, mais avec la rédaction de la *Commedia* de Dante, un nouveau type d'épopée vit le jour, célébrant la conquête non plus extérieure mais intérieure. Ainsi, à l'épopée politique s'était adjointe l'épopée spirituelle. Les XVI^e et XVII^e siècles furent le temps de la redécouverte tant de l'utopie que de l'épopée et les deux directions antérieurement prises par les deux genres furent davantage explorées. L'*Utopie* de More (1516) exprime plutôt un idéal séculier et politique, la *Città del sole* de Campanella (1623) et la *New Atlantis* de Bacon (1627) davantage un idéal religieux. De même, il y eut des épopées sur le modèle classique, célébrant la conquête et la fondation d'une nation (*Os Lusíadas*, 1572) et traitant un matériel hagiographique et religieux (*El Monserrate*, 1587). Les deux genres n'allaient pas entrer en contact avant *Les aventures de Télémaque* de Fénelon (1699).

¹⁰⁹⁹ E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, chap. 5: « *Anarche in Utopia: the political dimension* », p. 85-111. Ici p. 107 : « En invertissant les normes et l'éthos de l'*Énéide* en particulier, elle [l'anti-épopée de Rabelais] subvertit la politique impériale de César Auguste que l'*Énéide* est censée, du moins en apparence, défendre et glorifier. ».

¹¹⁰⁰ Id., p. 87-92.

¹¹⁰¹ Id., p. 92-102.

confirmer le héros dans sa nouvelle mission en lui donnant une vision de son futur Empire, la descente aux Enfers du *Pantagruel* aboutit à la vision des grands conquérants réduits à un état de profonde misère¹¹⁰². Tout cela amène le critique à conclure que le géant de Rabelais est à l'opposé tant du héros troyen que de l'empereur romain dont le personnage de Virgile est la représentation poétique.

Le géant rabelaisien apparaît en effet comme l'inverse d'Énée parce que sa mission ne consiste pas dans la conquête mais dans la réforme d'une société sous l'emprise du mal. Pourtant, une opposition aussi tranchée entre les deux œuvres ne correspond pas à la réalité du texte. Une analyse précise révèle que Pantagruel a en réalité plusieurs points communs avec la figure d'Auguste. Ainsi, il existe une analogie entre la volonté de Pantagruel de remplacer la loi du talion par la loi néotestamentaire de la charité et le projet d'Auguste de restaurer une société déchirée par la guerre civile. Le mythe séculaire de la rédemption qu'on observe dans le *Pantagruel* ressemble en ce sens à la rédemption politique opérée par Auguste. De plus, le messianisme d'Octave Auguste et son programme pacificateur faisaient de lui une figure de réformateur à l'instar du géant rabelaisien. Il est par conséquent possible que le roman rabelaisien effectue à travers le personnage de Pantagruel une superposition entre la figure christique du rédempteur et la figure politique d'Auguste. Ce sont ces analogies qu'il s'agit maintenant d'explorer.

Auguste et Pantagruel sont tous les deux des restaurateurs du mythique Âge d'Or. Au VI^e chant de l'*Énéide*, dans la galerie des grands hommes de l'histoire romaine, Auguste est présenté comme celui qui fondera un nouvel Âge d'Or : « *Hic vir, hic est tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, Divi genus : aurea condet / Saecula qui rursus Latio, regnata per arva / Saturno quondam* »¹¹⁰³. Étant celui qui a mis fin aux troubles des guerres civiles, il a donné une seconde naissance au peuple romain. Sa place aux côtés de Romulus l'identifie comme second fondateur de Rome, et partant comme son véritable héritier. Il incarne à la fois le rêve de la pacification de la société romaine et celui de la domination universelle des autres peuples. Conciliant le messianisme païen avec le souvenir de la littérature eschatologique antique, Virgile fait d'Octave une sorte d'empereur de la Fin des Temps qui marque le retour de l'état premier de l'humanité. Ainsi la conception de l'histoire exprimée dans le poème est assez similaire à celle du roman de Rabelais. En restaurant la paix, Auguste efface la faute de

¹¹⁰² Id., p. 102-107.

¹¹⁰³ P. V. MARO, *Énéide*, livre VI, v. 790-793 : « Le voici, celui dont si souvent tu entends promettre la venue : Auguste César, né d'un dieu ; il fondera un nouveau siècle d'or dans les campagnes du Latium où autrefois régna Saturne ».

son ancêtre, Romulus, qui est le fratricide, tout comme Pantagruel, en vainquant son adversaire, efface la faute de ses ancêtres qui est en rapport avec le fratricide de la *Genèse*¹¹⁰⁴. Restaurateur de l'Âge d'Or, Auguste régénère une humanité déchue et Pantagruel de même restaure un état paradisiaque d'avant la Chute, inversant ainsi le cours de l'histoire biblique. Auguste n'envahit les peuples étrangers qu'afin de propager la *pax romana* et pareillement, Pantagruel n'envahit la Dipsodie que pour répandre la paix et le message de l'Évangile.

Le géant rabelaisien est d'ailleurs aussi indirectement un restaurateur de l'Âge d'Or. La première mention apparaît à la fin du *Pantagruel*. Dans ce passage on observe la confluence des traditions païenne et chrétienne. D'un côté, le texte contient une allusion au mythe des quatre âges qu'on trouve chez Hésiode. La reconquête de la terre des Dipsodes, qui suit la victoire sur les représentants de la tyrannie, s'apparente à la restauration du règne de Saturne : « Ce feut un renouvellement du temps de Saturne, tant y fut faicte lors grand chère »¹¹⁰⁵. Il est intéressant de noter que la métaphore du rétablissement de l'Âge d'Or s'allie ici à un récit de conquête. Comme dans le mythe augustéen, messianisme et impérialisme s'impliquent mutuellement. Cette métaphore est enrichie aussitôt après par une référence à l'Exode. La conquête de la Dipsodie est précédée d'une allusion à la traversée de la Mer rouge¹¹⁰⁶ : « Ainsi commencerent à marcher droict en Dipsodie en si bon ordre qu'ils ressembloyent es enfans d'Israël quand quand ils partirent de Egypte pour passer la mer rouge. »¹¹⁰⁷. Or, entre le thème du retour de l'Âge d'Or et celui de la quête de la Terre Promise, il existe un lien. Tous les deux sont des mythes qui racontent une histoire de la rédemption. Selon la lecture typologique, le passage d'Égypte à la Terre Promise préfigure le passage de l'humanité de l'Ancienne Loi à la Nouvelle. D'un autre côté, la théorie des quatre Âges était elle aussi mise en rapport avec l'histoire chrétienne de la Rédemption. Ainsi Pantagruel devient une figure complexe, entre conquérant et nouveau Moïse conduisant le peuple des Israélites hors de la servitude. Son projet est à la fois une continuation et une subversion de celui d'Énée. Son but est bien d'ériger un Empire, même si ce dernier ne prend pas la forme de la Rome augustéenne.

¹¹⁰⁴ Ils mangent des nèfles imbibées du sang de Caïn.

¹¹⁰⁵ *Pantagruel*, chap. XXXI, p. 328.

¹¹⁰⁶ Cette analogie entre la Dipsodie et la Terre Promise, où s'accomplit la promesse de Dieu à son peuple, est encore renforcée par l'imitation du style biblique grâce à l'usage du superlatif hébraïque : « je (...) leur donneray tout le pays, qui est beau, salubre, fructueux, et plaisant sus tous les pays du monde » (p. 328). Au lieu d'utiliser la structure article défini + adverbe comparatif + adjectif comme dans « la plus belle femme », le superlatif sera exprimé au moyen d'un groupe prépositionnel : « belle sur toutes les femmes ». La différence essentielle consiste dans le fait que Moïse a conduit son propre peuple vers le salut, tandis que c'est un peuple étranger que les géants rabelaisiens libèrent.

¹¹⁰⁷ *Pantagruel*, chap. XXXI, p. 328.

À la fin du *Tiers Livre*, Pantagruel est à nouveau présenté comme un restaurateur de l'Âge d'Or. La vision que donne Panurge du temps de Saturne, au chapitre IV, est directement inspirée de la vision virgilienne de l'Âge d'Or. Parmi les multiples intertextes qui alimentent l'éloge panurgien des dettes, comme la médecine galénique, la philosophie ficinienne de l'amour ou la définition paulinienne de la charité, figure aussi le mythe d'un retour à un premier âge paradisiaque : « Vray Dieu, ne sera ce l'aage d'or, le regne de Saturne ? »¹¹⁰⁸. On y retrouve les éléments traditionnels comme la bonté de la nature qui prodigue généreusement ses productions (« Cerés chargée de bleds : Bacchus de vins : Flora de fleurs : Pomona de fruitz »¹¹⁰⁹), la cessation des conflits et la restauration de la paix universelle (« Entre les humains Paix, Amour, Dilection »¹¹¹⁰) et le recouvrement de la bonté initiale qui caractérisait les hommes durant l'Âge d'Or (« Tous seront bons, tous seront beaulx, tous seront justes »¹¹¹¹). L'utopie dessinée par Panurge est aussi, comme chez Virgile, liée au monde de la politique, bien que d'une façon négative, puisque son discours sert à justifier son échec en tant que gouverneur. Cependant, le faux Âge d'Or imaginé au début du roman fait aussi écho au véritable Âge d'Or annoncé à la fin et réalisé par le Pantagruélien. Il est la réalisation de ce qui chez Panurge n'était qu'une démonstration d'habileté rhétorique et une légitimation de son plaisir du gaspillage. La plante messianique qu'est le Pantagruélien permet d'opérer une véritable rédemption de l'homme qui aspire à retrouver son unité perdue¹¹¹², vision qui culminera avec l'ascension céleste des descendants de Pantagruel. L'Âge d'Or réalisé par le géant conjoint les deux thèmes de l'Empire

¹¹⁰⁸ Id., chap. IV, p. 365.

¹¹⁰⁹ Id., p. 364.

¹¹¹⁰ Id., p. 365.

¹¹¹¹ Ibid.

¹¹¹² Cette idée déjà contenue dans le déterminant « *panta* » (« *Panta-gruélien* ») qui fait référence à la totalité. La future conquête mondiale de l'humanité aboutira à un Âge d'Or qui sera la réalisation d'un idéal d'unité. La régénération de l'humanité tient aux propriétés très concrètes de la plante. Le Pantagruélien est lié à la fabrication du papier et du lin et par là même à l'invention de l'imprimerie et au développement du commerce nautique. D'un côté, la diffusion du savoir et des idées nouvelles et la propagation des acquis technologiques sont liées au rêve d'une amélioration de l'humanité par le partage du savoir. De l'autre, le développement de l'art nautique a abouti à la découverte de nouveaux peuples (« les nations, que Nature sembloit tenir abscondes ») et permettait donc d'envisager une unification graduelle de l'humanité qui jusque-là était subdivisée en plusieurs nations. Son plus grand triomphe était évidemment la découverte du Nouveau Monde de sorte que pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, l'aspiration de la religion chrétienne à devenir universelle semblait pouvoir se réaliser. Ce rêve de la régénération de l'humanité transparaît aussi dans l'allusion à la guerre des titans contre les dieux : « Pantagruel nous a mis en pensement nouveau et tedieux, plus que oncques ne feirent les Aloïdes » (p. 509). Rabelais combine la gigantomachie grecque avec l'histoire biblique de la construction de la tour de Babel tout en inversant la logique des deux histoires antérieures. Tandis que dans le mythe antique comme dans le récit vétérotestamentaire, l'escalade du ciel était interprétée comme un acte impie et entraînant un lourd châtement, ici elle se fait avec l'autorisation de Dieu. De même, alors que l'édification de la Tour entraînait la dispersion des langues et donc des peuples, l'exploit de Pantagruel a pour effet de mettre fin à cette dispersion.

(les descendants des géants bâtiront un règne dans le ciel) et d'un retour à un état meilleur de l'humanité comme chez Virgile¹¹¹³. Le thème joue aussi indirectement un rôle parce que la colonie établie par Pantagruel au premier chapitre de l'ouvrage est un nouvel Age d'Or.

L'Âge d'Or réalisé par Pantagruel dans le premier chapitre du *Tiers Livre* a en outre des analogies avec l'Empire d'Auguste, tel qu'il est vu par Virgile. Le milieu du texte contient une allusion directe aux *Géorgiques* de Virgile et à la Rome augustéenne : « comme de Octavian Auguste dict le noble poète Maro. *Il qui estoit victeur par le vouloir/ Des gens vaincuz, faisoit ses lois valoir.* »¹¹¹⁴. Qui plus est, dans la prophétie d'Anchise, l'empereur romain, présenté comme un héros civilisateur, est comparé à des héros civilisateurs comme Hercule et Bacchus : « *Nec vero Alcides tantum telluris obivit, / Fixerit aeripedem cervam licet, aut Erymanthi/ Pacarit nemora, et Lernam tremefecerit arcu ; / Nec qui pampineis victor juga flectit habenis, / Liber, agens celso Nysae de vertice tiges.* »¹¹¹⁵. Le fonctionnement du chapitre rabelaisien est presque exactement similaire. La figure du prince colonisateur se charge progressivement de traits messianiques, grâce à son association avec quatre figures de conquérants légendaires qui par leurs conquêtes ont opéré une rédemption de l'humanité, car Pantagruel est associé à des héros qui ont répandu la civilisation dans les terres où ils se sont rendus. Si Virgile avait mentionné Hercule et Bacchus, Rabelais nomme Osiris, Alexandre le Grand et Hercule, tous les trois connus pour être des héros civilisateurs¹¹¹⁶. L'optique entre les deux œuvres est certes légèrement différente. Si, dans l'*Énéide*, il s'agissait de montrer qu'Auguste, en mettant fin aux

¹¹¹³ À un niveau plus abstrait, cet idéal d'unité est réalisé par la plante elle-même qui, par ses diverses propriétés, réalise une sorte de *coincidentia oppositorum* dans laquelle les différents niveaux de la réalité – botanique, phallique, noétique, spirituel, humain, divin – cessent d'être en conflit et tissent des liens subtils et multiples entre eux. La caractéristique principale de ce monde déchu est que les différentes dimensions de l'existence humaine sont dans une opposition mutuelle : la matière et l'esprit, le bas et le sublime, la sexualité et la spiritualité. Le Pantagruélien, en participant de toutes ces réalités à la fois est comme le symbole d'un état final de l'humanité caractérisé par une harmonie où les contradictions ordinaires de la vie se dissoudront. L'allusion à la gigantomachie dans l'avant-dernier chapitre du *Tiers Livre* peut se lire comme une nouvelle allusion au thème de la fondation d'un Empire évangélique, à l'instar de ceux de la Dipsodie et de Thélème.

¹¹¹⁴ *Tiers Livre*, chap. I, p. 355.

¹¹¹⁵ P. V. MARO, *Énéide*, livre VI, v. 800-804 : Non vraiment l' Alcide n'a pas parcouru de telles étendues, / bien qu'il ait transpercé la biche aux pieds d'airain, / pacifié la forêt d'Erymanthe et de son arc fai trembler Lerne ; / il ne l'a pas fait non plus, Liber, le victorieux, qui dirige son attelage ».

¹¹¹⁶ Lorsqu'Alcofribas Nasier introduit les exemples d'Osiris, d'Alexandre le Grand et d'Hercule qui ont conquis le monde moins par les armes que par leurs bienfaits et ont ainsi amélioré l'humanité – « non tant à force d'armes, que par soulagement des angaries » (p. 354) –, on peut se demander s'il n'a pas encore une lecture typologique à l'esprit. Il n'est pas du tout exclu que le personnage d'Hercule revête ici des connotations christiques – Hercule purgeant la terre de ses monstres figurerait le Christ délivrant l'humanité de ses péchés – d'autant plus qu'il a déjà été associé au pantagruélisme dans le prologue. L'élargissement du règne limité des Dipsodes à l'ensemble de l'Europe, voire de la terre, pourrait annoncer, à la fin du premier chapitre, un projet de rédemption générale de l'humanité. La même chose vaut pour Osiris.

guerres civiles, est semblable aux héros mythiques qui ont fait émerger la civilisation du chaos, le but d'Alcofryas est d'opposer un type de conquête à un autre. Les géants n'aspirent pas à se mettre à la tête d'une Rome dominatrice des peuples mais d'une communauté régie par la loi d'amour du Nouveau Testament. Pourtant, même cette affirmation mérite d'être nuancée.

On retrouve, en effet, dans ce chapitre le même rapport entre Âge d'Or et Empire que dans l'*Énéide* virgilienne. D'un côté, dans sa colonie, Pantagruel réalise un nouvel Âge d'Or en créant pour ainsi dire des « cercles de cercles d'agapè »¹¹¹⁷ qui finiraient par englober l'humanité entière si rien ne s'y opposait. De l'autre, loin de se réduire à une forme d'Institution du prince écrite dans une veine érasmiennne et destinée à apprendre au prince à devenir un bon gouverneur pour les vaincus¹¹¹⁸, ce passage évoque à de nombreuses reprises la conquête et la notion d'Empire. Au début, la générosité de Pantagruel envers les colons engendre chez ces derniers un sentiment de loyauté qu'ils transmettent aux autres peuples incorporés dans l'Empire : « aussi en ceste féaulté et obeissance entretiendroient les nations de nouveau adjointes à son empire »¹¹¹⁹. Pourtant, si de nouvelles nations sont adjointes à son Empire, cela signifie que le géant ne se prive pas d'agrandir son royaume par des conquêtes et d'agir à l'instar des empereurs romains. Plus loin, l'idéalisation de la figure d'Alexandre, présenté comme un souverain qui ne voulut pas assujettir mais seulement réformer les peuples vaincus, donne à penser que ce qui est condamné dans ce chapitre, c'est la violence de la conquête mais non pas l'idée de la conquête elle-même : « Et pource que par leurs mains nous adviennent les richesses et biens du Ciel (...). Ainsi feut empereur de l'univers Alexandre Macedon. »¹¹²⁰. Il en est de même pour l'allusion déjà citée à Octave Auguste. Cette référence, qui vise avant tout à faire un éloge des bonnes qualités d'administrateur de Pantagruel, assimile cependant aussi sa politique au projet de conquête d'Auguste, qui a donné à l'empire romain son extension maximale. À la fin du texte, le narrateur fait une allusion à l'Empire de Charlemagne qui,

¹¹¹⁷ Dans le plan du géant, l'amour est une vertu contagieuse qui se transmet d'homme à homme de façon quasi endémique et permet ainsi de répandre sa loi sans avoir à l'imposer expressément. Ainsi, il n'est nul besoin d'un enseignement direct pour transmettre son enseignement d'une génération à l'autre, les nouveau-nés le suçant simplement avec le lait maternel : « dès lors que nasquirent et entrèrent on monde, avec le laict de leurs meres nourrices avoient pareillement sugcé la douceur et debonnaireté de son regne » (p. 353). De même, le simple contact avec les Utopiens suffit pour convertir non seulement les Dipsodiens mais également tous les autres peuples à la loi de Pantagruel. À partir de la société des Utopiens se propagent donc des cercles croissants d'agapè qui finissent par réunir de plus en plus de nations.

¹¹¹⁸ Sur l'influence de l'*Institutio principis christiani* d'Érasme et l'opposition de Rabelais à Machiavel, voir E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel*, chap. 2 : « *Good and bad government in Dipsodie* », p. 29-41.

¹¹¹⁹ *Tiers Livre*, chap. I, p. 354.

¹¹²⁰ Id., p. 355.

contrairement au géant, n'a pas su garantir la stabilité de son royaume : « Car non povant en subjection contenir les saxons par luy adjoincts à l'empire (...) les transporta en pays sien »¹¹²¹. Mais cette référence associe le règne de Pantagruel et le Saint Empire Romain du Moyen Âge, rassemblant en lui tous les peuples chrétiens. Toutes ces références permettent de préciser quelle est la vision rabelaisienne de l'Empire. Il s'agit d'un concept qui joint l'universalisme chrétien à l'idée d'une réunion des peuples, réalisée pour un court moment dans les Empires d'Alexandre, d'Auguste et de Charlemagne.

Les ressemblances s'étendent même au passage identifié par E. Duval comme le moment où la différence avec l'*Énéide* est la plus visible, à savoir la catabase d'Epistémon dans le *Pantagruel*. Le projet christique du renversement des puissants, en apparence diamétralement opposé à l'idéologie impérialiste, n'est par conséquent pas entièrement étranger à l'esprit de l'*Énéide*. Rappelons que lors de la descente d'Énée aux Enfers, tous les héros n'apparaissent pas sous un aspect glorieux. En effet, il y a une nette différence entre les descendants d'Énée, qui sont montrés dans leur gloire, et les héros homériques qui sont réduits à l'état de pitoyables fantômes. De plus, comme chez Rabelais, qui veut montrer que l'héroïsme évangélique de ses héros supplante l'idéologie martiale des héros antiques et médiévaux, il s'agissait chez Virgile de distinguer le nouvel idéal de la *pietas* romaine, fondée sur un idéal d'humanité et de mesure, de l'idéologie guerrière d'Homère, basée essentiellement sur la recherche du *kléos*. Le poème virgilien se distingue en effet des épopées antérieures en ce qu'il a introduit l'idée que le pouvoir est transitoire et que les hiérarchies peuvent se retourner. Grâce à Énée, les humbles accéderont au pouvoir, les perdants d'hier deviendront les vainqueurs de demain, Troie renaîtra, tandis que la Grèce perdra sa prédominance. Rabelais utilise le schéma de Virgile contre lui-même, tout en mettant la même logique en œuvre. Le renversement des puissants vaut certes comme une remise en cause de l'idéologie impérialiste de l'*Énéide*, mais du même coup il n'est qu'une version christianisée et novatrice de la *translatio imperii*, déjà mise à l'honneur par Virgile, à cette différence près que, cette fois-ci, il ne s'agit pas du passage d'un Empire vers un autre, mais du passage du monde médiéval et obscurantiste vers le règne des philosophes et des évangéliques.

Le premier roman de Rabelais fonctionne donc comme une synthèse plutôt que comme une opposition entre *L'Énéide* et l'esprit néotestamentaire. Le lien entre le mythe augustéen et le mythe chrétien dans le *Pantagruel* s'établit notamment grâce au thème du fratricide. Au fratricide de Caïn et d'Abel se superpose celui de Romulus et de Rémus, le premier étant le

¹¹²¹ Id., p. 356.

symbole de la désunion de l'humanité en général, le second celui de la guerre civile qui a déchiré la société romaine. Tout comme le Christ est venu mettre fin aux conséquences du fratricide originel en prêchant la loi de l'amour et du pardon, de même Auguste a mis fin au fratricide général qu'était la guerre civile. Pantagruel, en remportant la victoire sur ses ennemis, représentants de la loi caïnique, et en édifiant par la suite un nouveau royaume, est un mélange entre Jésus-Christ et César Auguste. Le double lien avec la tradition biblique et le mythe antique est encore renforcé par le nom de Chinon qui, selon le chapitre XXXIV du *Cinquiesme Livre*, dérive de Caïn : «— Je, dy, trouve en l'Escriture Sacrée que Cayn fut premier bastisseur de ville : vray donques semblable est, que la premiere, il de son nom nomma Cainon »¹¹²². À nouveau, on a donc la référence au mythe de la Genèse. Mais en même temps, en faisant de Caïn le fondateur de la première ville, le narrateur lui fait endosser un rôle similaire à celui de Romulus, fondateur de Rome.

À cela s'ajoute que, si l'*Énéide* vise à légitimer la prétention des Romains à l'Empire universel, le même but est indirectement poursuivi par le *Pantagruel* mais cette fois-ci au profit du peuple français. Si E. Duval estime que le royaume qui s'ouvre à la fin du *Pantagruel* est tout l'opposé de l'Empire d'Auguste prophétisé dans l'*Énéide*, c'est qu'il ne prend pas en compte le fait qu'à travers la figure des géants, Rabelais défend le droit des Français de prétendre à l'Empire. Il est bien connu que Picrochole est décrit à l'image de l'empereur espagnol et que son désir de conquête est un reflet de sa mégalomanie politique, comme l'indique la référence à la devise nationale du *plus ultra* adoptée par Charles V – « là erigerez deux colonnes plus magnificques que celles de Hercules »¹¹²³ –, formule désignant la vocation d'un Empire qui englobait toutes les parties connues du monde. Cette visée universaliste est encore soulignée par deux autres allusions, l'une à Alexandre le Grand – « plus chevalereux prince que oncques feust depuis la mort de Alexandre Macedo »¹¹²⁴ – qui à la Renaissance était l'image même de l'empereur mondial, l'autre au mythique Empire de Trébizonde – « car je veulx estre aussi empereur de Thebizonde »¹¹²⁵ – qui au XVI^e siècle représentait le mythe même de l'Empire. De l'autre, Picrochole est aussi une sorte d'anti-Christ comme l'indique sa croyance en une prophétie qui lui annonce la restitution de son royaume le jour de la venue des Coquecigrues, ce qui, entendu littéralement, veut dire qu'il est persuadé qu'il deviendra monarque le jour de l'Apocalypse. Il est bien connu qu'à la Renaissance il y eut un regain

¹¹²² *Cinquiesme Livre*, chap. XXXIV, p. 810.

¹¹²³ *Gargantua*, chap. XXXIII, p. 92.

¹¹²⁴ *Id.*, p. 91.

¹¹²⁵ *Id.*, p. 94.

d'intérêt pour les prophéties apocalyptiques de Joachim de Flore (*Expositio in Apocalypso*) qui tournaient à la fois autour de la figure de l'Antéchrist et autour de celle de l'Empereur de la fin des Temps. Or, parmi les candidats potentiels au titre d'Empereur, il y avait les rivaux Charles V et François I^{er}.

Les deux premiers romans rabelaisiens sont parcourus d'allusions indirectes aux différentes théories de l'Empire qui existaient à la Renaissance. Le thème de la *translatio imperii* dans la généalogie de Pantagruel est lié aux théories contemporaines sur le droit des Français à accéder à l'Empire. On sait que Pantagruel est un descendant direct d'un géant sauvé par Noé : « Noe et sept personnes avecques luy dedans l'arche »¹¹²⁶. Or, comme l'a indiqué M. Cusset¹¹²⁷, G. Postel dans son *Concordia Mundi* (1543) et ses *Raisons de la monarchie* (1551) utilise le mythe selon lequel la Gaule aurait été fondée par un descendant de Noé pour légitimer l'accès du monarque français au trône impérial. De même, R. Esclapez¹¹²⁸ indique que G. Postel rattache le mot hébreu « *Gallim* », « sauvé des eaux », aux descendants de la famille de Noé, destinés à l'Empire universel. Rabelais fait la même chose en introduisant Hurltal (de l'hébreu « *Ha-palit* », « le sauvé »), renouant avec une légende hébraïque évoquant un géant sauvé du déluge par Noé qui, par la même, est lui aussi étymologiquement un ancêtre des Gaulois¹¹²⁹. Ainsi, la généalogie de Pantagruel est symétrique à la genèse mythique de la France, remontant jusqu'à la Genèse et légitimant les aspirations de la monarchie française. Plus même, W. Bouswma a indiqué que si on analyse le nom des peuples auxquels ont appartenu les ancêtres de Pantagruel, on constate que les Français viennent en septième lieu¹¹³⁰, de sorte que prophéties millénaristes et mythe de la *translatio imperii* s'interpénètrent.

¹¹²⁶ Pantagruel, chap. I, p. 221.

¹¹²⁷ M. D. CUSSET, *Mythe et histoire : Le pouvoir et la transgression dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, G. Trédaniel, 1992. Il rappelle la théorie de Postel : « Le fils aîné de Japhet, Gomer, s'était installé sur la terre qui devait s'appeler un jour la Gaule (...). Une des conséquences de cette théorie fut que la France jouissait aussi du privilège du droit d'aînesse au sein de la communauté européenne. » (p. 26). Et un peu plus loin : « Postel a le mieux exposé tous ces arguments en une systématisation qui a pu servir de base à la prévalence française pour le choix d'un candidat royal à l'Empire universel. » (p. 36-37).

¹¹²⁸ R. ESCLAPEZ, « *La parodie des Antiquités chez Rabelais* » in *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 7, 1989, p. 29-36. Il conclut : « De là à faire des Gaulois le peuple élu à qui revient le gouvernement de l'univers, il n'y a qu'un pas aisément franchi par Postel. » (p. 27).

¹¹²⁹ Id., p. 28.

¹¹³⁰ (C'est la note 16 p. 38 de l'ouvrage de M. Cusset, déjà cité, qui a attiré mon attention sur ce passage). W. J. BOUSWMA, *Concordia Mundi. The Career and Thought of Guillaume Postel (1510-1581)*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957 : « *That such ideas persisted in Postel's own generation we know, aside from his own writings, from Rabelais, who facetiously traced the descent of universal empire (...) until its final inheritance by the French, whose position as seventh in the series suggests the sabbath of world history, the millenium preceding Judgment Day.* » ; « Que ces idées circulaient encore durant la génération de Postel lui-même, nous le savons, outre par ses propres écrits, grâce à Rabelais qui a retracé la transmission de l'Empire universel

Autrement dit, la situation dans le *Pantagruel* ne diffère pas sur tous les points de celle de l'*Énéide* car les géants jouent, à l'intérieur de la fiction rabelaisienne, le rôle de héros fondateurs de la nation. François I^{er} est pour Rabelais ce qu'Auguste fut pour Virgile et les géants à la force herculéenne sont une figure du monarque français, comme Enée fut une figure de l'Empereur romain. En effet, dans son étude sur la place du héros grec dans la littérature française du XVI^e siècle, R.-M. Jung distingue trois Hercules successifs qui ont marqué le paysage littéraire de la France¹¹³¹. Le Moyen Âge connut un Hercule courtois, pour la première fois mentionné dans les *Histoires de Troie* et l'*Ovide moralisé*¹¹³², Annius de Viterbe, dans ses *Antiquités*, évoqua un Hercule libyque qui aurait peuplé et civilisé la France et permettait de penser l'histoire des Français sous l'angle de la *translatio imperii et studii*¹¹³³ et au XVI^e siècle se répandit le mythe de l'Hercule gaulois, maître de l'éloquence et de la persuasion, grâce au grand succès des *Emblèmes* d'Alciat¹¹³⁴. C'est pourquoi François I^{er}, simultanément homme de lettres et homme de guerre, fut en quelque sorte naturellement associé à la figure de l'Hercule gaulois¹¹³⁵. C. Sun estime que les géants rabelaisiens, qui réunissent dans leur personne l'attitude du conquérant et du prince humaniste, représentent une synthèse entre la tradition héroïque de l'Hercule lybique, ancêtre des Français, et la tradition civilisatrice de l'Hercule gaulois¹¹³⁶. P. Gilman va encore plus loin et développe l'hypothèse que tant le *Pantagruel* que le *Gargantua* présenteraient des héros « masqués » et qu'à travers une série d'énigmes, Rabelais ferait de ses deux héros principaux une version superlative de l'Hercule gaulois, visant à supplanter le Hercule des Grecs¹¹³⁷. Cette identification aurait donc véritablement pour but de permettre à la nation française de rivaliser avec d'autres civilisations.

La thèse d'une opposition radicale entre le *Pantagruel* et l'*Énéide* est donc sujette à caution. L'idée d'E. Duval que le *Pantagruel* reprendrait le schéma de l'*Énéide*, est tout à fait

jusqu'à sa transmission finale aux Français dont la septième position dans la série indique le sabbat de l'histoire mondiale, le millénaire précédant le Jour du Jugement dernier. » (p. 218). Je souligne.

¹¹³¹ M.-R. JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966.

¹¹³² Id., p. 13.

¹¹³³ Id., p. 42-47.

¹¹³⁴ Id., p. 81.

¹¹³⁵ Id., p. 162-164. Il le fut comme d'autres souverains de la même époque, tels Henri II, Charles IX et Henri III.

¹¹³⁶ C. SUN, *Rabelais, Mythes, images, sociétés*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 60.

¹¹³⁷ P. GILMAN, *Le Héros Masqué de Pantagruel. Une nouvelle Introduction à l'œuvre de Rabelais*, Dijon, Soirans, 2001.

juste, mais il n'est pas sûr que Rabelais n'ait eu pour but que la parodie. Il semble plutôt qu'il ait voulu créer un nouveau type d'*Énéide*. L'héritage virgilien dans son roman est en effet caractérisé par une certaine ambivalence. D'un côté, Rabelais s'oppose à l'idéologie impérialiste du poème virgilien, de l'autre il en reprend les motifs les plus importants pour leur conférer une nouvelle signification. Ainsi, Pantagruel cherche à réaliser une utopie qui évoque à la fois l'Âge d'Or augustéen et le paradis chrétien. De même Pantagruel et César Auguste sont tous les deux des personnages de réformateurs qui cherchent à réformer une société déchu. Loin de s'opposer, la tradition épique et la tradition chrétienne fusionnent et s'interpénètrent. La distinction radicale entre le projet impérialiste de l'*Énéide* et la guerre de défense menée par les héros rabelaisiens est simplificatrice car, tant vers la fin du *Pantagruel* qu'au début du *Tiers Livre*, le géant est aussi montré comme un conquérant qui est à la tête d'un Empire. Il est probable qu'il ne s'agit pas seulement de ressemblances extérieures entre les deux œuvres, mais que Rabelais a délibérément dépeint Pantagruel à la fois comme un double et comme un personnage différent d'Énée.

B. *Don Quijote* et l'Âge d'Or : un héritage virgilien ?

Le projet de la restauration de l'Âge d'Or, exposé par l'hidalgo au chapitre I, XI, n'a jamais été mis en rapport avec le thème de l'Âge d'Or chez Virgile. Pourtant, le lien entre univers bucolique et univers épique a des accents virgiliens. Comme chez Virgile, pastorale et épopée sont reliées dans le discours de l'hidalgo et l'idée centrale est que cette époque bénie doit être ressuscitée par un héros réformateur qui amènera une nouvelle ère. Comme chez Virgile, l'Âge d'Or de l'hidalgo n'est pas seulement un rêve bucolique, mais exprime aussi un rêve de réforme politique. Les trois étapes de la carrière du poète latin – la jeunesse dédiée aux églogues et à l'univers des bergers, l'âge adulte employé à peindre la vie dans les cités, l'agriculture et la succession des saisons, et enfin l'âge mûr consacré au récit de fondation d'une civilisation – n'ont pas seulement poussé de nombreux auteurs, dont Cervantès, à imiter son *curriculum*, mais également suggéré l'idée que la poésie pastorale pourrait être une préfiguration du futur poème épique et, en quelque sorte, une préparation à ce couronnement de toute sa production antérieure. Par conséquent, il faut se demander si la fusion des deux genres pastoral et épique qui s'accomplit dans le discours de l'hidalgo n'est pas une allusion à l'utilisation politique du mythe de l'Âge d'Or chez Virgile.

Il faut tout d'abord rappeler que le mythe de l'Âge d'Or exposé par l'hidalgo au chapitre

I, XI se présente comme un entrelacement complexe de différentes traditions littéraires. Parmi ces dernières, on peut nommer le mythe gréco-latin du Règne de Saturne, apparu pour la première fois chez Hésiode, les fictions utopiques de la Renaissance, qui mettent en scène une société idéale fondée sur un régime politique parfait, et finalement l'appel de Lulle à la résurrection de la chevalerie errante. La matrice de base du discours de l'hidalgo consiste dans le mythe des quatre âges qui raconte les dégradations successives de l'humanité au cours de l'histoire. À cela s'ajoute l'influence de la vogue contemporaine de la littérature utopique sur le discours de l'hidalgo. Même s'il n'a jamais pu être établi avec certitude que Cervantès a eu une connaissance directe de l'*Utopie* de More, P. Chul¹¹³⁸ a cependant pu déceler des parallèles entre le discours de l'hidalgo et certaines caractéristiques de l'utopie de More. L'Âge d'Or, dépeint par l'hidalgo comme une forme de communisme primitif, où il n'existe ni propriété privée, ni classes sociales, ni inégalité parmi les hommes (« *Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes, a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas* »¹¹³⁹), rappelle l'utopie de More caractérisée par la mise en commun de la propriété¹¹⁴⁰. Don Quichotte dépeint aussi la vie heureuse des jeunes femmes durant l'Âge d'Or, où elles décidaient librement à qui se donner, à l'égal de More qui insiste sur le consentement de la femme dans le mariage¹¹⁴¹. À ces deux intertextes se joint un troisième, qui est le *Libro de la Orden de Caballería* de Lulle, qui en appelle à la résurrection de la chevalerie errante.

La rencontre entre les intertextes fonctionne donc selon un schéma complexe où deux fictions idéalisatrices sont réunies en une seule au moyen d'une troisième qui est celle de la restauration de la chevalerie errante¹¹⁴². Les deux premières sont liées à l'utopie, la troisième à l'épopée. De surcroît, le versant utopique se scinde en deux fictions, l'une moderne, l'autre ancienne. En effet, comme le souligne H.-P. Endress¹¹⁴³, les deux concepts de l'Âge d'Or et de l'utopie ne sont pas équivalents car ils appartiennent à deux temporalités différentes. Le

¹¹³⁸ P. CHUL, « *Le república bien ordenada en el mundo literario de Cervantes* » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2001, p. 327-339. La dimension politique du discours est déjà indiquée dès le début par la référence à la « *república bien ordenada* » formée par les abeilles (p. 329), métaphore traditionnelle pour désigner l'État bien gouverné.

¹¹³⁹ *Don Quijote*, I, XI, 97: « En cet âge béni, toutes choses étaient en commun : pour obtenir sa nourriture ordinaire, nul n'avait besoin de prendre d'autre peine que d'élever la main et de la cueillir sur les robustes chênes. »

¹¹⁴⁰ P. CHUL., art. cit., p. 331

¹¹⁴¹ Id., p. 332.

¹¹⁴² Il s'agit donc d'une restauration-transformation, l'Âge d'Or n'étant restauré qu'au prix de subir une modification qui le rapproche du concept plus récent de l'utopie politique.

¹¹⁴³ H.-P. ENDRESS, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*, Pamplona, PU, 2000, p. 55.

premier, associé au monde pastoral, est ancré dans le passé tandis que le second, inséparable de la vie politique et civique, est consubstantiellement lié au futur. Le point le plus curieux est évidemment la rencontre entre l'univers bucolique et l'univers épique dans le discours de l'hidalgo. Une explication possible est qu'il s'agirait d'une déformation du mythe des cinq races dans *Les travaux et les jours* d'Hésiode : la race d'or sous la domination de Chronos, la race d'argent sous celle de Zeus, la race de bronze sous celui d'Arès, la race des Héros, peuplée d'êtres meilleurs que ceux des deux âges précédents, et la race de fer qui perdure jusqu'à l'ère présente. Il est tentant d'associer l'institution de la chevalerie errante, telle que la présente don Quichotte, à la création des héros chez Hésiode. Tous les deux ont vécu à une époque intermédiaire entre l'Âge d'Or et l'Âge de Fer, ils représentent un type d'humain inférieur à ceux du premier âge, mais supérieur à ceux du dernier, leurs gestes ont été consignés par écrit dans des textes épiques. Les héros étaient créés comme des êtres semi-divins, tout comme les chevaliers ont des attributs qui les placent au-dessus du commun des mortels. De là à remplacer les demi-dieux par les chevaliers errants, créés pour former un rempart contre l'injustice qui commençait à se répandre partout sur terre, il n'y a qu'un pas.

Mais l'Âge d'Or de don Quichotte pourrait aussi avoir des connotations virgiliennes. Le projet de l'hidalgo, qui rêve de restaurer un état édénique après s'être illustré par des exploits héroïques peut être vu comme un cursus virgilien inversé. Le poète latin a commencé par la poésie pastorale pour ensuite se lancer dans la poésie héroïque, les *Bucoliques* étant une propédeutique à l'*Énéide* tandis que don Quichotte entend d'abord commencer par des exploits héroïques pour ensuite instaurer un état bucolique. L'analogie principale dans l'utilisation des deux mythes est que, dans les deux cas, l'idée d'un héros restaurateur est au centre. À trois reprises, Virgile utilise le mythe dans sa poésie. Au livre VI (v. 637-644), les Champs Élysées, habités par les âmes vertueuses, sont décrits comme une forme d'Âge d'Or. Dans la IV^e *Églogue* et dans le VIII^e livre de l'*Énéide* (v. 314-329), le thème est réintroduit pour des raisons patriotiques et Virgile parle de l'Âge d'Or comme d'une époque bénie qui a existé dans un passé lointain et qui va être restaurée dans un futur proche avec la politique de César Auguste. Dans les deux derniers cas, Virgile, à l'opposé de ses prédécesseurs poétiques, ne se contente pas de décrire l'Âge d'Or, mais le présente comme une ère qui doit être restaurée par un effort actif. L'Italie est la terre où le premier Âge d'Or a existé et également celle où le second Âge d'Or naîtra¹¹⁴⁴. De même, pour don Quichotte, l'Espagne est la terre choisie pour la résurrection du

¹¹⁴⁴ A. BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 25. L'auteur rappelle qu'au livre VIII, Évangre raconte à Énée comment Saturne, devant fuir devant Jupiter, établit le premier Âge d'Or dans le Latium.

second Âge d'Or.

À ses propres yeux, l'hidalgo joue le rôle d'un sauveur, à l'instar de celui qu'annonce Virgile, à savoir Auguste. Le messianisme latent dans le discours de l'hidalgo, qui se croit envoyé par le ciel, se retrouve aussi en quelque sorte dans la célèbre prophétie de la IV^e églogue de Virgile, annonçant la venue d'un enfant qui ramènera l'Âge d'Or parmi les hommes et longtemps lue comme un poème millénariste célébrant la venue d'un sauveur par lequel le monde sera réformé : « *Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna/ Jam nova progenies caelo dimittitur alto/ Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum/ Desinet ac toto surgit gens aurea mundo, / Casta, fave, Lucina.* »¹¹⁴⁵. Cette églogue est caractérisée par un entrelacement entre le thème bucolique et le thème héroïque, le premier vers annonçant déjà que la pastorale sera haussée au ton de l'épopée¹¹⁴⁶. D'un côté, elle décrit le développement d'une nature bienfaisante, généreuse et abondante qui se déroule parallèlement à la croissance de l'enfant. De l'autre, elle contient des allusions à l'univers héroïque. Ainsi, l'enfant, dont la naissance est annoncée, vivra au milieu des dieux et des héros, terme qui, dans le contexte, ne fait pas seulement allusion à la nature mi-humaine mi-divine de ces êtres mais aussi concrètement à des exploits héroïques : « *divisque videbit/ Permixtos heroas et ipse videbitur illis* »¹¹⁴⁷. Il lira les hauts faits de ses ancêtres (« *facta parentis* »), indice qu'il est destiné lui-même à participer à des guerres. Enfin, bien que le texte célèbre la fin des guerres civiles, des conflits et des discordes, il prédit que toute forme d'affrontement n'aura pas disparu du siècle béni qui viendra, et qu'on verra d'autres combats menés par des héros aussi forts que ceux d'antan : « *altera quae verrat Argo/ Delectos heroas ; erunt enim altera bella/ Atque iterum ad Trojam magnus mittetur Achilles.* »¹¹⁴⁸. Les interprétations traditionnelles de ce texte, consistant à faire de l'enfant un dieu venu rénover le monde présent en reproduisant l'ancien, sont dépassées aujourd'hui¹¹⁴⁹ mais furent bien celles qu'eurent à l'esprit les humanistes de la Renaissance.

À cela s'ajoute que, comme à l'époque d'Auguste, le mythe de l'Âge d'Or sert, dans la

¹¹⁴⁵ P. V. MARO, *Bucoliques. Géorgiques*, F. DUPONT, (éd.), P. VALÉRY (trad.), v. 5-10 : « Un âge tout nouveau, un grand âge se montre. / La Vierge nous revient, et les lois de Saturne/ Et le ciel nous envoie une race nouvelle/ Bénis, chaste Lucine, un enfant près de naître/ Qui doit l'âge de fer changer en âge d'or. »

¹¹⁴⁶ Id., v. 1 : « Sicelides, Musae, paula majora canamus. » ; « Haussons un peu le ton, ô Muses de Sicile. »

¹¹⁴⁷ Id., v. 15-16 : « cet enfant verra, / Ces dieux et ces héros qui le verront lui-même. »

¹¹⁴⁸ Id., v. 34-36 : « [On verra] une nouvelle Argo/ Porteuse de héros ; on verra d'autres guerres/ Et de nouveau vers Troie, un Achille envoyé. »

¹¹⁴⁹ J. CARCOPINO, *Virgile et le mystère de la IV^e Églogue*, Paris, L'Artisan du Livre, 1943. La vieille étude de Carcopino propose une perspective intéressante : le poème devrait se comprendre face au néo-pythagorisme et ne célébrerait pas la venue d'un sauveur, mais décrirait le mécanisme de l'*ekpurosis* par lequel le vieux monde finira dans les flammes et ressuscitera ensuite sous la forme d'un nouveau monde qui reproduira l'ancien.

bouche du chevalier, à exprimer un idéal de réforme de la société. L'hidalgo y fait référence, dans un certain nombre de passages qui ont été identifiés comme exprimant une critique de la société espagnole. Don Quichotte oppose l'Âge d'Or de la chevalerie errante à l'époque moderne où les nobles se sont convertis en courtisans : « *sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que ésta en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería* »¹¹⁵⁰. Le phénomène des courtisans était un reflet de la centralisation étatique qui privait l'aristocratie de son ancienne fonction défensive et la condamnait ainsi à une perte de l'énergie guerrière. Une autre fois, le mythe est utilisé pour dénoncer la corruption des princes : « *si a los oídos de los príncipes llegase la verdad desnuda, sin los vestidos de la lisonja, otros siglos correrían, otras edades serían tenidas por más de hierra que la nuestra, que entiendo que de las que se usan es la dorada* »¹¹⁵¹. Il est probable que cette remarque devait évoquer pour les lecteurs contemporains le gouvernement de Philippe III et le problème des flatteries. À l'instar de l'empereur romain, l'hidalgo veut créer une nouvelle société, libérée des maux de l'ancienne.

Il s'établit d'ailleurs une relation indirecte entre l'hidalgo et la figure d'Auguste lors de la descente dans la grotte de Montésinos. Cette scène n'est pas seulement modelée sur le VI^e chant de l'*Énéide* mais, comme l'a montré P. Dunn¹¹⁵², elle forme sans doute aussi un diptyque avec le discours de l'Âge d'Or du chapitre I, XI. Partant, A. Richards estime qu'il y aurait une analogie entre la situation d'Énée, à qui Anchise révèle sa glorieuse descendance future, et celle de l'hidalgo à qui le sage vieillard confirme qu'il est le restaurateur de la chevalerie errante. Il y aurait donc, entre don Quichotte et la figure d'Auguste lui-même¹¹⁵³, un lien que confirme l'analyse du texte. Auguste est présenté par Anchise comme une forme de messie et des

¹¹⁵⁰ Don Quijote, partie II, chap. I, p. 555-556 : « Je m'échine tout au plus à faire entendre au monde en quelle erreur il est de ne pas renouveler le temps heureux, ô combien, où resplendissait l'ordre de la chevalerie errante. ».

¹¹⁵¹ Id., partie II, chap. II, p. 563 : « si la vérité parvenait toute nue aux oreilles des princes, sans les atours de la flatterie, nous connaîtrions un autre siècle et d'autres mériteraient d'être appelés âge de fer bien plus que le nôtre, car j'ai cru comprendre qu'au regard de ceux qui ont cours aujourd'hui le nôtre serait plutôt doré. ».

¹¹⁵² P. N. DUNN, « *La cueva de Montesinos por fuera y por dentro : estructura épica, fisionomía* » in *Modern Language Notes*, vol. 88, 1973, p. 190-202. Ici, p. 190.

¹¹⁵³ A. RICHARDS, *op. cit.*, p. 219 : « *With respect to such an affinity between Augustus and Don Quijote, there is no real problem, however, since Cervantes the keen artist that he was, probably realized in the Virgilian art the identification of Aeneas and Augustus* » ; « Concernant une telle affinité entre Auguste et don Quichotte, il y n'y a pas de véritable problème puisque Cervantès, en bon artiste qu'il était, a sans doute remarqué l'identification voulue par Virgile entre Énée et Auguste ». Et plus loin, sur la même page : « *The crux of the matter seems to be that Cervantes, who had identified his hero with the revival of the golden age very reminiscent of the classical golden age, could not resist the temptation to make this association.* » ; « Le nœud de l'affaire semble être que Cervantès, qui avait associé son héros à la restauration de l'Âge d'Or très semblable à l'Âge d'Or de la tradition classique, ne pouvait pas résister à la tentation de faire cette association. ».

connotations messianiques sont également visibles dans le passage de Cervantès. Les guerriers enchantés ont longtemps attendu un rédempteur qui est finalement venu sous la forme de don Quichotte : « *Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte* »¹¹⁵⁴. Certaines interprètes relient même ce passage à la légende apocryphe de la descente du Christ dans les Enfers pour libérer les âmes damnées¹¹⁵⁵. Auguste est celui qui, en pacifiant Rome et en étendant le pouvoir de l'Empire romain, instaure un nouvel Âge d'Or. De même, les habitants de la grotte sont dans l'attente d'un libérateur qui, en les faisant échapper à leur prison, ravive en même temps le passé glorieux de l'Espagne ancienne. Don Quichotte est appelé par Montésinos celui qui « *de nuevo (...) ha resucitado en los presentes [siglos] la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio podría ser que nosotres fuésemos desencantados* »¹¹⁵⁶. Les parallèles avec la quête du Graal mis en évidence par B. Tracy¹¹⁵⁷ indiquent que don Quichotte est venu ramener un nouvel âge. Les habitants de la Terre Gaste, où se situe le château, vivent dans l'attente d'un héros qui, en posant une question sur le récipient mystique qui lui est montré durant la procession, fasse reflourir toute la terre et produise un second Âge d'Or. La figure d'Auguste est présentée dans la prophétie d'Anchise qui annonce les grands hommes de la Rome future. De même, le sage vieillard de la grotte se réfère à une prophétie prédisant la gloire future de l'hidalgo : « *aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlin* »¹¹⁵⁸. Autrement dit, don Quichotte ne fonctionne pas seulement comme un double d'Auguste, mais aussi comme une figure de rédempteur, à l'instar du géant rabelaisien.

¹¹⁵⁴ Id., partie II, chap. XXIII, p. 724 : « Valeureux chevalier don Quichotte de la Manche, il y a bien des années que nous, qui demeurons enchantés en ces solitudes, attendons ta venue ».

¹¹⁵⁵ Selon l'article « *Cueva de Montesinos* » dans la *Gran Enciclopedia Cervantina* (p. 3025-3050), l'épisode apocryphe de la descente du Christ dans les enfers, entre le sacrifice sur la croix et la résurrection, a pu servir de modèle à la descente de l'hidalgo dans la grotte (p. 3029). Tous les deux restèrent trois nuits et trois jours dans l'Abîme (en réalité, don Quichotte n'y resta que quelques heures mais selon sa perception du temps, il s'agissait d'une durée de trois jours et de trois nuits). L'auteur de l'article estime cependant que les ressemblances s'arrêtent là puisque l'aventure de l'hidalgo n'est pourvue d'aucune qualité rédemptrice (p. 3029). En réalité, il y a une sorte de parallèle entre la rédemption de l'humanité par Jésus et le désenchantement des chevaliers dans la caverne.

¹¹⁵⁶ Id., partie II, chap. XXIII, p. 727 : « celui qui a ressuscité aujourd'hui (...) la chevalerie errante qu'on avait oubliée ; et il se pourrait que par son moyen et sa faveur nous fussions désenchantés ».

¹¹⁵⁷ B. TRACY, « *The Grail Quest: Imagery and Motif in the Episode at the cave of Montesinos* » in *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 28, n°1, 1974, p. 3-9. Le somptueux palais de cristal que don Quichotte voit dans son rêve correspond au château périlleux de la légende du Graal, le vénérable vieillard à la longue barbe qui n'est autre que Montésinos en personne, remplit le rôle du roi pêcheur ou de l'ermite qui introduit le chevalier dans le lieu de son épreuve. Le tombeau de marbre sur lequel il voit un chevalier gisant tout de son long évoque la figure du chevalier méhaigné (p. 8).

¹¹⁵⁸ *Don Quijote*, partie II, chap. XXIII, p. 727 : « ce grand chevalier dont le sage Merlin a prophétisé tant de choses ».

Rappelons à cet égard que la connexion entre le mythe augustéen et le thème de la descente dans une grotte souterraine se trouve dans beaucoup de grandes épopées de la Renaissance, comme celle de l'Arioste, qui a eu une influence sur le *Quijote*¹¹⁵⁹. La descente de Bradamante dans la grotte de l'enchanteur Merlin, au chant III, est un épisode d'une facture tout à fait virgilienne. Lors de la rencontre avec la gardienne de la grotte, Bradamante apprend ses origines troyennes ainsi que le rôle glorieux que ses descendants joueront dans la restauration de l'Empire romain : « *L'antiquo sangue che venne da Troia, / (...) / Produrrà l'ornamento, il fior, la gioia / D'ogni lignaggio* »¹¹⁶⁰. Anchise informe Énée qu'il avait prévu son arrivée et, de même, Merlin avait prévu la descente de Bradamante dans la grotte : « *Di te più giorni m'ha predetto inante / Il profetico spirto de Merlino, / Che visitar le sue reliquie sante / Dovevi per insolito camino* »¹¹⁶¹. La mention d'Auguste comme restaurateur de l'Âge d'Or rend le parallèle complet. Bradamante donnera naissance à une série d'illustres personnages qui feront pour l'Italie ce qu'Auguste avait fait pour l'Empire romain : « *Che come il savio Augusto e Numa fenno, / Sotto il benigno e buon governo loro / Ritornaran la primera età de l'oro.* »¹¹⁶². Alfonse d'Este, avatar moderne de l'empereur romain, mettra fin aux rébellions, étendra les limites de son royaume et amènera une nouvelle époque qui brillera par les conquêtes militaires et artistiques¹¹⁶³. Cervantès a pu reprendre ce procédé destiné à l'éloge du souverain en le détournant à des fins comiques. L'Auguste de son roman n'est pas une figure impériale mais un pauvre hidalgo dépourvu de richesse et de pouvoir.

¹¹⁵⁹ Notons d'ailleurs qu'il existe certains parallélismes avec la grotte de Montésinos bien que le *Furioso* ne soit généralement pas cité comme modèle de cet épisode. Dans le *Furioso*, Merlin a prophétisé la venue de l'amazone et dans le *Quijote* de même, les chevaliers de la grotte disent que la venue de l'hidalgo leur fut prophétisée par Merlin. Les chevaliers de la grotte se trouvent dans un état entre la vie et la mort et de même le Merlin de l'Arioste pourrit dans sa tombe bien que son esprit reste vivant.

¹¹⁶⁰ *Orlando Furioso*, chant III, strophe XVII, p. 96 : « L'antique sang qui s'écoula de Troie, / (...) / Produira l'ornement, la fleur, la joie / De toute race ».

¹¹⁶¹ Id., strophe IX, p. 94 : « Le prophétique esprit du grand Merlin / Depuis des jours déjà m'avait prévenue / Que par un dur, insolite chemin / Tu t'en viendrais visiter ses reliques ».

¹¹⁶² Id., strophe XVIII, p. 96 : « Qui, tels Numa et le savant Auguste, / Par un bénin et bon gouvernement, / Ramèneront l'âge d'or en leur temps ».

¹¹⁶³ Pour une analyse précise de l'intertexte virgilien dans cet épisode, voir A. J. FICHTER, « *Epic and the Vision of Empire : Historiography in Virgil, Ariosto and Spenser* », in *Poets historical: dynastic epic in the Renaissance*, New Haven, London, Yale university press, cop. 1982, p. 112-121. Il dit notamment : « *Both the prophecy of Anchises and that of Merlin are designed to describe the founding of a race, the consolidation of dynastic territory and power, the foundation of alliances, the repulsion of threats for both external and internal sources, and finally to articulate the relative military and cultural virtues of contemporary government.* ». « Tant la prophétie d'Anchise que celle de Merlin sont destinées à décrire la fondation de la race, la consolidation d'un territoire et d'un pouvoir dynastiques, la fondation des alliances, la victoire sur les menaces tant externes qu'internes, et finalement à articuler les différentes vertus militaires et culturelles du gouvernement contemporain. ».

L'analogie entre don Quichotte et Auguste s'observe également à d'autres endroits de l'œuvre. Une des maximes fondamentales de don Quichotte est le « *parcere subiectis et debellare superbos* » de Virgile. Cette phrase, originellement proférée par Anchise, revêt dans sa bouche une signification nouvelle. Après une revue des glorieux successeurs d'Énée, son père termine son discours par une adresse directe au peuple romain : « *Tu regere imperio populos, Romane, memento: / hae erunt tibi artes, pacisque imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos* »¹¹⁶⁴. Cette formule condense à la fois le projet de l'impérialisme romain, qui est de soumettre tous les autres peuples, et les idéaux de la politique de paix augustéenne. Utilisée par l'hidalgo, elle perd cependant ses connotations impérialistes et réfère plutôt à l'idée chrétienne de l'abaissement des puissants et de l'élévation des humbles. Don Quichotte la prononce à deux reprises. Au moment de prendre congé de son hôte, don Diego, l'hidalgo exprime son regret de ne pouvoir emmener avec lui son fils, afin de lui enseigner les vertus fondamentales de la chevalerie errante et dans ce contexte dit que le rôle du chevalier est de pardonner aux humbles et de dompter les superbes : « *cómo se han de perdonar los sujetos y supeditar y acocear los soberbios, virtudes anejas a la profesión que yo profeso* »¹¹⁶⁵. Il emploiera cette formule une seconde fois, lorsque doña Rodriguez le priera de faire justice à sa fille, mais cette fois-ci il donnera un tour beaucoup plus virulent à ses propos puisqu'il parlera même de renverser les tyrans : « *Que el principal asunto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, quiero decir, accorrer a los miserables y destruir a los rigurosos.* »¹¹⁶⁶. On observe un phénomène assez similaire à celui qui se produit dans le texte rabelaisien où un élément propre à l'idéologie épique est réinterprété dans un sens chrétien. À l'idée de conquête s'est substituée celle du renversement des puissants.

Si don Quichotte est indirectement comparé à l'empereur romain, la même chose vaut aussi, dans une moindre mesure, pour son écuyer Sancho. L'utopie politique qu'est son gouvernement est une autre réalisation du mythe de l'Âge d'Or et elle a aussi un lien avec la Rome virgilienne. À un moment de son activité de gouverneur, il compare la République à une ruche d'abeilles bien gouvernée et les parasites aux frelons : « *la gente baldía y perezosa es en*

¹¹⁶⁴ *Énéide*, livre VI, v. 851-853 : « Souviens-toi, Romain, de gouverner les peuples par ton commandement, / ce seront tes arts à toi, et d'imposer les règles de la paix / d'épargner ceux qui se sont soumis et de vaincre les orgueilleux. »

¹¹⁶⁵ *Don Quijote*, partie II, chap. XVIII, p. 688 : « comment on doit pardonner aux humbles et dompter et fouler aux pieds les superbes, vertus inhérentes à la profession que j'exerce ».

¹¹⁶⁶ Id., partie II, chap. LL, p. 948 : « car le principal point, dans ma profession, est de pardonner aux humbles et de châtier les superbes, je veux dire secourir les misérables et renverser les tyrans. ».

la república lo mismo que los zánganos en las colmenas »¹¹⁶⁷. Cette phrase rappelle le début du discours de l'hidalgo sur l'Âge d'Or où il évoque la parfaite République formée par les abeilles : « *En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas* »¹¹⁶⁸. Ainsi se trouve établie une relation entre l'utopie politique temporairement réalisée par Sancho et l'utopie chevaleresque rêvée par don Quichotte. L'écuyer poursuit d'ailleurs à ce moment un projet similaire à celui de son maître. Mais l'image des abeilles rappelle aussi le IV^e livre des *Géorgiques* dédié à l'apiculture, un passage souvent lu comme instrument de propagande de la politique augustéenne. La rédaction des *Géorgiques* se situe chronologiquement entre celle des *Bucoliques*, simple poésie pastorale, et celle de l'*Énéide*, grande célébration du destin national de Rome, et fonctionne comme un trait d'union entre les deux. La communauté des abeilles, image de la parfaite organisation politique, peut donc être une métaphore de la politique d'Auguste, pourvoyeur d'ordre, qui restaure la paix et permet un retour aux anciennes valeurs, le traité d'apiculture celant en fait un éloge politique. Or, il existe évidemment un lien entre l'Âge d'Or augustéen et la restauration de l'ordre politique effectuée par Sancho.

Finalement, il faut noter que le *telos* de la mission de l'hidalgo, à savoir la fondation d'une nouvelle ère, a plus d'analogies avec la fondation de l'Empire dans l'*Énéide* qu'avec le but purement personnel des Amadis ou la mission avant tout spirituelle des chevaliers arthuriens. L'hidalgo n'est pas seulement un héros chevaleresque, il est aussi, par certains aspects, une figure proche d'Énée, dans la mesure où il est comme lui un héros fondateur. Il ne s'agit pas, comme dans l'*Énéide*, de fonder un Empire mais plutôt de restaurer la force périlante de l'Empire dans lequel il vit. Au début de l'aventure des marionnettes de Maese Pedro, la situation de don Quichotte et de ses compagnons est comparée à celle des Troyens et des Carthaginois. L'intertexte virgilien est présent grâce à la citation du vers initial du second livre de l'*Énéide* : « *Callaron todos, tirios y troyanos* »¹¹⁶⁹. Selon D. de Armas Wilson, il existe un lien entre la célébration de la Rome augustéenne dans le poème virgilien et les légendes autour de Charlemagne et de ses barons, à savoir les origines supposément troyennes des Francs¹¹⁷⁰. Le sens du passage consisterait dès lors dans une réflexion sur la montée et la chute des empires

¹¹⁶⁷ *Don Quijote*, partie II, chap. XLIX, p. 919 : « les oisifs et les paresseux sont dans la république comme les frelons dans les ruches ».

¹¹⁶⁸ Id., partie I, chap. XI, p. 97 : « Dans les fentes des rochers et le creux des arbres, les diligentes et prévoyantes abeilles formaient leur république ».

¹¹⁶⁹ *Don Quijote*, partie II, chap. XXVI, p. 750 : « Tyriens comme Troyens demeurèrent cois ».

¹¹⁷⁰ D. DE ARMAS WILSON, « *Chivalry to the Rescue. The Dynamics of Liberation in Don Quijote.* » in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 27, n°1, p. 253.

qui est à mettre en étroite relation avec la légitimation de la politique expansionniste de l'Espagne par le modèle impérial de la Rome ancienne¹¹⁷¹.

L'Âge d'Or de Virgile est lié au récit épique de la fondation d'un peuple, mais ne l'est-il pas tout autant dans le roman de Cervantès, où il exprime le rêve d'une refondation symbolique de l'Empire espagnol ? L'importance structurelle du thème de l'Âge d'Or a souvent été sous-estimée. Loin d'être un exercice rhétorique détaché du reste de l'intrigue, il définit un véritable programme d'action que l'hidalgo met en œuvre au fil des chapitres¹¹⁷² et il se trouve lié à une multitude d'autres thèmes qui tous tournent autour de la situation actuelle de l'Empire espagnol. C'est avant tout sur le caractère apparemment apolitique de ce projet que la critique s'est focalisée, parce qu'il paraît particulièrement irréaliste. Pourquoi alors supposer qu'il y aurait une dimension au-delà de la simple satire ? Parce que le projet, a priori ridicule, d'une résurrection de la chevalerie errante dans les Temps Modernes peut aussi traduire le rêve d'un retour à l'éthique guerrière, dans un pays où l'importance de l'administration et de la bureaucratie ne cessent de croître et où la vaillance guerrière se perd à cause du nombre croissant de clercs et d'hommes de lettres. Les prétentions messianiques de l'hidalgo ne visent pas à la restauration d'un état de nature totalement déconnecté du monde de la politique, mais sont aussi en lien avec les préoccupations concrètes des hommes de son temps.

Ainsi, le discours de l'Âge d'Or est associé au thème des Armes et des Lettres qui parcourt tout le roman et qui participe du questionnement sur le sort de l'Empire espagnol. Le lien entre

¹¹⁷¹ Ibid.: « *The Romans provided a stunning model not only for the rise of empire – which Aeneas initiates when he sails from Carthage – but also for its fall.* » ; « Les Romains offraient un modèle très important non seulement pour la montée des empires – qu'Énée imite lorsqu'il se rend à Carthage mais aussi pour leur chute. »

¹¹⁷² Le discours de l'Âge d'Or. Les différentes aventures illustrent sa lutte pour la réinstauration de cet état idéal qu'il a défini au chapitre I, XI. Dans l'Âge d'Or, les intérêts extérieurs à la justice ne corrompaient pas le jugement des magistrats. Or, la lutte contre l'injustice et l'arbitraire des conventions humaines est un élément déterminant de la mission chevaleresque de l'hidalgo, comme en témoignent son assistance de la belle Marcela qui injustement la persécutaient (I, XIV), son opposition aux gardes dans l'épisode des galériens (I, XXII), le fait que, contrairement à Sancho, il se met du côté de Basilio lors des noces de Camacho, et son opposition au pouvoir injuste du duc dans le duel avec le valet Tosillos (II, LVI). L'Âge d'Or était un temps de la paix et don Quichotte, malgré son caractère impulsif et son exaltation des armes, fera office de médiateur dans l'aventure du braiement et essaiera de pacifier les deux groupes opposés par un discours raisonnable sur les causes de la guerre juste (II, XXVII). À cette époque, l'honneur des dames était sauf et elles ne couraient pas le risque de se voir molestées par des amants et de facto don Quichotte s'engagera en faveur d'un grand nombre de femmes qui subiront un traitement injuste. Ainsi il se mettra au service de Dorothee, abandonnée par son amant Fernando (I, XXX), proposera de libérer la belle Léandra du cloître où elle est séquestrée depuis sa fugue (I, L), cherche à libérer les douze duègnes et la princesse Trifaldi de l'enchantement dont elles sont victimes (I, XXXIX), veut aider Ana Félix en partant libérer don Gaspar Grégorio de la main des Maures (I, LXIV). L'Âge d'Or était le temps de la liberté et durant tout le roman, l'hidalgo cherchera à libérer les hommes prisonniers. On pourrait objecter à cela que don Quichotte ne tient qu'une seule fois le discours de l'Âge d'Or et ne le mentionne guère durant les diverses aventures qui lui arrivent. Pourtant les valeurs qu'il y défend continueront à structurer son action tout au long du roman.

les deux motifs apparaît au chapitre II, I où don Quichotte se lance dans une longue diatribe opposant la dépravation des hommes modernes aux vertus de ceux qui vivaient à l'Âge d'Or et où on retrouve aussi l'opposition entre approches théorique et pratique du combat : « *Mas ahora ya triunfa (...) la teórica de la práctica de las armas, que sólo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los caballeros andantes.* »¹¹⁷³. À priori, cette association de l'Âge d'Or avec l'héroïsme peut paraître étrange puisque, parmi les différentes versions qui existent de ce mythe, aucune ne mentionne la pratique du combat ni l'existence d'un art militaire, toutes insistant au contraire sur le fait que ce fut une époque de paix où les instruments guerriers n'étaient pas encore inventés. Le lecteur est sans doute amené à comprendre que, ce qui pousse l'hidalgo à assimiler l'Âge d'Or, tel qu'il est présenté chez Hésiode et Ovide, à l'époque bénite de la chevalerie errante qu'il se propose de ramener, est une des innombrables confusions qui s'opèrent dans son esprit. Le point important est cependant qu'on retrouve parmi une série d'autres oppositions celle, bien connue, des Armes et des Lettres, les temps modernes étant associés à la préséance de la théorie et l'Âge d'Or à celle de la pratique, ce qui est l'idée centrale de tous les discours tenus par don Quichotte à ce sujet. Le mythe de l'Âge d'Or est donc lié à la critique d'un Empire où la bureaucratie étouffe l'esprit héroïque des temps anciens et contribue ainsi à son propre affaiblissement.

Par conséquent, il est tout à fait possible que le lien entre fiction bucolique et fiction épique, dans le discours de l'hidalgo, ait des connotations virgiliennes. Le chevalier relie comme Virgile un état édénique de l'histoire humaine à l'annonce d'un nouveau temps de gloire héroïque. À l'instar du poète mantouan, il transforme le mythe de l'Âge d'Or en symbole d'un projet de restauration de la société. À l'époque de Cervantès, le motif augustéen de l'Âge d'Or était encore très répandu et servait d'expression poétique à la formulation des projets de réforme politique et spirituelle qui existaient en Espagne. Pour l'hidalgo, restaurer l'Âge d'Or signifie permettre à un Empire déclinant de retrouver sa force antérieure en réveillant l'idéalisme chevaleresque perdu, ce qui le rapproche de plusieurs penseurs politiques de l'époque. La différence avec Virgile réside cependant dans le fait que son projet est dépourvu de tout volet impérialiste. Virgile avait principalement utilisé le mythe de l'Âge d'Or pour faire une apologie du règne de César Auguste et de la politique impérialiste de la Rome antique. Tel n'est pas le cas de l'hidalgo. Don Quichotte ne milite nullement pour une conquête des peuples étrangers ni pour une politique expansionniste. La restauration de l'Âge d'Or exprime avant tout un désir

¹¹⁷³ *Don Quijote*, partie II, chap. I : « Hélas, à présent (...) triomphe (...) la théorie de la pratique des armes, qui n'ont vraiment existé et brillé qu'au temps de l'âge d'or et chez les chevaliers errants. ».

de gloire personnelle et de réforme de la société qui est dépourvu de connotations impérialistes.

C. Hypothèse : L'Énéide christique de Folengo comme source d'inspiration de Rabelais et de Cervantès ?

Bien que les spécialistes de Folengo aient mis l'accent sur le fait que le héros du *Baldus* représente un mélange burlesque entre Énée et le Christ, pratiquement personne n'a établi un lien avec les analyses d'E. Duval selon lequel, dans le *Pantagruel*, le géant rabelaisien fonctionnerait comme une synthèse entre guerrier épique et figure du Christ. Il existe pourtant une claire analogie entre les deux œuvres au niveau structurel. À l'instar du premier roman rabelaisien, l'épopée bouffonne du *Baldus* fonctionne comme une synthèse entre épopée virgilienne¹¹⁷⁴ et poème messianique. Que cette ressemblance n'ait pas été commentée tient sans doute au fait qu'une influence directe de Folengo n'est observable que dans le *Quart Livre*, tandis que dans les autres livres les ressemblances se limitent à certains procédés stylistiques comme les catalogues d'objets. Pourtant, il est difficilement imaginable que Rabelais ait manqué d'apercevoir la synthèse entre les traditions chrétienne et virgilienne dans le poème macaronique de Folengo. Le *Baldus* (1517) ayant été publié quinze ans avant le *Pantagruel* (1532), Rabelais avait dû en avoir connaissance avant de rédiger son premier roman. Il paraît donc naturel de se demander si la strate cachée qu'E. Duval croit apercevoir dans le *Pantagruel* n'a pas pu lui être inspirée par le *Baldus*.

Il est connu que le poème de Folengo est organisé en partie sur le modèle de l'*Énéide*, bien que le *telos* épique ne soit pas la fondation mais la destruction d'un Empire¹¹⁷⁵. Les ressemblances entre Balde et le héros virgilien sont manifestes. La rencontre avec son père Guido aux livres XVIII et XX a été inspirée par la descente d'Énée dans les profondeurs de l'Averne où il sera confirmé dans sa mission héroïque par son père Anchise. Les points de contact sont nombreux : la rencontre se déroule dans un lieu souterrain qui a beaucoup d'analogies avec l'Enfer de l'*Énéide*, Guido rappelle les fantômes de l'Hadès dotés du pouvoir de la prophétie, la posture de Balde ressemble à celle d'Énée car, comme lui, il sera entouré de

¹¹⁷⁴ Les ressemblances avec l'*Énéide* sont brièvement esquissées dans l'introduction de M. Chiesa à son édition du *Baldus* ainsi que dans le court chapitre de B. König. Voir B. KÖNIG, *Transformation und Deformation. Vergil's Aeneis als Vorbild spanischer und italienischer Ritterdarstellungen*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000, chap.7: « *Folengos Baldus* », p. 24-26.

¹¹⁷⁵ Il s'agit du royaume des sorcières Pandrague, Esmeralda et Gelfora.

grands héros du passé au moment de la confirmation. On y trouve toutes les figures les plus importantes, d'Hector à Roger d'Este en passant par Thésée, Jason, Ajax, Brutus, Tristan, Lancelot et Roland. Tel Énée, le protagoniste du *Baldus* doit accomplir un destin historique et sa mission sera clairement définie aux livres XVIII et XX.

À l'instar d'Énée, Balde verra à la fois le Tartare et les champs Élyséens. Les v. 377-382 du livre XXIV contiennent une description de la porte de l'Enfer et le tavernier Pasquin donne une description du Paradis comme un lieu habité d'angelots dissipés et voraces. Le paysage infernal est décrit en termes davantage païens que chrétiens, ce qui souligne le lien avec le Tartare gréco-latin. Les termes utilisés pour le décrire (livre XIX, v. 282 et 284) sont ceux de l'Enfer antique : les compagnons rencontrent le nocher Charon et les arbres qui y poussent sont ceux de la Grèce (livre XXIV, v. 365-370). Chez Virgile, la descente d'Énée dans les profondeurs de l'Averne devient l'occasion d'une rencontre avec son père Anchise qui l'éclaire sur les mystères cosmiques. Sur le plan symbolique, cette rencontre signifie que le nouveau héros assume l'héritage de ses ancêtres. De même, aux livres XVIII et XX, où il retrouve son père Guido, Balde apprend que tel Énée il est destiné à accomplir un destin. Il devra libérer l'humanité de ses illusions et fantasmes. La lumière resplendissante qui émane du cadavre de son père et dans laquelle baigne le fils indique la transmission à ce dernier de la sainteté de son père.

La fusion entre l'héroïsme épique et l'héroïsme christique s'accomplira lors de la traversée des Enfers, motif appartenant à la fois à la tradition chrétienne et à la tradition antique. Comme Énée, Balde revêtra des armes symboliques qui souligneront son statut exceptionnel. Les héros du *Baldus*, après avoir été instruits sur leur mission par le sage Merlin, revêtent de nouvelles armes qui sont celles des anciens héros mythologiques et épiques. De façon emblématique, Balde s'équipe de celles d'Hector, ce qui l'inscrit dans le double héritage des héros troyens et des conquérants romains, quoique son but ne soit pas la fondation d'un Empire : « *Hectoris arma, nigris aquilis ornata, manebant / manebant fixa similmenter muro, quae fina metallo / argento ac auro duroque azzale coruscant. / Temporis haec spatium godivit Roma totanto, quotanto tenuit mundi signora bachettam.* »¹¹⁷⁶. La description du bouclier d'Énée dans l'*Énéide* a une fonction avant tout prophétique et indique son rôle comme fondateur du peuple romain. Mais le volet christique de la mission de Balde est aussi souligné. Peu de temps après, par manière de plaisanterie, Cingar placera sur la tête de Balde une pierre irradiant une lumière

¹¹⁷⁶ Id., livre XXII, v. 263-269 : « Les armes d'Hector, ornées d'un aigle noir, étaient également accrochées à la paroi, et resplendissaient de fin métal, argent, or et acier trempé. Rome se servit de celles-ci pendant tout le temps qu'elle mena le monde à la baguette. ».

intense et déclare qu'il sera leur guide à travers les ténèbres – « *per baratrique domos tali nos luce guidabis* »¹¹⁷⁷ – ce qui suggère que le héros de Folengo est érigé en champion de l'humanité qui libérera le monde de l'emprise du péché. Les armes de Balde signalent qu'il est en quelque sorte l'équivalent christique des héros antiques. Pourtant, le but de la quête n'est plus la fondation d'un Empire mais d'un État d'où les représentants de l'obscurantisme médiéval soient expulsés. Sa mission est donc analogue à celle du géant rabelaisien.

De fait, sur le plan thématique et structurel, le *Baldus* ressemble sur certains points au *Pantagruel*. On note par exemple que, à l'instar des géants rabelaisiens, Balde descend en droite ligne du Christ et doit réformer l'humanité en instaurant un nouvel ordre sur terre. Ce projet de réforme a un caractère allégorique et symbolique. Le royaume des trois sorcières, Pandrague, Esmeralda et Gelfora, n'est qu'une désignation métaphorique de la théologie et en particulier des vaines disputes de la théologie scolastique, qui ensorcellent l'esprit sans pour autant contribuer à fortifier la véritable croyance ; de même, les adversaires des géants sont avant tout un symbole de l'obscurantisme médiéval. Balde et Pantagruel incarnent donc tous les deux la figure du Christ venu libérer la terre du Mal tout en endossant le rôle d'Énée qui doit fonder un nouvel ordre. En outre, les deux œuvres sont en quelque sorte subdivisées en deux parties, une première qui se déroule dans un endroit exigü et peu important, un village mantouan de Cispade dans un cas, la région chinonaise dans l'autre, et la seconde où la géographie prend des proportions épiques. La première partie du *Balde* comme du *Pantagruel* est dominée par les tableaux satiriques de la société contemporaine et les affrontements avec les représentants de l'institution ecclésiastique et politique tandis que dans la seconde le cadre s'élargit et le versant proprement épique de la mission des héros débute.

Il existe toutefois aussi des différences entre les deux œuvres. Dans le *Baldus*, l'hétérogénéité du groupe des compagnons n'est pas compensée par la fonction médiatrice et spirituelle du héros central. Entre la perfection de Balde et l'imperfection de ses camarades, il subsiste une distance, tandis que la perfection de Pantagruel englobe les qualités opposées de ses deux acolytes, Panurge et frère Jean, et les élève à un niveau supérieur¹¹⁷⁸. Dans le *Baldus*, on n'observe pas le dépassement dialectique des contraires qu'incarne la personne de Pantagruel¹¹⁷⁹. De plus, Balde ne fonctionne pas comme une synthèse parfaite entre guerrier

¹¹⁷⁷ *Baldus*, livre XXII, v. 359 : « Tu nous guideras grâce à cette lumière à travers l'abîme. ».

¹¹⁷⁸ En lui, la couardise de Panurge devient prudence et l'impétuosité de frère Jean se transforme en une forme de magnanimité héroïque et c'est cela qui garantit la cohésion de la troupe alors même qu'elle est composée de membres fort dissemblables.

¹¹⁷⁹ C'est pourquoi rien ne réduit l'hétérogénéité du groupe qui rassemble des êtres magnanimes et courageux, d'un côté, et des créatures picaresques de l'autre. Cette diversité entre les personnages confère tout son

christique et guerrier épique. Pantagruel, dont le courage est fondé à la fois sur sa force musculaire et sur sa foi en Dieu, est un héros à la fois matériel et spirituel tandis que l'héroïsme purement physique de Balde se révèle insuffisant lorsqu'il se trouve confronté à des adversaires plus abstraits. Ainsi, quand la *Discordia* sèmera la zizanie dans son camp, il ne parviendra pas à l'en empêcher. Troisième différence : au lieu de réduire la distance entre la représentation matérielle de la lutte et sa dimension spirituelle, par exemple en conférant une tournure allégorique au poème, Folengo ne cherche qu'à l'exacerber davantage. En matérialisant à outrance le combat contre les forces du Mal, le poète fait en sorte que le sens littéral ne puisse déboucher sur un sens symbolique¹¹⁸⁰. À cet égard, le poème de Folengo diffère du *Pantagruel* où le côté matériel et le côté symbolique du combat sont inextricablement liés.

En somme, les deux auteurs se distinguent par leur rapport à l'allégorie. Rabelais a continué là où Folengo s'est arrêté. À l'instar de l'auteur italien, il a procédé à une sécularisation du message christique. La rédemption que Pantagruel opère n'est plus spirituelle mais terrestre ; elle concerne à la fois la régénération du savoir humaniste, trop longtemps obscurci par la barbarie médiévale, et la libération de l'humanité qui souffre sous le joug de tyrans injustes. En ce sens, son procédé est très proche de celui de Folengo. Mais, tandis que dans le *Baldus* il y a plutôt une matérialisation grossière du message christique qui perd son sens profond au beau milieu de batailles farcesques¹¹⁸¹, dans le *Pantagruel*, le *telos* de la mission épique des géants n'est nullement ironisé, même si Rabelais ne prend pas véritablement au sérieux la peinture des scènes épiques qui ne constituent pour lui qu'un moyen de faire preuve de sa virtuosité artistique et de son érudition débordante. Tout cela n'empêche pas que la fusion entre héroïsme christique et héroïsme épique qu'on retrouve dans le premier roman de Rabelais soit en quelque sorte préfigurée par le poème de Folengo. Ce qui était à l'état d'ébauche dans le *Baldus* sera

charme à la narration mais indique aussi que l'exploit du Christ, consistant à descendre aux Enfers et à remporter la victoire sur Lucifer, restera inégalé et ne saurait être imité par Balde et ses truands de compagnons.

¹¹⁸⁰ L'insertion de détails burlesques démystifie les puissances maléfiques que ses héros ont pour mission de détruire mais, en atténuant le caractère terrifiant des puissances infernales, la plume facétieuse de l'auteur démystifie aussi l'héroïsme des compagnons, car l'excessive matérialisation de leurs adversaires ôte à leur mission sa dimension profonde et la dégrade au niveau d'une simple fantaisie littéraire qui vaudra au poète, comme à ses pairs, d'avoir les dents arrachées à l'intérieur de la citrouille.

¹¹⁸¹ Sur un autre point aussi, on constate une différence avec Rabelais. Ce dernier procède en quelque sorte de façon inverse à son homologue italien, chez lequel le but de la quête apparaît sous une lumière ironique tandis que les scènes de combat elles-mêmes, malgré leur caractère farcesque, gardent partiellement un caractère épique. Les combats qui émaillent les pages du *Baldus* sont véritablement épiques, mais Folengo présente la destruction des représentants de l'obscurantisme comme un but chimérique auquel il refuse de croire et que, pour la même raison, il refuse de dépeindre.

pleinement réalisé sous la forme d'une synthèse entre l'intrigue de l'*Énéide* et le récit du *Nouveau Testament* dans le *Pantagruel*.

Le caractère virgilien et christique de la mission de Baldus peut également évoquer le cas de l'hidalgo. De fait, alors que l'influence de Folengo sur Cervantès est purement hypothétique, certains auteurs ont cru voir une ressemblance entre la descente aux Enfers des héros de Folengo et les aventures de l'hidalgo dans la seconde partie. Dans un bref passage sur la comparaison entre la Sibylle de Cumès et la figure de l'enchanteur Merlin dans le *Quijote*, A. Marasso établit une analogie entre le roman de Cervantès et le poème macaronique de Folengo : « *En este poema burlesco de parodia virgiliana y ariostesca, Baldo hace también el viaje al Infierno. Quizá el Baldus – de género macarrónico – sea la obra a la que más se parece el Quijote. La misión y los hechos de los dos héroes es casi idéntica.* »¹¹⁸². Toutefois, le critique fait ce rapprochement suggestif sans préciser en quel sens la mission et les actions des deux héros seraient analogues. Une comparaison entre les deux œuvres paraît pourtant dévoiler plus de différences que de ressemblances. Ainsi, il est abusif de prétendre que la mission et les actions des deux héros seraient quasi identiques car la ressemblance entre Balde cherchant à détruire le royaume des sorcières et l'hidalgo qui veut restaurer l'Âge d'Or paraît assez exigüe¹¹⁸³.

Le seul passage où une possible filiation de Folengo pourrait être observée est le chapitre II, XXII du *Quijote*. Il existe en effet une légère analogie entre la rencontre de Balde avec les grands guerriers de l'Antiquité et du Moyen Âge, et celle de l'hidalgo avec les personnages du *romancero* au fond de la grotte de Montésinos. L'Enfer du *Baldus*, tout comme l'épisode de la grotte de Montésinos, reprend des éléments de l'*Infernum* virgilien¹¹⁸⁴. La fonction du guide spirituel, qu'est Guido dans le poème de Folengo, sera remplie par le vieux Montésinos. Pour

¹¹⁸² A. MARASSO, *Cervantes. La invención del Quijote*, p. 172 : « Dans ce poème burlesque, parodie de Virgile et de l'Arioste, Baldus fait aussi un voyage en Enfer. Peut-être que le Baldus – de genre macaronique – est l'œuvre à laquelle le *Quijote* ressemble le plus. La mission et les actions des deux héros sont quasi identiques. ».

¹¹⁸³ Parler d'une ressemblance entre leurs missions respectives pourrait tout au plus référer au fait que don Quichotte et Balde doivent tous les deux lutter contre des enchanteurs et que ce combat n'aboutit pas. De même si la lutte contre les enchanteurs apparaît comme vaine dans le poème de Folengo et dans le roman de Cervantès, la raison en est différente dans les deux cas. Chez Folengo, cette vanité transparaît dans le fait que le héros ne comprend pas entièrement la nature des forces auxquelles il s'oppose, chez Cervantès elle est liée au fait que l'hidalgo a été dépossédé du contrôle sur son univers imaginaire par l'action conjointe de Sancho et du couple ducal.

¹¹⁸⁴ La rencontre de Balde avec les héros des temps passés suit le modèle de la communication avec les morts illustres. Ulysse, après avoir fait des libations aux morts, parle avec les guerriers tombés devant les murs de Troie ainsi qu'avec d'autres figures illustres de la mythologie épique. L'assemblée des héros au livre XVIII du *Baldus* est composée de combattants célèbres qui appartiennent tant à l'univers de la légende qu'à l'histoire récente.

l'hidalgo, la descente dans la grotte vaudra comme une confirmation de sa mission épique qui consiste dans le désenchantement de sa dame ; dans le cas de Balde, elle a pour fonction de l'investir d'une mission qui consiste à libérer l'humanité de l'enchantement par ses propres fantasmes. L'interpénétration de diverses traditions épiques – roman arthurien, épopée virgilienne, *romancero* carolingien, romans de chevalerie de la Renaissance – s'observe dans les deux œuvres. On concèdera cependant sans peine que ces indices sont beaucoup trop vagues pour pouvoir conclure à un lien véritable entre les deux.

Il ne paraît pas vraisemblable qu'il y ait une similarité entre la mission des deux héros. Le messianisme discret qu'on décèle dans le projet de l'hidalgo ne dérive très certainement pas du poème de Folengo mais plutôt du *Libro de la Orden de Caballería* Lulle (1275-1276). Au début de son ouvrage, Lulle met la naissance de la chevalerie errante en relation avec l'idée de la Chute. Les chevaliers ont été envoyés par Dieu après que la société idéale dans laquelle les hommes vivaient initialement s'est dissoute¹¹⁸⁵. L'idée de l'hidalgo est exactement analogue puisqu'il affirme être envoyé des cieux pour restaurer l'Âge d'Or dans un monde déchu : « – *Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en nuestra edad de hierro por resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse.* »¹¹⁸⁶. En outre, même si Lulle n'ira jamais jusqu'à apparenter religion et chevalerie, l'idéal messianique de la chevalerie est toujours explicitement suggéré. Tout comme Jésus est venu libérer l'humanité du péché, de même les chevaliers devront purger le monde de l'injustice et de la corruption. Don Quichotte, de même, ne laissera pas de souligner une proximité entre sa mission et celle d'un saint – « *religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria* »¹¹⁸⁷. Parmi les vertus du chevalier, don Quichotte, comme Lulle, fait figurer des vertus corporelles comme des vertus de

¹¹⁸⁵ De même dans le premier chapitre, Lulle explique l'instauration de la chevalerie comme moyen de restaurer un monde en déclin depuis la Chute. Dans le premier chapitre, « *Del origen de la caballería* », Lulle commence par expliquer l'origine de la chevalerie en affirmant que les chevaliers ne sont rien moins qu'envoyés de Dieu. En effet, quand la charité, la loyauté, la justice et la vérité en ce monde furent remplacées par la cruauté, la déloyauté et l'injustice, Dieu envoya les chevaliers pour ramener l'homme à son devoir qui est d'honorer et de servir Dieu : p. 69 : « *y por eso, en toda la gente se hicieron grupos de mil y de cada mil fue elegido y escogido el hombre más amable, más sabio, más leal, más fuerte y con más noble corazón, mayor educación y mejor crianza que todos los restantes.* » ; « Et pour cela, tout le peuple fut divisé en milliers et de chaque millier fut choisi et élu un homme plus aimable, plus sage, plus loyal, plus fort et de plus noble courage et ayant plus de savoir et de bonnes manières que les autres. ».

¹¹⁸⁶ *Don Quijote*, partie I, chap. XX, p. 175 : « Ami Sancho, il faut que tu saches que je suis né par la volonté du Ciel en cet âge de fer pour y faire revivre l'âge d'or ou doré, comme d'ordinaire on le nomme. ».

¹¹⁸⁷ *Don Quijote*, partie II, chap. VIII, p. 608 : « La chevalerie est une religion, et il y a des saints chevaliers au paradis. ».

l'âme et parmi ces dernières les vertus théologiques¹¹⁸⁸. Si l'alliage entre messianisme et épopée qu'on décèle dans le *Pantagruel* pourrait être dérivée du poème de Folengo, la même chose ne vaut sans doute pas pour le texte de Cervantès.

II. Un rapport ambigu à l'impérialisme

Les analyses précédentes ont présenté le géant rabelaisien et le chevalier de la Manche comme des héros réformateurs dont le projet a une certaine analogie avec la mission fondatrice d'Énée, sans qu'il y ait une reprise de l'idéologie impérialiste du poème virgilien. Il faut toutefois souligner que la vision anti-impérialiste de leur projet ne fait pas l'unanimité de la critique. Bien qu'il paraisse naturel de dire que don Quichotte se distingue de la figure du conquérant et que son projet de la restauration de l'Âge d'Or n'est aucunement lié à des aspirations impériales, il existe tout un ensemble d'études qui cherchent à montrer qu'à travers la figure de l'hidalgo Cervantès se livre à une critique de l'impérialisme et que le chevalier serait une figure burlesque du conquérant cherchant à subjuguier le monde entier. D'une manière similaire, des analyses précises peuvent suggérer que la politique idéaliste des géants est moins pacifique et utopique qu'il n'y paraît. Il est donc nécessaire d'examiner de plus près le rapport de l'hidalgo et du géant à l'impérialisme.

A. Don Quichotte et le spectre de l'impérialisme

Depuis une quarantaine d'années, plusieurs critiques ont jeté un regard neuf sur le *Quijote* et ont cru apercevoir dans le projet de restaurer la chevalerie errante une allusion voilée à l'impérialisme espagnol. L'univers mental du chevalier de la Manche trahirait le rêve d'un retour aux idéaux héroïques d'une Espagne prémoderne qui a construit son unité sur l'exclusion de l'Autre¹¹⁸⁹. Son imagination serait marquée par une dichotomie forte entre religion chrétienne et religion musulmane, ce qui la rapprocherait de l'idéologie impérialiste des rois

¹¹⁸⁸ Id., p. 75 : « Donc comme tous les usages auparavant mentionnés appartiennent au chevalier quant à son corps, ainsi la justice, la sagesse, la charité, la loyauté, la vérité, l'humilité, la force, l'espérance, la célérité et les autres vertus semblables à celle-ci appartiennent au chevalier quant à l'âme. ».

¹¹⁸⁹ Jusqu'en 1492, année de la conquête de Grenade et de l'expulsion des juifs de la péninsule ibérique, les Espagnols avaient vécu avec une relative tolérance à côté des musulmans et des Juifs qui avaient érigé une brillante civilisation dont l'impact sur la culture et la civilisation hispaniques allait s'avérer durable.

espagnols qui prônaient la pureté raciale. Les hallucinations de don Quichotte dans la seconde partie seraient traversées par un imaginaire de la *Reconquista* fondé sur l'idée qu'il faut reconquérir la terre espagnole et l'arracher à la main des ennemis. Qu'il s'agisse de la proposition d'envoyer tous les chevaliers errants contre l'armée turque, du rêve dans la grotte de Montésinos ou de son intervention lors de la performance du marionnettiste, on retrouve à chaque fois le thème de la reconquête. La vision manichéenne du monde qui continue d'être celle de don Quichotte ne s'accordait pas avec la complexité réelle des liens humains dans une société marquée par la coexistence des trois cultures juive, espagnole et maure. Selon les tenants de cette lecture, l'hidalgo aurait permis à Cervantès d'adresser une critique à l'égard de ceux qui maintenaient un idéal impérialiste fondé sur l'exclusion et non sur l'intégration. Il est utile, pour commencer, de faire un bref tour des positions qui existent à ce sujet.

Un premier type de travaux dresse une analogie entre la mentalité de l'hidalgo et celle des *conquistadores* et plus généralement entre son désir de partir à l'aventure et la colonisation des immenses territoires de l'Amérique latine. L'analogie entre les conquistadores et la figure de don Quichotte existait de longue date dans l'historiographie espagnole. D. De Armas Wilson¹¹⁹⁰, tout en critiquant cette assimilation, s'interroge pourtant sur ce rapport et estime que le processus parodique à l'œuvre dans le *Quijote* vaudrait, entre autres, comme une critique de la culture aristocratique de l'Espagne du XVI^e siècle dont les racines idéologiques plongeaient dans le monde dépeint par les romans de chevalerie¹¹⁹¹. Selon elle, la lecture de ces ouvrages qui véhiculaient les idéaux impérialistes de la classe aristocratique castillane, contribuait à la perpétuation d'un ordre social fondé sur l'exaltation des *bellatores*. L'hidalgo, représentant burlesque d'une mentalité arriérée au sein d'un monde qui s'éloignait de plus en plus rapidement de l'époque des guerriers carolingiens, concentrerait en sa personne l'attitude médiévale et exaltée des conquistadors. Elle rappelle plusieurs analogies qui ont été établies entre les aventures de l'hidalgo et celles des soldats qui ont entrepris la colonisation du Nouveau

¹¹⁹⁰ D. DE ARMAS WILSON, *Cervantes, the Novel and the New World*, Oxford, Oxford University Press, 2003, chap. 5: « "Scorpion Oil": The Books of Chivalry », p. 109-140. Voir p. 113 : « In his "sane madness", Don Quixote plays at being not only a knight errant but also a conquistador » ; « Dans sa « sage folie », don Quichotte ne joue pas seulement au chevalier mais aussi au conquistador ».

¹¹⁹¹ Rappelons que lors de l'*escrutinio* de la bibliothèque, il apparaît que, parmi les nombreuses lectures de l'hidalgo, se trouvaient aussi deux épopées impérialistes, *La Arauco domado* et *La Austriada*. Tandis que la première décrit la conquête de l'Amérique du Sud par les *conquistadores*, la seconde a pour sujet central les exploits de don Juan d'Autriche en Flandres et dans la Méditerranée et notamment sa victoire éclatante sur l'ennemi musulman à Lépante. Dans la pensée de l'hidalgo se sont donc aussi glissées des fictions qui se veulent comme une poursuite de l'entreprise virgilienne.

Monde¹¹⁹². Ainsi on sait que l'imaginaire des romans de chevalerie et leur propension à la merveille influent sur la perception du réel des premiers conquérants immergés dans une nature sauvage et inconnue¹¹⁹³. En ridiculisant l'hidalgo, Cervantès chercherait aussi à libérer l'Espagne de ses fantasmes impérialistes.

Une autre lecture consiste à mettre l'imaginaire chevaleresque de don Quichotte en rapport avec le problème de l'intolérance religieuse et de la politique raciale prônée par les monarques espagnols. Cette lecture est fondée sur l'observation que l'hidalgo élève au rang d'écrits sacrés les livres de chevalerie qui lui semblent être le dépositaire d'une vérité unique et indubitable, comme le montre son usage d'un vocabulaire théologique : « *Pero vosotros pagaréis la grande blasfemia que habéis dicho contra tamaña beldad como es la de mi señora* »¹¹⁹⁴ ; « *Ven acá, hereje* »¹¹⁹⁵. En voie de conséquence, il s'est développé dans certains pans de la critique une tendance, qui d'ailleurs s'est accrue après les attentats du 11 Septembre, à voir en don Quichotte une figure du fanatique religieux, voire du terroriste désireux de répandre sa foi par des moyens militaires et violents. On trouve par exemple sous la plume de T. Pangle l'affirmation suivante : « *today's reader cannot help but be reminded at times of certain contemporaneous religious terrorists – though it must be stressed that Don Quixote loathes artillery and explosives because they are too indiscriminate and preclude single combat* »¹¹⁹⁶. Sa vénération des romans de chevalerie et sa foi dans la vérité inconditionnelle de leur contenu qui l'amène à menacer quiconque ose mettre leurs paroles en doute, le constituerait en caricature grotesque du militant religieux par laquelle Cervantès voulait mettre en garde ses lecteurs contre les dangers d'une intensification des persécutions et de l'intolérance

¹¹⁹² D. DE ARMAS WILSON, art cit., p. 118. Ainsi, H. Cortés, figure de proue de la conquête du Mexique, recourait dans ses lettres à Charles V à une rhétorique marquée par une vision chevaleresque du monde qui montre que l'institution féodale de la chevalerie errante continuait à servir de modèle à la mission des *conquistadores*. Secondement, les aventuriers qui traversaient l'océan pour explorer les terres sur lesquelles aucun Européen n'avait jamais mis les pieds partageaient avec l'hidalgo son engouement pour les romans de chevalerie. Les valeurs et la vision du monde véhiculées par ces aventures structuraient leur pensée non moins que la sienne.

¹¹⁹³ Cette identification de leurs propres expériences avec des aventures chevaleresques transparait notamment dans leur tendance à donner aux lieux nouvellement découverts des noms issus des *libros de caballerías* (p. 128) (l'exemple le plus célèbre étant le baptême de la Californie d'après la reine Califa dans les *Sergas de Esplandían*).

¹¹⁹⁴ *Don Quijote*, partie I, chap. IV, p. 54 : « vous allez me payer le grand blasphème que vous avez dit à l'encontre d'une aussi grande beauté que celle de ma maîtresse ! ».

¹¹⁹⁵ Id., partie II, chap. IX, p. 611 : « Ecoute donc un peu, hérétique ».

¹¹⁹⁶ T. L. PANGLE, « *Preliminary Observations on the Theologico-Political Dimensions of Cervantes's Don Quixote* » in *Natural Right and Political Philosophy. Essay in Honor of Catherine Zuckert and Michael Zuckert*, A. WARD et L. WARD (éds.), Indianapolis, University of Notre Dame, 2013, p. 383-400. Voir p. 395 : « Le lecteur moderne ne peut pas s'empêcher de songer par moments à certains terroristes religieux contemporains – même s'il faut rappeler que don Quichotte abhorre l'artillerie parce qu'elle s'oppose au duel singulier ».

religieuse¹¹⁹⁷. Qu'il préfère la paix à la justice et mette le métier des armes au-dessus de celui du juge ou du magistrat, masquerait le rêve impérialiste d'une conquête de la terre par des guerriers du Christ qui instaурeraient, par la voie des armes, une paix universelle¹¹⁹⁸.

L. Meiselman¹¹⁹⁹ et A. Molina¹²⁰⁰ estiment également que les idéaux chevaleresques de don Quichotte seraient idéologiquement proches du mouvement de la *Reconquista*. Molina pense que don Quichotte représenterait le type de la sainteté militaire et interprète sa formule « *porque el cielo padece fuerza* » comme l'expression de la conviction qu'on peut gagner le ciel en massacrant les infidèles¹²⁰¹. W. Childers¹²⁰² va même jusqu'à établir une corrélation entre le couple formé par l'hidalgo et son écuyer et les *caballeros de cuantía* urant la guerre des Alpujarras (1569-1571) et leur répression dans la rébellion des morisques. Des analogies se laissent en effet observer¹²⁰³. Les *caballeros cuantiosos* faisaient partie de la petite noblesse à l'instar de l'hidalgo et bénéficiaient de certains privilèges en échange de leur participation aux campagnes royales. Reliquat anachronique d'une époque passée, l'armure vétuste de don Quichotte se présente comme un assemblage de pièces hétéroclites, ce qui n'est pas sans rappeler les *cuantiosos* qui, n'ayant plus changé leurs armures durant des décennies, se voyaient

¹¹⁹⁷ Id., p. 390.

¹¹⁹⁸ Ibid.

¹¹⁹⁹ L. MEISELMAN, « *Los valores de la caballería atribuidos a Don Quijote como una alegoría política, que representa la segmentación social como resultado de la Reconquista y el Siglo XV* » in *El Ingenioso*, vol. 1, 2013. Voir p. 6.

¹²⁰⁰ A. MOLINA, *Sacred, Epic and Picaresque: Violence and Genre in Cervantes*, chap. 2: « "Santos y quebrantos": Rise and Fall of Sacred Violence in Don Quixote II:58 », p. 44-100.

¹²⁰¹ Id., p. 84 : « *The type of thinking that transpires from this episode could then be seen as quite close to that of Girard or even Erasmus, that is to say, a critique of the type of christianity that is not only consumed with fantastic miracles, relics or public displays of religiosity such as pilgrimages and festivals; but also a critique of a pernicious and violent ideology that provides moral support to slay Moors and persecute infidels.* » ; « Le type de message véhiculé par cet épisode pourrait alors être très proche de Girard ou même d'Erasme, c'est-à-dire qu'il pourrait s'agir d'une critique d'un type de christianisme qui ne se caractérise pas seulement par des miracles fantastiques, des reliques ou des démonstrations publiques de la religiosité comme les pèlerinages ou les fêtes mais aussi une critique de l'idéologie pernicieuse et violente qui donne une justification morale pour le massacre des Maures ou la persécution des infidèles. ». En confondant le combat tout spirituel préconisé par Jésus et le combat très matériel mené pendant les croisades, don Quichotte montrerait qu'il serait mentalement très proche de l'idéologie intolérante de son époque.

¹²⁰² W. CHILDERS, « *Don Quixote and the War of the Alpujarras. The Historical Debasement of Chivalry as a Correlative to its Literary Parody* » in *Hispania*, vol. 88, n°1, 2005.

¹²⁰³ W. Childers pointe plusieurs parallèles frappants entre le comportement du chevalier autodéclaré et celui des *cauntiosos* indisciplinés et pilleurs. Le fait que Sancho formule une revendication salariale, censée lui procurer une garantie au cas où le gouvernement de l'île ne lui échoirait pas, alors qu'il ne peut guère se prévaloir d'avoir rendu des services substantiels à son maître, évoque les nombreux procès dans lesquels les *caballeros de cuantía* étaient impliqués pour recevoir la totalité de leur paie, alors même qu'ils n'avaient combattu que quelques jours, voire pas du tout, certains se contentant simplement d'envoyer un remplaçant au combat (p. 14-15).

souvent forcés de composer leur équipement à partir des pièces les plus hétérogènes et leur rôle dans la répression de la rébellion mauresque fut, pour dire le moins, peu glorieux. Ceci rapprocherait don Quichotte des *cuantiosos*, dont le traitement ignominieux des *moriscos* a fait que la révolte des Alpujarras s'est étendue¹²⁰⁴. Bien qu'il ne soit pas certain que Cervantès ait eu à l'esprit le rôle joué par les *cuantiosos* durant la guerre des Alpujarras, le critique établit une analogie entre lui et ces chevaliers de Dieu qui ont joué un bien triste rôle dans la guerre contre les *moriscos*.

D'autres travaux, qui s'inscrivent dans la même veine, mettent en rapport son amour des romans de chevalerie avec la politique de la pureté raciale poursuivie par les monarques espagnols. Ainsi, A. Cascardi¹²⁰⁵ dresse une analogie entre l'utilisation des romans de chevalerie par don Quichotte et les efforts des Espagnols pour construire une essence de la nation au XVI^e siècle. À une époque où le concept moderne de l'État-nation n'existait pas, le seul moyen d'atteindre une unité politique consistait dans l'établissement d'une sorte de « communauté imaginaire ». B. Anderson¹²⁰⁶, à qui ce terme fait référence, explique qu'il faut rejeter à la fois la vision selon laquelle la nation se définit par un ensemble de traits communs partagés par tous ses membres et celle, contraire, selon laquelle elle ne consisterait qu'en un amas de groupuscules hétérogènes. L'imaginaire vient certes toujours se greffer sur un réel préexistant, mais ce n'est que lui qui permet de concevoir une communauté politique, vraisemblablement fragmentée, comme une unité. En effet, au rêve d'une nation chrétienne unifiée par la foi catholique s'opposaient les cours inquisitoriales, la stigmatisation des juifs nouvellement convertis et la dévalorisation des travailleurs maures. Or, depuis les origines de l'histoire humaine, c'était à la littérature épique que revenait le rôle de transmettre l'idée d'un passé commun et d'une *aetas patriae*. A. Cascardi qui a partiellement traité cette question dans un chapitre qui fait référence à l'ouvrage de B. Anderson, parvient à la conclusion que la critique cervantine des romans de chevalerie permet à l'auteur de procéder à une déconstruction

¹²⁰⁴ Id., p. 13.

¹²⁰⁵ A. J. CASCARDI, *Cervantes, Literature and the Discourse of Politics*, Londres, University of Toronto Press, 2012.

¹²⁰⁶ B. ANDERSON, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduction d'AUZAT, P.-E., Paris, Edition de la Découverte, 1996. Ici, p. 17-19. Des gens qui ne se connaissent pas et qui ne se croiseront jamais ont néanmoins l'impression d'appartenir à la même nation, voire sont prêts à sacrifier leur propre personne pour elle. Pourquoi ? Parce qu'une nation est une « communauté politique imaginaire ». Le fait d'entretenir chez un grand nombre d'individus le sentiment d'appartenir à une communauté unique, qui souvent n'existe que dans l'imaginaire collectif et n'a pas une vraie base dans la réalité, permet d'unifier différents groupuscules humains au sein d'une macrostructure étatique.

de l'imaginaire politique national. Selon lui, Cervantès engagerait le lecteur à repenser la nation non en termes de lien social, mais en termes de lien éthique¹²⁰⁷.

Un troisième groupe de critiques estime que le désir de gloire poursuivi par don Quichotte constituerait une référence voilée à la politique expansionniste de l'Espagne habsbourgeoise. H. Higuera¹²⁰⁸ par exemple estime qu'à partir de sa lecture des romans de chevalerie, qui ont pour lui la même importance que la Bible pour les théologiens et les théoriciens du droit naturel, don Quichotte aurait élaboré une idéologie qui pourrait être décrite comme une forme d'impérialisme chrétien¹²⁰⁹. Son analyse repose sur l'hypothèse que le triangle Dulcinée-Aldonza-romans de chevalerie correspond au triangle Dieu-Jésus-Christ-Bible. L'hidalgo se réfère aux romans de chevalerie comme source de toute vérité politique et théologique, à l'instar des théoriciens politiques de l'Espagne du XVII^e siècle. Si Dulcinée, humble paysanne qui a été élevée au rang de l'Idée même du Beau, s'identifie à Dieu¹²¹⁰, alors l'affirmation de don Quichotte rappelle la vision de Constantin qui a transformé la croix, symbole de l'humiliation du Christ, en signe de la victoire militaire¹²¹¹. Aussi, l'assertion selon laquelle il tire toute son énergie martiale de sa dame, qui combat en et à travers lui, devrait être mise en relation avec la vue communément répandue selon laquelle les guerriers chrétiens n'étaient que l'instrument de la divinité : « *¿y quién pensáis que ha ganado este reino (...) si no es el valor de Dulcinea, tomando a mi brazo por instrumento de sus hazañas ? Elle pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser* »¹²¹². Ce qui sous-tend les différents éléments de cette vision du monde serait la conviction fondamentale selon laquelle la politique n'est pas ordonnée avant tout par loi mais par la Providence divine, qui se manifeste à travers l'action de grands héros

¹²⁰⁷ A. J. CASCARDI, op. cit., chap. VII: « *Imagining the Nation* », p. 165-196. Ici, p. 180.

¹²⁰⁸ H. HIGUERA, *Eros and Empire: Politics and Christianity in Don Quixote*, Londres, Rowman and Littlefield, 1995. Il ne laisse aucun doute sur cette vue et l'exprime avec toute la clarté possible dans la conclusion : « *Don Quixote contains the greatest novelistic portrait ever penned of an important kind of would-be conqueror. It shows how complex a phenomenon this conqueror is, especially in his Christian manifestation.* » ; « Don Quichotte contient le plus grand portrait d'un pseudo-conquérant de toute la littérature. Le roman montre quel phénomène complexe ce conquérant est, surtout dans sa manifestation chrétienne. »

¹²⁰⁹ Id. p. 82.

¹²¹⁰ Id. p. 21. Don Quichotte, obsédé par l'idée de la gloire et du pouvoir, partagerait la vue de Saint Augustin selon lequel toute forme d'amour et de désir est en réalité un amour inconscient pour Dieu et pense en conséquence que son désir de gloire terrestre doit ultimement découler d'un objet absolument aimable et transcendant qu'il identifie à la dame de son cœur. Tout comme, selon saint Augustin, l'amour inconscient pour Dieu a poussé les Romains à entreprendre la conquête du monde, de même le désir platonique de l'hidalgo pour Dulcinée le pousse à vouloir gagner un Empire.

¹²¹¹ H. HIGUERA, op. cit., p. 32.

¹²¹² *Don Quijote*: partie I, chap. XXX, p. 307 : « qui donc, selon vous, a conquis ce royaume (...) si ce n'est la valeur de Dulcinée, laquelle a pris mon bras comme instrument de ses exploits ? Elle combat en moi et triomphe en moi, et en elle je vois et je respire, et d'elle je reçois la vie et l'être. ».

dont il fait partie.

Une quatrième thèse est que don Quichotte, par sa défense des idéaux chevaleresques, serait une image de Charles V et que son projet de restaurer la chevalerie errante contiendrait des références à la politique impérialiste de ce dernier. Pareille vision a notamment été proposée par Frédéric de Armas : « *The image of don Quixote as a new Charles V will repeatedly appear throughout Cervantes' novel in a way that (...) seems to point to the physical and political inadequacies of the emperor and his Habsburg successors.* »¹²¹³. Dans deux de ses études, *Quixotic Frescoes* et *Don Quixote Among the Saracens*, le critique croit pouvoir relever de nombreux parallèles entre l'hidalgo et le monarque. Au début de ses aventures, une des motivations principales de l'hidalgo est non seulement de gagner éternel renom mais aussi de connaître une fulgurante ascension sociale qui fera de lui rien de moins que l'empereur de Trébizonde : « *Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda* »¹²¹⁴. Mais le critique, qui s'est interrogé sur le choix de ce royaume particulier, parvient à la conclusion qu'il ne s'agit pas d'un choix anodin¹²¹⁵. Le royaume de Trébizonde était en effet lié au projet impérialiste de Charles V et à son désir de restaurer le Saint Empire Romain en subjuguant l'adversaire turc et en permettant aux chrétiens de reprendre pied sur une terre d'où ils avaient été expulsés il y a plusieurs centaines d'années¹²¹⁶. Un des possibles noms de don Quichotte avant sa conversion à la chevalerie errante était Quijada, nom qui évoque également le terme utilisé pour désigner la mâchoire et partant la partie anatomique la plus saillante de l'empereur espagnol¹²¹⁷. Don Quichotte, comme Charles V dans son monastère de Yuste, se caractérise par son humeur mélancolique et son teint jaunâtre¹²¹⁸. C'est à Tolède que le narrateur découvre le manuscrit de Cid Hamete Benengeli après l'interruption brutale du combat entre don Quichotte et le Biscayen. Mais Tolède, après avoir été le lieu de la coexistence des trois cultures juive, chrétienne et musulmane, était utilisée

¹²¹³ F. DE ARMAS, *Quixotic Frescoes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 206 : « L'image de don Quichotte comme nouveau Charles V réapparaîtra de façon réitérée à travers le roman de Cervantès d'une manière qui (...) semble attirer l'attention sur les défauts physiques et politiques de l'empereur et de ses successeurs au trône des Habsbourg. ».

¹²¹⁴ *Don Quijote*, partie I, chap. I, p. 31 : « Le pauvre homme s'imaginait déjà, par la valeur de son bras, couronné à tout le moins empereur de Trébizonde ».

¹²¹⁵ F. DE ARMAS, *Don Quixote Among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*, chap. II: « *A Pythagorean Parody of Chivalry* », p. 25-41. Après la chute de Constantinople en 1204, Trébizonde parvint à résister pendant huit ans contre l'envahisseur turc, ce qui faisait de lui le dernier bastion du pouvoir européen en Asie et alimentait le rêve d'une survie des empires chrétiens en terre arabe.

¹²¹⁶ Id., p. 40.

¹²¹⁷ F. DE ARMAS, op. cit., Id., p. 117.

¹²¹⁸ F. DE ARMAS, *Don Quixote Among the Saracens*, p. 9-10.

par Charles V et Philippe II comme base pour leur politique impérialiste et leur projet de purification raciale¹²¹⁹. S'agit-il de parodier la politique de Charles V lui-même, qui cherchait à restaurer l'unité de l'Europe chrétienne en engageant des guerres contre les Protestants, les Français et les Musulmans, ou s'agit-il de critiquer la perte de pouvoir de l'empire due à l'administration de Philippe II et de Philippe III ?¹²²⁰ Il ne fait en tout cas pas de doute, pour ce critique, que don Quichotte est plus qu'un chevalier errant : une figure burlesque de l'empereur.

Autre similitude entre don Quichotte et Charles V, l'amour porté par l'hidalgo aux romans de chevalerie. Une des clés pour expliquer le succès de cette littérature dans la péninsule ibérique est justement que la cour encourageait la production de nouveaux textes en organisant des tournois dont le déroulement et l'organisation étaient directement tirés de ces livres. La clé du succès ne réside pas seulement dans le rôle important de l'imprimerie mais aussi dans le contexte socio-historique. Les exploits espagnols en Europe et lors de la conquête du Nouveau Monde faisaient que les romans de chevalerie apparaissaient non pas comme une littérature en décalage avec la réalité mais comme un reflet exact des sentiments et des ambitions des Espagnols de l'époque. La crédulité de certains membres de la maison royale, qui croyaient à l'authenticité des faits relatés dans ces œuvres avec la même conviction avec laquelle ils auraient cru aux récits de la Bible, n'était pas moindre que celle de l'hidalgo. Comme preuve, voici l'anecdote curieuse citée par E. Baret et selon laquelle, au moment de la prise de pouvoir de Philippe II, en 1587, ce prince aurait juré de rendre au roi Arthur son royaume s'il venait le lui réclamer : « Castillo, qui écrivait en 1587, raconte gravement que lorsque Philippe II épousa Marie d'Angleterre, il prit l'engagement de rendre au roi Artus tous ses droits, si jamais ce prince revenait réclamer le trône de sa Grande-Bretagne »¹²²¹. Le livre favori de don Quichotte est d'ailleurs le *Belianís de Grecia* qui se trouve aussi être le roman de chevalerie préféré de Charles V.

Aucune de ces lectures n'est cependant entièrement convaincante. Associer le désir de gloire de don Quichotte à la mentalité des *conquistadores* et à la conquête du Nouveau Monde ne rend pas justice à la nature véritable de son projet. S'il est vrai que des allusions à la colonisation des Amériques traversent discrètement le *Quijote*, il n'est pas sûr que ce soit l'hidalgo qui joue le mauvais rôle dans ces allusions. Dans le roman, c'est plutôt Sancho dont

¹²¹⁹ F. DE ARMAS, op. cit., p. 128.

¹²²⁰ F. DE ARMAS, op. cit., p. 206.

¹²²¹ E. BARET, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle*, deuxième partie, chapitre I, Paris, Auguste Durand, 1853, p. 75.

l'attitude est caractérisée par la cupidité et la passion du lucre caractéristique des *conquistadores*, comme le montre la rencontre avec Dorothee. La promesse faite par Micomicona, une princesse africaine dans la fiction élaborée par Dorothee, d'accorder à l'hidalgo la souveraineté sur ses terres après sa victoire sur le géant Pandafilando, réveille dans Sancho, alléché par l'attrait du gain, le désir de coloniser les terres de Micomicon et de faire de ses sujets des esclaves : « *mire vuestra merced que la escoja hacia la marina, porque, si no me contentare la vivienda, pueda embarcar mis negros vasallos y hacer de ellos lo que ya he dicho* »¹²²². Le plan de Sancho reflète le système colonial des Espagnols dans l'Amérique latine et les pratiques abusives des colons, son maître à l'inverse refuse de contracter ce mariage qui lui aurait permis, comme c'est le cas dans certains romans de chevalerie, de s'appropriier les colonies et les territoires d'une princesse étrangère. S. Triplette voit dans ce refus de contracter un mariage avantageux avec la princesse africaine, une critique indirecte de la colonisation et de la traite des esclaves et le signe que, pour don Quichotte, l'exploitation des indigènes est incompatible avec le projet chevaleresque qui consiste uniquement dans la recherche de la vertu¹²²³.

La relation établie entre l'idéologie des romans de chevalerie et la politique de pureté raciale de la couronne espagnole est également problématique, dans la mesure où l'hidalgo est justement vu par certains comme un maure ou comme un hétérodoxe. R. Prendergast¹²²⁴, qui revient sur le parallélisme souvent observé entre le jugement des livres par le curé au chapitre I, VI et la destruction des hérétiques par le Saint Office, prend au sérieux cette thèse. Selon lui, les romans de chevalerie représentent des « sujets hérétiques » qui ont infecté l'esprit innocent d'Alonso Quijano en lui faisant découvrir une façon alternative de concevoir le monde. Il apporte plusieurs preuves à cette hypothèse. Les allusions aux pratiques du Saint Office sont presque transparentes, la nièce, en procédant à une curieuse anthropomorphisation, appelle des « livres excommuniés » – « *quemaran todos estos descomulgados libros, que tiene muchos que bien merecen ser abrasados, como si fuesen de herejes* »¹²²⁵ –, le roman de Montalvo, selon la formule du barbier, est le fondateur d'une secte dangereuse : « *como dogmatizador de una secta*

¹²²² *Don Quijote*, partie I, chap. XXXI, p. 315 : « mais veuillez, monsieur, à ce que la partie que vous choisirez soit du côté de la mer, afin que, si le séjour ne me plaisait pas, je puisse embarquer ces nègres, mes vassaux, et en faire ce que j'ai déjà dit. ».

¹²²³ S. TRIPLETTE, « *Chivalry and Empire: The Colonial Argument of the Princess Micomicona Episode in Don Quijote Part I* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 30, n°1, 2010, p. 163-186.

¹²²⁴ R. PRENDERGAST, « *Inquisitorial Theatrics and Errant Subjects* » in *Modern Language Studies*, vol. 38, n°1, 2008, p. 8-23.

¹²²⁵ Id., chap. V, p. 59 : « que vous brûliez tous ces excommuniés de livres ; car il en a tout plein, et qui mériteraient d'aller au feu, comme s'ils étaient l'œuvre d'hérétiques ».

tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego »¹²²⁶. Tout au long du roman, les livres de chevalerie sont désignés comme « hérétiques » (I, VI), « schismatiques » (I, XXXII), « inventeurs de nouvelles sectes et de nouvelles façons de vivre » (I, XLIX). S'il est vrai, comme certains le prétendent, que les romans de chevalerie fonctionnent comme une métaphore de la pensée hétérodoxe et plus généralement des conceptions du monde qui divergent du dogme officiel, alors leur condamnation prendrait une valeur différente. Don Quichotte, loin d'être une figure du religieux intolérant, représenterait la figure du non-orthodoxe, condamné parce que, en proposant une lecture déviante des textes et de la réalité, il représente un danger pour la hiérarchie temporelle et ecclésiastique et partant pour la société dans son ensemble.

Un autre élément qui vient corroborer cette hypothèse est que le texte semble suggérer une analogie entre l'expulsion des romans de chevalerie de la bibliothèque et l'expulsion des morisques du royaume d'Espagne. Le chanoine parle en termes de « race » au sujet de ces ouvrages – ils mériteraient d'être expulsés de la République comme une « race inutile » – et il évoque leur expulsion en termes similaires à ceux qu'emploiera Ricote lorsqu'il dira que Bernardin de Vélasco, responsable de l'expulsion des morisques, considère toute leur race comme corrompue¹²²⁷. Toutefois, si cette lecture s'avérait correcte, don Quichotte, amateur de littérature chevaleresque, serait du côté des opprimés et non des oppresseurs, contrairement à ce que suggère son statut de chevalier tueur de Maures. Notons d'ailleurs que l'hidalgo lui-même, depuis qu'il a l'entendement obscurci par ses lectures, est maintes fois associé à la sphère des pouvoirs démoniaques et surnaturels, à l'instar des juifs et des morisques, à qui on reprochait de recourir à des pratiques magiques illicites. Les qualités imaginatives du héros font de lui plutôt un ennemi qu'un représentant du pouvoir. Les pouvoirs de l'imaginaire lui confèrent un accès à un type de merveilleux non contrôlé par l'Église et par là même une forme d'autonomie par rapport au dogme établi¹²²⁸. L'imagination débridée de don Quichotte représente une menace pour l'autorité ecclésiastique parce qu'il s'aménage un monde de

¹²²⁶ Id., chap. VI, p. 61 : « comme dogmatiseur d'une aussi méchante secte, nous devons, sans aucune excuse, le condamner au feu ».

¹²²⁷ R. HULL, « *Fantastic Phenomenology: Quixote Reconsidered* » in *SubStance*, vol. 18, n°2, 1989, p. 35-47. Ici, p. 40.

¹²²⁸ Avec l'apogée du néo-aristotélisme, le surnaturel, graduellement banni des productions littéraires qui cherchaient à se conformer aux nouveaux préceptes esthétiques, était relégué dans le domaine de la croyance religieuse. L'Église de la Contre-Réforme disposait d'une sorte de monopole sur le merveilleux qui, dans les œuvres profanes, n'avaient plus qu'une place très réduite.

croyances et de convictions personnelles, en-dehors de tout contrôle institutionnel, et notamment du contrôle ecclésiastique de l'Église tridentine¹²²⁹.

De même, à la thèse selon laquelle le programme chevaleresque de l'hidalgo fonctionnerait comme une allusion à l'impérialisme espagnol, on peut faire une objection simple : même si l'hidalgo recherche la gloire, l'idéal de la conquête ne joue pas un rôle prépondérant dans son projet. L'imprégnation de l'*Énéide*, mise en évidence dans la section précédente, consiste d'abord dans le fait que l'hidalgo, à l'instar de l'empereur Auguste, se conçoit comme un héros réformateur. Toutefois, don Quichotte, qui désire ardemment conquérir la gloire, ne désire pas en premier lieu conquérir le pouvoir terrestre¹²³¹. Les actions du chevalier sont orientées moins vers une appropriation effective du pouvoir que vers une forme de plénitude existentielle qu'il espère atteindre par une vie consacrée à l'effort et au dépassement de soi. Lors de son discours à Vivaldo, au chapitre I, XIII, don Quichotte affirme que la chevalerie implique une abnégation de soi et que bien peu de chevaliers ont réussi à obtenir un empire : « *y si algunos subieron a ser emperadores por el valor de su brazo, a fe les costó buen porqué de su sangre y de su sudor* »¹²³². Cela sous-entend que se faire couronner empereur importe moins à ses yeux que de lutter contre les maux de la société. Lorsque don Quichotte est comparé au grand conquérant que fut Alexandre, ce n'est point pour faire ressortir sa grandeur militaire mais pour souligner sa générosité, le prince macédonien étant en effet devenu à la Renaissance un parangon de la magnanimité : « *¡Oh liberal sobre todos los Alejandros, pues*

¹²²⁹ W. CHILDERS, *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 148: « *Cervantes has clearly set himself the task of wresting power over the supernatural away from the church* » ; « Cervantès s'assigne clairement comme tâche d'arracher le pouvoir sur le surnaturel aux mains de l'Église ». De surcroît, selon elle, Cervantès « *invents a way of playing with mystery, ambiguity, the fantastic, and the imaginary, that would make possible a reading practice outside the control of the church* » ; « invente une manière de jouer avec le mystère, l'ambiguïté, le fantastique et l'imaginaire qui rend possible une pratique de lecture indépendante du contrôle de l'Église » (ibid., je souligne). En créant son propre type de merveilleux, Cervantès empiéterait sur le droit exclusif de l'Église de décider de ce qui relève du surnaturel ou non.

¹²³¹ Dans tout le roman, l'unique passage dans lequel l'hidalgo exprime ce qu'on peut appeler des aspirations impérialistes est celui, déjà cité, où il désire être couronné empereur de Trébizonde (chap. I, I). Mais, quelque ingénieuses que soient les analyses de de Armas à ce sujet, le fait demeure que les références à l'empire de Trébizonde étaient un lieu commun si répandu dans la littérature de l'époque qu'il est très difficile de relier de façon convaincante cette affirmation aux aspirations impérialistes de Charles V. Il est plus probable qu'il s'agissait là simplement d'un poncif sans sens profond. Même son plan consistant à éliminer un géant et à s'emparer de son île ne saurait être utilisé comme argument allant dans ce sens puisqu'il ne s'agit que de pacifier Sancho. Par son attitude belliqueuse, don Quichotte peut rappeler la figure du conquérant, mais il s'en distingue radicalement par son désintéret pour ce qui constitue le but de toute conquête, à savoir le pouvoir terrestre.

¹²³² *Don Quijote*, chap. XIII, p. 113 : « Et si quelques-uns, grâce à la valeur de leur bras, parvinrent à être empereurs, il leur en coûta sur ma foi, beaucoup de sang et de sueur ».

por solos ocho meses de servicio me tenías dada la mejor ínsula que el mar ciñe y rodea ! »¹²³³. Dans la seconde partie, le seul à parler du futur Empire de don Quichotte, est le duc, qui fait référence aux chevaliers errants qui ont fini par accéder à la gloire impériale : « *A buen seguro que cuando vuestro dueño llegue a ser emperador, que lo será sin duda, según van caminando las cosas, que no se lo arranquen como quira* »¹²³⁴. L'hidalgo lui-même, à l'inverse, n'évoque jamais ce projet. Au chapitre II, XLII, il évoquera la possibilité pour un chevalier de monter sur le trône grâce à ses exploits devant Sancho à qui il donne des conseils pour son futur emploi en tant que gouverneur : « *Innumerables son aquellos que de baja estirpe nacidos, han subido a la suma dignidad pontifica e imperialia* »¹²³⁵. Mais là encore, ce n'est nullement le désir de gloire impériale qui dicte ses paroles, mais simplement sa conviction que ceux qui ne sont pas d'illustre naissance peuvent, par leurs efforts continuels, atteindre à la gloire¹²³⁶.

Ces contre-arguments montrent qu'il est difficile d'accorder un crédit exclusif aux lectures impérialistes du projet de don Quichotte, même si elles ont le mérite de déceler une ambivalence du personnage. Une hypothèse permettant de rendre compte de cette caractérisation ambivalente pourrait résider dans l'attitude ambiguë de Cervantès lui-même face à l'Empire. Cervantès, qui, jeune combattant, avait connu l'Empire espagnol lorsqu'il était au sommet de sa gloire, était aussi forcé, plus tard, d'observer les débuts de sa décomposition, annoncée par une série de défaites militaires et de problèmes économiques. Il devait donc conserver le souvenir de l'exploit héroïque des soldats espagnols, mais il s'était probablement persuadé de la vanité de toute poursuite du projet impérialiste, à une époque où l'Empire se repliait de plus en plus sur lui-même. Une autre raison de cette ambivalence peut avoir été que Cervantès était, d'un côté, très conscient de la menace turque qui pesait sur son pays et qu'il déplorait le peu d'efforts qu'engageait la monarchie espagnole dans la lutte contre les infidèles mais que, d'un autre côté, son contact intense avec une multitude de cultures lors de sa longue captivité à Alger avait engendré chez lui un sentiment de tolérance à l'égard des Morisques et des Arabes qui l'amenait à jeter un regard critique sur les purges ethniques auxquelles procédait

¹²³³ Id., partie I, chap. LII, p. 526 : « Ô généreux par-dessus tous les Alexandre, puisque, pour huit mois seulement de services, tu m'avais donné l'isle la meilleure que la mer entoure et environne ! ».

¹²³⁴ *Don Quijote*, partie II, chap. XLII, p. 866 : « Lorsque votre maître deviendra empereur, car il le sera sans aucun doute, au train où vont ses affaires, on ne lui ravira pas aisément son empire ». Dans de nombreux romans de chevalerie comme le *Tirante*, l'*Amadis* et le *Palmerin*, le héros était destiné à devenir soit empereur soit monarque régnant sur une grande terre.

¹²³⁵ Id., partie II, chap. XLII, p. 868 : « Innombrables sont ceux qui, nés de basse extraction, ont accédé à la suprême dignité pontificale ou impériale ».

¹²³⁶ On se rappellera que déjà dans son discours sur les quatre lignages au chapitre II, VI, il commence par mentionner ceux qui, issus d'humble origine, ont réussi à atteindre le faîte.

la monarchie. On peut donc conjecturer que l'idée de l'Empire évoquait chez lui des sentiments contradictoires : un sentiment nostalgique de la grandeur passée mais aussi le sentiment de l'impuissance présente, un attachement aux figures royales qui incarnaient la tête de l'Empire et une vive conscience de l'injustice que représentaient leurs purges raciales.

Cela apparaît comme d'autant plus vraisemblable qu'on peut observer ce rapport ambigu à l'Empire dans la *Numancia*. Comme on le sait, il existe deux interprétations conflictuelles de la pièce, celle qui part du fait qu'elle a effectivement été conçue comme une glorification du projet impérialiste de l'Espagne et celle qui met davantage l'accent sur les ambiguïtés inhérentes au discours de Cervantès et notamment sur ses implications potentiellement anti-impérialistes. Parmi les tenants du premier camp, on peut par exemple citer B. N. Stiegler qui, dans son analyse de l'imagerie apocalyptique dans la tragédie, arrive à la conclusion que cette dernière annonce l'arrivée d'un nouvel Âge d'Or sous le règne du « tout-puissant Philippe II »¹²³⁷. Les tenants de l'autre camp, comme A. Hermenegildo¹²³⁸ W. King¹²³⁹ et V. Ryjik¹²⁴⁰, attribuent à Cervantès des vues très critiques, voire subversives, qui situent la *Numancia* dans un courant d'œuvres dramatiques qui avaient pour caractéristique commune de jeter une lumière critique sur la politique extérieure de Philippe II. C. Johnson, qui a mis en évidence une étroite corrélation entre la *Numancia* et l'*Énéide*¹²⁴¹, pense que sa tragédie est marquée par une

¹²³⁷ B. N. STIEGLER, « *The Coming of the New Jerusalem: Apocalyptic Vision in Cervantes' La Numancia* » in *Neophilologus*, vol. 80, n°4, 1996, p. 569-581. Selon lui, la destruction de Numance, loin de se réduire à la défaite historique d'un peuple rebelle à l'autorité romaine, équivaut à la fin d'une première époque de l'histoire humaine, marquée par le péché, le mal et la faiblesse, et la transition vers un nouvel Âge, celui de l'Espagne impériale qui représente la nouvelle Jérusalem sur terre (p. 574).

¹²³⁸ A. HERMENEGILDO, *La « Numancia » de Cervantes*, partie I, « *Cervantes y "La destrucción de Numancia"* », « *Una visión de los hechos históricos* », p. 46-52. Hermenegildo pense que le sac de la ville serait une allusion à la rébellion des *moriscos* dans les Alpujarras et à sa dure répression par don Juan d'Autriche.

¹²³⁹ W. F. KING, « *Cervantes' Numancia and Imperial Spain* » in *Modern Language Notes*, vol. 94, 1979, p. 200-221. Il situe la pièce dans la polémique sur la légitimité de la politique impérialiste de l'Espagne dans les Flandres et le Nouveau Monde

¹²⁴⁰ V. RYJIK, « *Mujer, alegoría y imperio en el drama de Miguel de Cervantes. El cerco de Numancia* », in *Anales cervantinos*, vol. XXXVIII, 2006, p. 203-219. Ryjik pense que la pièce de Cervantès est caractérisée par une ambiguïté idéologique fondamentale et explique cette dernière par le dédoublement de l'image de l'Espagne en tant qu'Empire et en tant que terre. En tant que terre, la Numance incarnerait les valeurs de la liberté et de la résistance contre l'envahisseur romain, en tant qu'Empire, elle permet les parallélismes entre les Numantins et les Romains et finalement le lien entre la cité antique et l'Empire espagnol du XVI^e siècle.

¹²⁴¹ C. B. JOHNSON, « *La Numancia y la estructura de la ambigüedad cervantina* » in *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso internacional sobre C.*, p. 309-317. La destruction de Numance pourrait être une allusion à celles de Haarlem (1572-75) ou de Leiden (1573). Les parallélismes sont en effet nombreux. Virgile présente la ruine de Troie comme la raison primordiale de l'édification d'une nouvelle Troie sur le terrain de la future Rome et, de même, la pièce de Cervantès fait remonter les origines de l'empire espagnol à la défaite des Numantins. La chute de Troie a été amenée non pas par les hommes mais par les dieux et Cervantès lui aussi fait sentir que les agents responsables du sac de Numance, ainsi que de sa future apothéose sous la forme de l'Empire

fondamentale ambiguïté qui tiendrait au fait que l'exaltation patriotique et la critique de la politique extérieure de Philippe II s'interpénétreraient étroitement. B. Simerka observe que l'indétermination générique de la pièce, qui oscille entre épopée et tragédie, aboutit également à la polyphonie idéologique et empêche toute vision unilatérale de l'impérialisme¹²⁴².

Il est possible que la situation du *Quijote* soit analogue et que les divergences dans l'appréciation de l'hidalgo s'expliquent par le fait que Cervantès lui-même n'adopte pas une attitude unilatérale envers son personnage. Si don Quichotte peut apparaître, pour les uns, comme un personnage proche des opprimés et des minorités et, pour les autres, comme une figure burlesque de conquérant, cela ne s'explique pas uniquement par la multitude de traditions et de lignes de pensée hétérogènes qui confluent dans sa vision de la mission chevaleresque, mais aussi parce que Cervantès ne l'a pas conçu comme simple objet de satire. Figure complexe, le *caballero enloquecido* doit être vu comme un personnage polyvalent capable d'assumer beaucoup de fonctions dans la narration : il est tantôt la cible de la satire de Cervantès, tantôt l'instrument de la critique. Lorsqu'il s'agit de dénoncer les travers de la justice ou de la société espagnole, don Quichotte peut être temporairement élevé au rang de justicier héroïque. Quand, à l'inverse, Cervantès lance des attaques voilées contre l'idéologie impérialiste de l'Espagne, le comportement ridiculement démodé de l'hidalgo permet de souligner le caractère archaïque de certains idéaux aristocratiques qui continuaient à survivre dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles et qui transparaissent dans le duel chevaleresque que Charles V proposa à François I^{er} en 1536. Il n'en demeure pas moins que, la plupart du temps, don Quichotte reste très loin de la figure du conquérant, de sorte que la lecture impérialiste n'a qu'une validité très réduite.

de Philippe II, sont des forces transcendantes qui agissent extérieurement à la sphère de l'existence humaine. Elles se manifestent à travers la rivière du Duero et le cadavre qui annonce au devin Marquino le terrible sort qui attend les assiégés. Troie n'a pas été prise par la vaillance des Grecs mais par leur usage de stratagèmes habiles (« *dolo ac fraude* »), ce qui rappelle bien entendu toute la thématique des nouveaux moyens militaires employés par Scipion. Le plan du général romain qui est de réduire les assiégés à la dernière extrémité par la faim lui apportera la victoire finale, mais celle-ci est obtenue par des moyens perçus comme déloyaux par les Numantins qui lui reprochent d'avoir recouru à l'« *engaño* » plutôt qu'à la force de leurs bras. La supériorité morale du peuple vaincu est donc soulignée dans les deux textes. Enfin, dans un cas comme dans l'autre, la revanche du peuple vaincu sur le peuple victorieux est suggérée par le moyen de la prophétie. Un jour, Rome, héritière de la Grèce, viendra subjugué le peuple qui, autrefois, a mis à sac la ville d'où s'est échappé un petit nombre de survivants et, de même, l'Espagne, héritière de Rome, brisera un jour l'orgueil des fiers habitants du Latium qui, autrefois, n'ont pas hésité à pousser un peuple au suicide collectif (allusion probable au sac de Rome en 1527 ou à la domination de la ville sainte par le duc d'Albe en 1556) (voir p. 311 pour ces quatre parallélismes).

¹²⁴² B. SIMERKA, *Discourses of Empire. Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*, chap. IV, « *The Early Modern History Play as Counter-Epic Mode: Cervantes's La destrucción de Numancia and Lope de Vega's Arauco domado* », p. 77-129.

B. Utopie et Empire : Rabelais et l'invention du « soft power »

Appuyée sur les préceptes humanistes d'Érasme et les idées néotestamentaires de la charité et de la générosité, la politique des géants semble être aux antipodes de toute politique impérialiste. L'interprétation de la mission des géants en termes christiques peut facilement donner l'impression que Rabelais visait à proposer un modèle politique idéaliste dans lequel l'extension du pouvoir n'a aucune place. Les géants seraient dépeints comme des figures de rédempteurs venus libérer l'humanité de sa déchéance présente, non pas comme des souverains engagés dans le jeu international des alliances et des conquêtes. En réalité, cette impression ne résiste pas à une lecture attentive du texte. Non seulement Rabelais ne semble pas oublier que l'idéal pacifique auquel tout souverain véritable devrait aspirer ne peut jamais être entièrement atteint (il s'agirait plutôt d'une « idée régulatrice » au sens kantien), mais en outre, il rompt à certains égards avec la condamnation totale de l'impérialisme faite par Érasme. Ainsi, s'il est vrai que le roman rabelaisien procède à une condamnation virulente des guerres de conquête, il n'en découle pas que la politique des géants serait dépourvue de tout trait impérialiste. À plusieurs reprises, Rabelais présente la générosité, la clémence et la magnanimité comme un moyen non seulement de conserver mais aussi d'étendre le pouvoir. Le texte contient des indices que la politique de ses géants est conçue comme un savant dosage entre utopisme et impérialisme qui s'inspire des modèles antiques ou contemporains.

À certains égards, Rabelais peut être compris comme un inventeur précoce de la notion de « soft power »¹²⁴³, telle qu'elle a été définie par J. Nye¹²⁴⁴. Écrivant dans les années 90, après la fin de la Guerre Froide, l'historien américain croyait observer l'émergence d'un nouveau type de pouvoir, non plus fondé sur le modèle de la coercition, mais sur celui de la persuasion. Tandis que la politique de coercition classique est menée au moyen de guerres économiques et militaires, de bras de fer diplomatiques et de jeux d'alliances au niveau international, la politique de la persuasion repose sur l'image positive qu'un État renvoie de lui-même, sur le prestige de sa culture et sur l'attractivité de sa société sur les pays étrangers. Si le pouvoir est défini comme la capacité d'amener d'autres acteurs à agir selon sa propre volonté, alors le pouvoir doux est bel et bien une forme de pouvoir, mais qui s'exerce de façon différente. Dans les romans de Rabelais, quelque chose de similaire s'observe. Il serait faux de prétendre

¹²⁴³ Pour éviter l'emploi de cet anglicisme, je parlerai du « pouvoir doux » dans le reste du texte, même si cette expression est totalement inusitée en français.

¹²⁴⁴ J. S. Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004

qu'aucune volonté d'extension du pouvoir ne guide les géants dans leur politique. Mais les princes n'exercent pas leur pouvoir en menant une politique de la conquête – ils mènent une politique de la persuasion.

À première vue, le *Pantagruel* fonctionne comme un manifeste contre l'impérialisme. À l'opposé du héros virgilien, les géants n'aspirent pas à se mettre à la tête d'une Rome dominatrice des peuples mais d'une communauté régie par la loi d'amour du Nouveau Testament. Aussi le géant ne procède-t-il pas comme un conquérant ordinaire, c'est-à-dire en subjuguant des peuples étrangers, mais en créant pour ainsi dire des « cercles de cercles d'agapè »¹²⁴⁵. Le but de Pantagruel n'est pas de conquérir, mais de guérir. Il est le médecin d'une humanité malade parce qu'elle a longtemps vécu sous des souverains tyranniques et avides de pouvoir. Il n'en demeure pas moins que certains aspects de la stratégie militaire du géant sont moins utopiques. T. Haglund estime que le fait d'associer au héros central la figure de Panurge répondrait à l'idée machiavélienne d'associer la force à la ruse et permettrait à Rabelais d'engager un dialogue complexe avec Machiavel¹²⁴⁶. Mais l'ambiguïté transparait aussi dans ses actes puisque, comme plusieurs critiques l'ont noté, vers la fin du roman, Pantagruel abandonne la position de l'offensé pour celle du conquérant.

La célèbre prière du chapitre XXIX du *Pantagruel* révèle une certaine ambivalence dans l'attitude du géant face à l'impérialisme. À l'issue de la prière, une voix venue du ciel se fait entendre qui lui dit « *Hoc fac et vinces* ». Ces paroles sont formées d'un amalgame de deux

¹²⁴⁵ C'est-à-dire que le principe qui préside à la fondation de sa colonie est que l'amour est une vertu contagieuse qui se transmet d'homme à homme de façon quasi endémique et permet ainsi de répandre sa loi sans avoir à l'imposer expressément. Ainsi, il n'est nul besoin d'un enseignement direct pour transmettre son enseignement d'une génération à l'autre, les nouveau-nés le suçant simplement avec le lait maternel : « dès lors que nasquirent et entrerent on monde, avec le laict de leurs meres nourrices avoient pareillement sugcé la douceur et debonnaireté de son regne » (p. 353). De même, le simple contact avec les Utopiens suffit pour convertir non seulement les Dipsodiens mais également tous les autres peuples à la loi de Pantagruel : « Et non seulement telz seroient eulx et les enfans successivement naissans de leur sang, mais aussi en ceste féaulté et obeissance entretiendroient les nations de nouveau adjoinctes à son empire. » (p. 354). À partir de la société des Utopiens se créent donc des cercles croissants d'« agapè » qui finiraient par englober l'humanité entière.

¹²⁴⁶ T. HAGLUND, *The Political Philosophy of Rabelais's Pantagruel: Reconciling Thought and Action*, « Machiavellianisms (Pantagruel 15 and 16) », Texas, University of North Texas, 2015, p. 70-83. Haglund aperçoit un écho de Machiavel dans la conversation qui tourne autour des forteresses de Paris, Pantagruel donne l'exemple des Spartiates qui bâtissent un mur à partir des poitrines de leurs guerriers. Cet exemple est également utilisé par Machiavel dans ses *Discorsi* pour illustrer sa notion de *virtù*. Panurge, en recommandant de bâtir les murailles de Paris avec le sexe des femmes, adopte également une position machiavélienne, à savoir le rejet d'une politique centrée autour de la vertu. Tandis que son maître recommande de se reposer uniquement sur la vertu des citoyens, Panurge estime que bâtir un mur permet d'être en sécurité sans avoir à faire preuve de vertu. L'interprétation du critique est intéressante et ingénieuse même si la force comique du passage nuit un peu à une interprétation symbolique.

citations¹²⁴⁷ : la parole du Christ dans l'évangile de Luc (« *Hoc fac et vives* ») et la devise de Constantin (« *In hoc signo vinces* »). Mais ces deux phrases ont été originellement énoncées dans deux contextes très différents. La première constitue la réponse donnée par Jésus à un docteur de la loi venu le tenter en lui demandant ce qu'il devait faire pour gagner le paradis. Le Christ lui fait lire ce qui était écrit dans la Loi et le docteur répond qu'elle préconise l'amour du prochain, à la suite de quoi Jésus lui répond : « Fais ceci et tu vivras ». La seconde se réfère au récit de Lactance racontant comment Constantin I^{er} a eu une vision dans laquelle le Christ lui enjoignait d'inscrire le chrisme sur ses étendards afin de remporter la victoire contre Licinius. Tandis que la première phrase fait référence à la conception néotestamentaire de la charité, la seconde a des résonances nettement impérialistes puisque c'est grâce à ce signe que Constantin a fini par devenir le seul empereur de l'Empire romain. L'ambiguïté concerne également le contenu de la prière elle-même, car son début contredit en partie sa fin. Tandis que le corps du texte se fait l'écho des convictions anti-impérialistes d'Érasme et contient une condamnation virulente de l'idéologie de la Croisade, la fin réintroduit ce que le début avait écarté. Procédant à une réflexion de type théologico-politique sur les deux types d'agression, la première qui est légitimée par le zèle naturel et le droit de tout homme de se défendre et la seconde qui consiste dans la conquête des terres étrangères dans le désir de christianiser de force leurs habitants, Pantagruel semble en apparence rejeter la seconde option, Dieu n'ayant pas besoin du concours militaire pour répandre sa religion. Mais à la fin de la prière, il annonce précisément ce qui au début était considéré comme exclu, c'est-à-dire un plan de conquête permettant de répandre la parole évangélique¹²⁴⁸. La vision édifiante d'une évangélisation douce s'effectuant uniquement par l'enseignement de la parole du Christ repose cependant indirectement sur l'idée qu'il a déjà maté et pacifié le pays et donc sur un plan de conquête

¹²⁴⁷ Voir Duval, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, p. 113-115.

¹²⁴⁸ *Pantagruel*, chap. XXIX, p. 317-318 : « Doncques, s'il te plaist à ceste heure me estre en ayde (...) je te fais veu que par toutes contrées tant de ce pays de Utopie que d'ailleurs, où je auray puissance et auctorité, je feray prescher ton saint Evangile, purement, simplement, et entièrement. ». L'adverbe « ailleurs » pourrait laisser entendre que le géant planifie d'étendre son pouvoir au-delà de ses propres frontières. La conduite future de Pantagruel illustre d'ailleurs bien l'ambivalence inhérente à cette prière. Si, dans le présent, il se contente de mener une guerre purement défensive contre l'ennemi de la foi évangélique, ne formera-t-il pas le plan, deux chapitres plus loin, de mener une véritable guerre de conquête contre ses ennemis afin d'incorporer toutes les terres de la Dipsodie à son propre royaume : « Messieurs, ce pendent que le fer est chault il le faut battre, pareillement devant que nous debaucher davantage, je veulx que allions prendre d'assault tout le Royaulme des Dipsodes. » (p. 328) ? Bien entendu, le but de cette invasion est en tout point louable puisqu'il s'agit de convertir les adversaires au pantagruélisme et à l'évangélisme, mais cette décision montre néanmoins les limites de toute politique chrétienne qui voudrait respecter le pacifisme intégral. En quelque sorte, même en Utopie, une politique modelée sur les préceptes néotestamentaires ne peut pas se réaliser sans un certain recours aux méthodes dures et anti-idéalistes de la politique réelle.

latent.

Il est intéressant de constater que le même mélange entre idéalisme et impérialisme se retrouve dans le texte fondateur de la littérature utopique, c'est-à-dire l'*Utopie* de More. Les accents impérialistes qu'on peut déceler dans la conquête de la Dipsodie ainsi que les aspects plus sombres de la politique de défense mise en œuvre par le géant ont des ressemblances avec les stratégies engagées par les Utopiens pour sauvegarder leur État contre l'incursion de peuples ennemis. On constate, en effet, dans le texte de More, que pour les habitants d'Utopie la limite entre légitime défense et désir de conquête est parfois étroite. De même, dans l'organisation de la guerre défensive, les Utopiens ne recourent pas à proprement parler à des méthodes idéalistes¹²⁴⁹. Dans cette œuvre, très longtemps unilatéralement associée au pacifisme, More dresse en fait un tableau plus qu'ambivalent de ses Utopiens en temps de guerre. Éloge de l'humanité et de la clémence d'un côté, évocation sombre et réaliste de la politique expansive d'une communauté qui n'hésite pas à sacrifier la vie des mercenaires étrangers pour parvenir à ses fins, de l'autre. L'ambivalence qu'on décèle à la fin du roman de Rabelais est bien plus présente encore dans celui de More. Il est facile d'en donner quelques exemples.

Le chapitre dédié aux pratiques militaires des Utopiens fait partie des moins « utopiques » du livre et peut être jugé assez éloigné de l'idéal d'une société parfaite¹²⁵⁰. Les Utopiens, nous assure Hythlodée, méprisent la guerre comme une activité tout au plus digne des bêtes et n'y recourent que dans des cas très spécifiques¹²⁵¹, mais, précise-t-il par la suite, parfois ils n'aident pas seulement leurs amis contre les envahisseurs, mais les encouragent aussi à attaquer leurs voisins sous prétexte de quelque ancienne injure : « *not always indeed to defend them merely but sometimes also to requite and avenge injuries previously done to them* »¹²⁵². Quoiqu'il nous

¹²⁴⁹ Voir notamment H. YORAN, *Between Utopia and Dystopia. Erasmus, Thomas More, and the Humanist Republic*, chap. II, chap. VI: « *Utopia and the No-Place of the Erasmian Republic* », p. 159-187, en particulier p. 165-171 et A. SCHLOMO, « *War and Slavery in More's Utopia* » in *International Review of Social History*, VII, 1962, p. 260-290.

¹²⁵⁰ U. ARNSWALD et H.-P. SCHUTT, « *Einführung: Zum Utopie-Begriff und seiner Bedeutung in der politischen Philosophie* » in *Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der politischen Philosophie*, p. 1-37, p. 16 « *Merkwürdigerweise aber sind die Utopier einerseits so human, um den Krieg zu verabscheuen, im Krieg aber haben sie keine Probleme die fragwürdigsten Mittel anzuwenden* ». « *De façon étrange, les Utopiens sont assez humains pour abhorrer la guerre, mais une fois engagés dans cette dernière, ils ne reculent pas devant l'emploi des moyens les plus douteux* ». Schlomo avoue également qu'on pouvait s'attendre à une vision idéaliste et édulcorée de la guerre : « *But acrually, the chapter is nothing of this sort. What follows is one of the detailed and abhorring expositions ever to be written in a trait on political philosophy about the technique of war, and prima facie the chapter seems to be worthv of a Machiavelli if not a Tritschke* ». SCHLOMO, art. cit., p. 261,

¹²⁵¹ Lorsqu'il s'agit de protéger leur propre territoire, d'expulser un envahisseur des terres de leurs alliés ou de délivrer un peuple opprimé par la tyrannie (p. 205).

¹²⁵² Id., p. 201 : « pas toujours uniquement dans le but de se défendre mais parfois aussi pour rétribuer et venger des outrages commis antérieurement à leur égard ».

assure qu'ils ne mènent la guerre que dans les buts les plus nobles, rien ne garantit qu'il ne s'agisse pas là d'un simple prétexte pour mener une guerre de conquête. Autre élément dissonant, leur ingérence dans le conflit entre les Néphélogètes et les Alaopolitains – des marchands attaqués par une nation étrangère – est présentée sous une lumière quelque peu ambiguë car, laissant effleurer un moment un doute sur le bon droit du camp qu'ils soutenaient, le narrateur passe outre par la suite, comme si la question était dépourvue d'importance : « *The Nephelotetic traders suffered a wrong, as they thought, but whether right or wrong, it was avenged by a fierce war* »¹²⁵³. Pour remporter la victoire, les Utopiens n'hésitent pas à mettre en œuvre les moyens les plus douteux. Ce qui nous est présenté comme le volet diplomatique de leur tactique militaire a toutes les apparences d'une politique de subversion et d'assassinat¹²⁵⁴. Après la déclaration de la guerre, ils font publier des fiches promettant d'énormes récompenses à quiconque leur livrera la tête de leur ennemi. Il en résulte que le souverain ennemi commencera à se défier des hommes de son propre rang, à vivre dans un état de perpétuelle anxiété et finalement à devenir totalement inapte à diriger la guerre¹²⁵⁵. Leur stratégie prévoit également de semer la zizanie dans le camp adverse et ce, en jouant les intérêts des différents membres de leur coalition les uns contre les autres, les empêchant ainsi de former un bloc compact et unifié¹²⁵⁶. Particulièrement odieux, comme l'ont souligné un grand nombre de critiques, apparaît leur conduite envers les Zapolètes, nation de mercenaires sauvages qui vendent leurs services au plus offrant. Faisant partie des meilleurs mercenaires dont les Utopiens se servent, ils ne constituent pourtant qu'un objet de mépris pour eux, à cause de la rudesse de leurs mœurs et de la violence de leur tempérament. Les Utopiens s'arrangent pour ne pas avoir à leur verser leur salaire en les envoyant délibérément dans les positions les plus périlleuses d'où il n'y a pas grande chance qu'ils retournent, quoiqu'ils ne refusent pas de payer loyalement ceux qui parviennent à survivre : « *The Utopians, just as they seek good men to use them, so enlist these villains to abuse them. When need requires, they thrust them under the tempting bait of great promises into greater perils. Generally, a large proportion never returns to claim payment* »¹²⁵⁷. Pourtant, ce qui a toutes les allures d'un génocide commis par mépris

¹²⁵³ Ibid. : « Les marchands Néphélogètes subirent un tort, à ce qu'ils crurent, mais que ce fût vrai ou non, ce tort fut vengé par une guerre cruelle. ». Je souligne. La modalisation épistémique ajoute ici une claire teinte ironique. Rabelais s'est-il inspiré de ce passage pour le conflit entre les marchands et les fouaciers de Lerné ?

¹²⁵⁴ Voir A. SCHLOMO, art. cit., p. 262.

¹²⁵⁵ Id., p. 205.

¹²⁵⁶ Ibid.

¹²⁵⁷ T. MORE, op. cit., p. 209: « Tout comme les Utopiens recherchent des hommes de bien pour les employer, de même ils enrôlent ces vilains pour s'en servir. Lorsque cela s'avère nécessaire, ils les poussent à se

pour une nation technologiquement et culturellement inférieure est justifié comme un grand bienfait pour l'humanité, dès lors débarrassée d'un peuple brutal et primitif.

Le texte fait également naître le soupçon que les intérêts matériels ne sont pas entièrement absents de leur décision de déclarer la guerre à un peuple ennemi. Parmi les torts commis contre leurs ennemis et méritant, selon eux, une riposte militaire figurent aussi de simples affaires d'argent : « *So severly do the Utopians punish wrong done to their friends, even in money matters* »¹²⁵⁸. La guerre une fois finie, ils ne se contentent pas d'obliger leurs ennemis à payer les sommes nécessaires à la réparation des torts, mais de l'argent qu'ils leur extorquent, ils mettent de côté une part suffisante pour leur permettre de vivre grassement le reste de leurs jours¹²⁵⁹. La pratique louable de ne pas ravager le territoire ennemi, et de ne détruire ni de brûler les récoltes de ces derniers n'est donc pas aussi désintéressée qu'il n'y paraît, car ils ne le font pas uniquement par souci d'humanité envers l'ennemi, mais aussi parce qu'ils y voient une source d'enrichissement personnel : « *In many countries they have such revenues which, coming little by little from various sources, have grown to the sum of over seven hundred thousand ducats a year.* »¹²⁶⁰. En outre, il n'est pas exclu que leur pacifisme de façade voile une forme d'impérialisme caché. Un contrôle sévère de la taille de leur population (les Utopiens sont hostiles aux changements démographiques comme d'ailleurs à tout autre changement qui affecte la vie politique) les pousse, dans les périodes marquées par une multiplication trop rapide des habitants, à envoyer une partie de leurs citoyens coloniser les terres inoccupées des États voisins, permettant toutefois aux indigènes de se joindre à eux s'ils le désirent. Si cependant ces derniers s'opposent à leur établissement, ils n'hésitent pas à employer des moyens militaires contre eux, considérant qu'il n'est pas juste qu'une nation disposant de terres inoccupées, refuse de les céder à un peuple qui en a besoin. Ici s'exprime le sentiment de supériorité d'une civilisation dont le destin est de se répandre et devant laquelle les peuplades

lancer dans de grands dangers en leur faisant des promesses très attirantes. Généralement, une grande partie d'entre eux ne retourne jamais pur réclamer leur solde ».

¹²⁵⁸ Id., p. 201 : « Voilà la sévérité avec laquelle les Utopiens punissent les torts infligés à leurs amis même pour de simples affaires d'argent ». Ce qui une fois de plus autorise le soupçon qu'il s'agit là d'une pratique organisée délibérément pour s'enrichir sur le dos de nations étrangères moins puissantes et moins évoluées sur le plan technologique.

¹²⁵⁹ Id., p. 215 : « *Under this head they make them not only pay money, which they lay aside for similar warlike purposes, but also surrender estates, from which they may enjoy forever a large annual income.* », « A ce titre, ils ne leur font pas seulement payer de l'argent, qu'ils mettent de côté pour des entreprises militaires similaires, mais les amènent aussi à céder des domaines grâce auxquels ils peuvent jouir pour toujours d'un revenu annuel généreux. ».

¹²⁶⁰ Ibid. : « Dans beaucoup de pays, ils reçoivent des revenus qui, découlant peu à peu de différentes sources, forment une somme de plus de sept cent mille ducats par an ».

moins évoluées doivent céder et, par conséquent, c'est de façon tout à fait judicieuse que Schlomo dresse une comparaison entre l'expansionnisme des Utopiens et la quête du *Lebensraum* par les Allemands aux abords de la Première Guerre Mondiale¹²⁶¹. Étrange mélange entre cynisme et idéalisme, le récit de More nous confronte à une vision à la fois humaniste et antihumaniste de la guerre, un tableau marqué par la répudiation érasmiennne de l'esprit féodal et en même temps par des tendances fortement anti-érasmiennes, voire machiavéliques.

Le même mélange entre idéalisme et impérialisme se retrouve sous une forme affaiblie dans le *Pantagruel*. Même s'il n'existe aucune ressemblance directe entre les stratégies spécifiques employées par les géants rabelaisiens et les habitants d'Utopie, outre l'emploi général de la ruse plutôt que de la violence pour remporter la victoire, une analogie globale relie les deux situations. Si l'exemple de More est instructif, c'est que dans les deux cas des allusions aux pratiques politiques réelles affleurent à travers l'idéalisme de surface. Il est possible que More ne fût tout simplement pas conscient de ces contradictions à l'intérieur de son texte et que, dans l'élaboration de sa fiction utopique, il se soit laissé rattraper à certains moments par un instinct de réalité. Toutefois, certains critiques modernes estiment que les ambiguïtés et les paradoxes de l'*Utopie* font partie de la matrice du texte et que More a délibérément créé une tension entre la fiction et la réalité afin de susciter plusieurs points de vue mutuellement incompatibles mais ayant chacun sa part de validité¹²⁶², ceci notamment grâce à l'usage dissimulé de l'ironie et des références polémiques aux textes de l'antiquité¹²⁶³. Il ne serait pas étonnant que le même phénomène se soit produit dans le cas de Rabelais.

Aussi n'est-il pas inimaginable que Rabelais ait mélangé utopisme et politique réelle, dans la mesure où l'auteur du *Pantagruel* et du *Gargantua* n'est pas toujours fidèle à ses propres valeurs¹²⁶⁴. Le défenseur du pacifisme n'hésite pas à adjoindre au camp des pantagruélistes un

¹²⁶¹ A. SCHLOMO, art. cit., p. 264.

¹²⁶² H. YORAN, art. cit., p. 159.

¹²⁶³ C. STARNES, *The New Republic. A Commentary on Book I of More's Utopia Showing its Relation to Plato's Republic*. Voir l'introduction.

¹²⁶⁴ B. PÉRIGOT, « *L'éloge ambigu du Prince dans le Gargantua de Rabelais* » in *L'éloge du prince, de l'Antiquité au temps des Lumières*, J. COGITORE et F. GOYET (dirs.), Grenoble, UGA éditions, 2003, p. 189-209. Elle dit, p. 203: « il suggère parfois l'utopie politique et militaire et nous fait croire à un Prince modèle, puis nous révèle du réalisme politique. Il laisse entendre l'éloge, et le blâme n'est pas loin. En réalité, l'éloge ne provient presque jamais du narrateur, il passe par le biais du personnage, qui admire (comme Grandgousier Gargantua) et transmet son admiration au lecteur. C'est le lecteur qui fait de Gargantua un Prince selon ses désirs. (...) Ce que remet ainsi en question Rabelais, ce n'est pas la thèse, comme dans l'éloge paradoxal, c'est la forme. Il parvient à ce résultat que le lecteur, une fois installé dans le contexte rhétorique de l'éloge implicite, devient aveugle à toute variation par rapport à la *doxa* qui est ainsi apparemment définie. »

moine qui aime se livrer aux massacres les plus cruels et l'adepte de l'évangélisme lance des malédictions extrêmement violentes contre ses ennemis. Il est par exemple possible que la politique idéaliste des géants, dans le *Gargantua*, aille de pair avec une utilisation politique de la clémence. Contrairement au *Pantagruel*, le second roman de Rabelais ne contient pas de touches impérialistes. Les géants, agressés par un État voisin, adoptent une stratégie défensive et cherchent avant tout à défendre leurs citoyens. D'un bout à l'autre du roman, l'auteur insiste sur l'extrême générosité et magnanimité dont ils font preuve envers leurs ennemis. Plus que par les armes, c'est par le pardon et la clémence qu'ils vainquent leurs ennemis. La victoire militaire apparaît comme secondaire par rapport à la politique de pacification qu'ils préconisent. Mais la stratégie des géants, fondée sur leur confiance dans la bonté intrinsèque de la nature humaine, revêt parfois des couleurs plus sombres si on se penche davantage sur la lettre du texte. La question se pose par conséquent si, à certains endroits, Rabelais ne brouille pas volontiers les pistes entre ce qui relève de la charité chrétienne et ce qui, au contraire, participe d'une stratégie de propagande habilement menée.

L'idée de l'utilisation politique de la générosité n'était évidemment pas inconnue des humanistes. Elle a pu être directement inspirée à Rabelais par la lecture du *De clementia*¹²⁶⁵ de Sénèque, œuvre adressée à Néron pour réveiller en lui une exacte perception de l'*aequum et bonum*. Le philosophe stoïcien fait un éloge de la clémence à la fois comme image de la bonté divine et de l'ordre cosmique et comme excellent moyen de parvenir à ses fins en politique. Certes, comme le dit F. Chaumartin dans l'introduction de son édition, la clémence est définie comme une loi de l'univers qui porte en elle une beauté morale¹²⁶⁶, mais le philosophe illustre en même temps le fonctionnement de ce qui pourrait être appelé une « politique du pardon ». L'idée sera parfaitement illustrée dans la section I, 9-10. Sénèque raconte que le Divin Auguste en était venu, sous la République, à une sévérité atroce. Furieux d'apprendre qu'un certain Lucius Cinna tramait un complot contre lui, il est cependant ramené à la raison par son épouse Livie qui lui propose de changer de stratégie et de faire preuve non pas de sévérité mais de clémence, agissant à l'instar des médecins qui, voyant leurs remèdes ordinaires échouer, usent de leurs contraires : « *depressus est : iam nocere tibi non potest, prodesse famae tuae potest* »¹²⁶⁷. Le trisaïeul de Néron prête une oreille attentive aux conseils de sa femme et comprend l'utilité de la clémence pour la revalorisation de son image auprès de la population

¹²⁶⁵ L. A. SÉNÈQUE, *De clementia* (trad. F. R. CHAUMARTIN), Paris, Les Belles Lettres, 2005.

¹²⁶⁶ Introduction, p. XXXVII.

¹²⁶⁷ Id., IX, 16-20, p. 18 : « il a été pris, désormais il ne peut plus te nuire mais il peut être utile à ta renommée ».

et la conservation du pouvoir. La clémence d'Auguste, tout en étant honnête, n'est donc nullement dépourvue de considérations politiques. Le pardon est instrumentalisé pour transformer ses adversaires en alliés. Auguste pardonne à tous ceux contre qui il a remporté la victoire, Salluste, Lépide, les Cocceii, les Delii, les Damitii, les Messala, les Arsinii, les Cicéron. Tous étaient originellement ses ennemis mais, en leur pardonnant quand ils sont vaincus, il est parvenu à se les attacher¹²⁶⁸. La clémence est également présentée comme un excellent moyen de propagande ; le prince n'assure pas seulement son salut personnel en étouffant dans le germe tout désir de meurtre ou de vengeance, il obtient en outre le crédit et la popularité nécessaires au bon avancement des affaires de l'État : « *Haec eum clementia ad salutem securitatemque perduxit; haec gratum ac favorabilem reddidit, quamvis nondum subactis populi Romani cervicibus manum imposuerit* »¹²⁶⁹. Elle sert, enfin, de moyen efficace contre les mauvais conseillers qui, en incitant le souverain à des actes sanguinaires, mettent en danger sa position auprès du peuple. Ce type de stratégie se retrouve chez Rabelais.

Une manière pour un État d'utiliser le pouvoir doux est de renvoyer une image positive de lui-même auprès des autres États. Il existe des indices que la politique de la clémence de Grandgousier poursuit des objectifs similaires et que la générosité est partiellement utilisée par lui comme un instrument de propagande. Prenons à titre d'illustration l'attitude clémente du géant envers Toucquedillon prisonnier. Après lui avoir tenu un sermon édifiant sur l'incompatibilité des guerres de conquête avec l'esprit de solidarité qui devrait relier tous les souverains chrétiens, il lui fait don d'un collier en or massif ainsi que d'une épée décrite comme un objet de très haut prix. Son comportement semble être une parfaite illustration de la loi néotestamentaire de la charité. Mais un détail infime, qui passe aisément inaperçu, vient brouiller l'image sereine que Rabelais vient de dresser devant nos yeux : Grandgousier ordonne à Toucquedillon de regagner son propre camp. Il aurait pourtant pu tout aussi bien le faire rééduquer dans le respect des principes humanistes et évangéliques et le garder chez lui, gagnant ainsi un précieux allié dans la guerre contre ses ennemis. S'il ne le fait pas, c'est que le dessein de Grandgousier n'est pas uniquement de se montrer charitable envers un pauvre hère fourvoyé par l'attitude belliqueuse et agressive de son seigneur, mais aussi de faire sentir à l'ennemi sa supériorité¹²⁷⁰.

¹²⁶⁸ Id., X, 20-21, p. 20.

¹²⁶⁹ Ibid. : « Cette clémence lui a garanti salut et sécurité, elle lui a assuré crédit et popularité, et pourtant jamais encore le peuple romain n'avait courbé la tête quand il lui a imposé la main ».

¹²⁷⁰ Telle est aussi l'opinion de C. DELOINCE-LOUETTE, « *L'arme des rois. Le don et la grâce dans Gargantua.* » in *OP. CIT. Revue des littératures et des arts. « Agrégation Lettres 2018 »*, n°17, automne 2017, p. 17. Voir p. 4 : « Or, c'est à cause de cette épée que le lieutenant de Picrochole est mis en pièces par les archers de

Il est évident que son acte de générosité équivaut à une claire démonstration de sa puissance, visant à impressionner et décourager l'adversaire. Si ce roi, que les Picrochols avaient jusque-là tenu dans le plus grand mépris, peut se permettre non seulement de renvoyer des prisonniers mais également de leur faire des dons princiers, c'est qu'il doit disposer de richesses inépuisables lui permettant de soutenir encore longtemps et sans difficulté l'effort de la guerre. Si sa libéralité paraît très excessive, c'est qu'elle est destinée avant tout à éblouir l'adversaire pour le persuader de son infériorité – ce qu'indiquent également les paroles de frère Jean où l'on croit entendre une nuance de désapprobation : « Syre, ce n'est ores, que doibvez faire telz dons. Attendez la fin de ceste guerre, car l'on ne sçait quelz affaires pourront survenir »¹²⁷¹. D'une certaine manière, Grandgousier n'agit pas différemment de Pantagruel lorsqu'il fait croire au seul survivant parmi les 600 soldats flambés d'Anarche qu'il est en possession de troupes immenses. Toutefois, le géant cherche aussi de cette manière à miner les efforts des conseillers de Picrochole pour faire apparaître leur adversaire comme lâche et méprisable. L'effet principal du retour de Toucquedillon sera qu'il brossera inévitablement un portrait à la fois élogieux et terrifiant du roi ennemi. Mais il n'y a rien de plus dangereux, en temps de guerre, que lorsque dans ses propres rangs on voit poindre une attitude ambivalente envers l'ennemi, comme le fait très bien remarquer Hastiveau, le malheureux opposant de Toucquedillon : « Bien malheureux est le prince qui est de telz gens servy, qui tant facilement sont corrompuz comme je congnoys ici Toucquedillon. Car je voy son couraige tant changé que volontiers se feust adjoinct à nos ennemys pour nous batailler et nous trahir, s'ilz eussent voulu le retenir »¹²⁷². Sa promptitude à réagir provient du fait qu'il a perçu le risque qu'ils courraient si les paroles de Toucquedillon quittaient la salle des conseillers et se répandaient parmi les soldats. Il met également le doigt sur un autre problème : pourquoi le géant n'a-t-il pas voulu retenir le capitaine ? Hastiveau recourt à la vieille interprétation selon laquelle les ennemis aiment recourir aux traîtres pour les envoyer au camp adverse mais, si ceux-ci souhaitent faire partie de leur propre armée, ils refusent¹²⁷³. Selon lui, Grandgousier, voyant le caractère dépravé de Toucquedillon, ne se serait pas fié à ses marques d'amitié et aurait préféré s'en servir comme

ce dernier après avoir tué Hastiveau qui l'accusait de corruption » (p. 421). Comme précédemment avec les fouaces, le don superfétatoire semble avoir pour but secret d'affirmer une supériorité qui contredit implicitement l'humanité que le titre du chapitre attribuait à Grandgousier (« Comment Grandgousier traicta humainement Toucquedillon prisonnier »).

¹²⁷¹ *Gargantua*, chap. XLVI, p. 126.

¹²⁷² Id., chap. XLVII, p. 128.

¹²⁷³ Id. : « Mais comme vertus est de tous tant amys que ennemys louée et estymée, aussi meschanceté est tost congneue et suspecte. **Et posé que d'icelle les ennemys se servent à leur profit si ont ilz tousjours les meschans et traistres en abhominacion.** ». Je souligne.

instrument plutôt que comme allié. On peut dès lors se demander si ce scénario ne se déroule que dans l'esprit malveillant d'Hastiveau ou si le texte de Rabelais laisse ouverte la possibilité que cette interprétation des faits ait un fondement dans la réalité. B. Périgot a formulé l'hypothèse qu'au fond Toucquedillon ne serait qu'un instrument innocent de la stratégie de propagande de Grandgousier¹²⁷⁴. P. Eichel-Lojkine est plus nuancée et affirme que Rabelais a ménagé une certaine ambiguïté¹²⁷⁵.

Un État exerçant le pouvoir doux amène d'autres États à agir en sa faveur sans recourir à la coercition. Rabelais illustre cette stratégie en montrant comment la générosité peut être une arme pour neutraliser un ennemi politique dangereux. Un mélange d'idéalisme et d'esprit de calcul un peu sordide transparaît par exemple dans l'attitude du père de Grandgousier envers le roi rebelle, Apharbale. Rappelons les faits. Apharbale, roi cupide et désireux d'accroître sa fortune par des moyens non légitimes, envahit les terres du géant, mais il est fait prisonnier par ce dernier lors d'une bataille navale. Comme de coutume, les géants ne connaissent pas de rancune et, au lieu de jeter Apharbale dans un sombre cachot, ils le traitent en hôte et en ami. Assuré de leur bon vouloir, chargé de dons et muni d'un sauf-conduit, il s'en retourne chez lui. Par la suite, l'histoire prend une tournure surréelle. Le roi et son peuple, pris soudain d'une frénésie donatrice, se lancent dans des dépenses inconsidérées afin de faire une démonstration de plus en plus hyperbolique de leur gratitude¹²⁷⁶. Après que son peuple s'est dépouillé de toutes ses richesses en faveur des géants, Apharbale tient à s'humilier personnellement en baisant les pieds du père de Grandgousier et, avec ses proches, il va jusqu'à se constituer serf de la famille gigantesque. Etouffé par ces marques de générosité, le géant se voit contraint de freiner l'ardeur charitable de ses nouveaux amis et, répondant à la générosité par la générosité, les convainc finalement de se contenter de lui verser annuellement une quantité d'argent considérable. Mais

¹²⁷⁴ B. PÉRIGOT, « L'éloge ambigu du Prince dans le Gargantua de Rabelais » in *L'éloge du prince, de l'Antiquité au temps des Lumières*, J. COGITORE et F. GOYET (dirs.), Grenoble, UGA éditions, 2003, p. 189-209. Ici, p. 201 : « à l'arrière-plan se dessine une autre interprétation possible, non commentée, dans laquelle le discours généreux pourrait bien être un moyen de propagande et la généreuse libération du prisonnier un meurtre indirect et l'élément d'une stratégie. ».

¹²⁷⁵ P. EICHEL-LOJKINE, « Don, bienfait et bénéfice chez Rabelais : l'empreinte de Sénèque » in *Seizième Siècle*, 2009, 5, p. 193-216. Voir p. 200-201 : « En revanche, l'épisode de Toucquedillon prisonnier et rendu aux siens est plus ambigu en termes de morale (G, 46-47). Sénèque nous alertait sur la frontière ténue qui sépare le bienfait par intérêt (*causa sua*) et le bienfait sans oublier son intérêt (*et causa sua*). Quand on ignore l'intention du protagoniste, comment faire cette distinction ? Il est incontestable que Grandgousier retire un gain politique du don de l'épée au prisonnier puisque celui-ci, une fois ramené chez lui, sera accusé de trahison et mis à mort par les siens. Mais le texte ne dit pas si ce don résulte d'une intention généreuse qui tourne mal ou d'une intention malveillante. »

¹²⁷⁶ C'est ce que les anthropologues appellent le potlach. Voir M. MAUSS, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [1925], rééd. Paris, P.U.F., 2012.

même sur ce point, les anciens ennemis ne respectent pas la mesure et dépassent, année après année, la somme initialement fixée.

L'histoire d'Apharbale illustre le fait que la générosité est une arme politique plus efficace qu'une armée. D. Ménager a mis en évidence dans ce passage une « politique du don »¹²⁷⁷ qui existait historiquement et selon laquelle le pouvoir et la réputation d'un prince dépendaient de sa capacité à démontrer sa magnificence, comme il apparaît assez clairement dans le texte : « chascun à la foulle gettoit dedans icelles or, argent, bagues, joyaulx, espiceries, drogues et odeurs aromaticques, Papegays, Pelicans, Guenons, Civettes, Genettes, Porcsepicz »¹²⁷⁸. L'ancêtre de Grandgousier savait très bien ce qu'il faisait et il s'agissait de sa part d'une prodigalité très calculée. D'une part, grâce à la démonstration d'une générosité excessive qui baigne dans une atmosphère de légende, il enveloppe son adversaire dans des rets de la reconnaissance, lesquels sont plus durs à briser que des chaînes en acier massif. D'autre part, le conflit n'est pas entièrement apaisé mais continue en sourdine sous forme d'assauts de générosité auxquels les deux souverains se livrent. L'attitude du géant consiste à vaincre doublement, une fois par voie militaire, la seconde par la bienveillance. Mais comme le dit D. Ménager, à une époque où la puissance d'un roi dépend en grande partie de l'opinion qu'on a de sa puissance¹²⁷⁹, Apharbale n'a aucun intérêt à se laisser vaincre sur ce point et doit donc riposter par une générosité encore plus grande. Vu sous cet angle, le refus du géant d'accepter les marques d'une générosité si excessive doit s'interpréter comme un refus de subir une défaite au milieu de sa victoire en voyant s'effondrer la supériorité que lui avait conférée sa magnanimité. Il est même permis de soupçonner qu'il a volontairement enfermé Apharbale dans une spirale du don et du contre-don dont il ne saurait sortir. Même si l'issue de l'affaire ne nous est pas contée, on peut conjecturer que, dans la fiction rabelaisienne, les ressources des géants sont inépuisables tandis que celles de leurs adversaires, quoique considérables, sont limitées. On devine dès lors que le géant, en faisant jouer les lois impitoyables de la politique du don, les

¹²⁷⁷ D. MÉNAGER, « La politique du don dans les derniers chapitres du Gargantua » in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1978, vol. 8, p. 179-191. Le caractère problématique du don est évidemment aussi décrit en détail dans l'ouvrage canonique de N. Z. DAVIS, *The Gift in Sixteenth-Century France*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2000. Elle y explore notamment le caractère ambigu du don, qui pouvait être un moyen d'amener /de conserver la paix et l'amitié mais qui pouvait aussi mener à des querelles acerbes. Ainsi les querelles entre les Réformateurs et les catholiques tournaient en partie autour de la question si on peut faire des dons à Dieu. Cette nature ambiguë du don apparaît pleinement dans le texte de Rabelais.

¹²⁷⁸ *Gargantua*, chap. L, p. 134.

¹²⁷⁹ D. MÉNAGER, art. cit., p. 183: « À une époque où la politique se joue en public, et où la puissance d'un roi dépend en grande partie de l'opinion qu'on en a, il est d'un intérêt vital pour celui-ci de montrer, par l'étendue de ses dons, l'étendue des richesses. ».

amène, sinon à se suicider lentement, du moins à se rendre de plus en plus dépendants, de sorte qu'ils ne constituent plus à l'avenir de danger sérieux. Il serait alors permis de parler d'une élimination par la douceur.

La caractéristique du pouvoir doux est la capacité de séduire d'autres États sans devoir recourir à la force. L'organisation de la colonie des Dipsodes illustre parfaitement cette stratégie. Au fond, on peut retrouver dans le texte rabelaisien un grand nombre des recommandations que fait C. de Seyssel dans la *Monarchie de France*¹²⁸⁰. La politique des géants semble faite pour contourner les deux dangers qu'une pure et simple annexion du territoire conquis présenterait pour le processus de restauration de la paix après la victoire : ou bien, en abandonnant outre mesure le territoire du vainqueur, elle pourrait provoquer la désagrégation de ce dernier, ou bien, par l'imposition d'un pouvoir étranger dans les terres conquises, elle augmenterait le risque de soulèvement et de révolte. C'est pourquoi C. de Seyssel met fortement l'accent sur les problèmes de l'administration du peuple vaincu (des dix titres du cinquième chapitre, huit se rapportent explicitement à ce problème). Les principes directeurs de toute politique coloniale sont à ses yeux la force et la justice. L'usage de la force non appuyée sur la justice et l'équité étant aussi défavorable à un maintien durable du pouvoir que l'institution d'une justice qui ne serait pas secondée par la force armée¹²⁸¹. Seyssel recommande aux conquérants d'éviter tout comportement tyrannique et injuste, tant pour respecter le droit national qu'en vue de leur propre sécurité. Aussi les privilèges et les exemptions juridiques sont-ils à proscrire car « l'on doibt es choses qui concernent la justice, n'avoir regard à personne, ains la distribuer egatement et y députer gens qui le sachent et veulent faire »¹²⁸². Concernant la manière de vivre des sujets où le prince n'a que peu d'intérêt, il ne doit pas interférer avec leurs fêtes et leurs coutumes mais les laisser agir et organiser leur existence à leur guise. Il faut également « faire honneur accueil et bonne chiere aux gens du pais, mesmement aux principaulx et à ceulx qui ont la plus grande autorité envers le peuple »¹²⁸³, c'est-à-dire ne pas se comporter en dominateur altier et méprisant, afin de ne pas exacerber inutilement un orgueil national déjà suffisamment blessé par la défaite. La stratégie des géants qui allie idéalisme sincère et recours habile à la ruse psychologique opère à merveille dans les colonies nouvelles établies sur le terrain ennemi.

¹²⁸⁰ C. DE SEYSSEL, *La monarchie de France*, (texte établi et présenté par R. RAGGHIANI), chap. V : « De la forme et manière de conquerir estatz et pais, et de les garder », Paris, Société des textes français modernes, 2012, p. 117-141.

¹²⁸¹ Id., p. 166.

¹²⁸² Id., p. 175.

¹²⁸³ Id., p. 177.

Il n'est pas difficile de reconnaître dans le comportement de Pantagruel envers le peuple annexé des considérations pragmatiques similaires à celles qui sont exposées par C. de Seyssel. Jouant la carte de la modération et s'illustrant par une clémence à toute épreuve envers les vainqueurs, le géant fait usage de ce qui s'avère être désormais une stratégie éprouvée, à savoir l'assujettissement par les bienfaits. Comme l'a dit L. Gosselin, il fait en sorte que sa loi soit si bien intériorisée par les vaincus qu'elle « passe pour naturelle et [ne soit] donc plus perçue comme contraignante »¹²⁸⁴. Le critique va jusqu'à prétendre que, en dépeignant la colonie de la Dipsodie, Rabelais présenterait un régime fondé sur la persuasion et la manipulation idéologiques¹²⁸⁵. Il s'agit là sans doute en partie d'une extrapolation, mais l'auteur a raison, en ce sens que la politique des géants est un instrument du pouvoir reposant sur la persuasion. Tout semble indiquer que Rabelais ne concevait pas ses romans comme de purs ouvrages de fiction, mais comme des œuvres pouvant servir véritablement d'instruction aux princes, sans pour autant être des traités théoriques. Tout est hyperbolique dans la politique des géants, mais si on enlève le vernis du comique, alors on observe que leurs stratégies politiques et diplomatiques fournissent un modèle d'action applicable à des situations politiques réelles. Il suffit, là encore, de ne pas s'arrêter à la surface du texte pour comprendre toute la profondeur des vues de l'auteur.

Les analyses précédentes laissent penser que le but de Rabelais n'est ni de mettre en scène une politique utopique et idéaliste, inspirée des préceptes d'Érasme et totalement éloignée du réel, ni de faire une sorte d'éloge paradoxal en inscrivant délibérément des tensions idéologiques au sein de son texte. Son but était plutôt de jeter un pont entre le monde des Idées platoniciennes et le monde concret, sans sacrifier l'essentiel des idées d'Érasme. Par conséquent, ce qui peut apparaître au lecteur moderne comme des points problématiques au niveau idéologique relève sans doute en réalité d'une stratégie délibérée de la part de Rabelais, qui cherche à fusionner la politique idéaliste qu'il met en scène dans son roman avec les pratiques politiques réelles. Le règne de Pantagruel, en tant qu'Idée du gouvernement parfait, appartient au règne des formes éternelles, mais la politique réelle se déroule dans un ici-bas turbulent, imprévisible, instable et parcouru de nombreuses tensions. La réponse résidait dans le recours à la clémence, à la générosité et à la magnanimité comme armes politiques. Ce faisant, Rabelais a élaboré une autre forme de politique, qui fait de lui un inventeur précoce de la notion

¹²⁸⁴ L. GOSSELIN, « *De l'utopie à l'errance. Thélème, la Dipsodie, la rhapsodie* » in *Elseneur*, 1992, n°2, p. 73-89. Ici, p. 80.

¹²⁸⁵ Ibid.

de pouvoir doux.

III. Le cas de *Persiles*

La question de la réutilisation problématique de l'héritage virgilien, abordée au début de ce chapitre au sujet du *Quijote*, doit désormais aussi être posée pour le *Persiles*. Le constat s'impose en effet que la manière d'appréhender la relation entre l'épopée virgilienne et le roman de Cervantès a fortement évolué. Traditionnellement, l'intertexte virgilien a attiré beaucoup moins l'attention que celui des *Éthiopiennes*, bien que des chercheurs se soient toujours intéressés aux rapports entre les deux œuvres. Toutefois, alors que R. Schevill, un des premiers à analyser le *Persiles*, y voyait une œuvre proche de l'*Énéide*, de laquelle Cervantès a prélevé divers scènes et motifs, un critique contemporain comme M. Armstrong-Roche estime que ce roman procède à une subversion de l'idéologie virgilienne. Avant de réexaminer la relation entre les deux œuvres, il est donc nécessaire de faire un bref rappel des nouvelles orientations de la critique et de leur impact sur l'appréciation du lien entre l'*Énéide* et le *Persiles*.

A. Bref rappel de quelques lectures anti-impérialistes du *Persiles*

À l'origine d'un véritable bouleversement interprétatif est le travail monumental de M. Nerlich, paru quatre années avant le livre de M. Armstrong-Roche, qui voit dans le *Persiles* une « épopée de la tolérance » laquelle fonctionnerait comme un manifeste pour la coexistence pacifique du protestantisme et du catholicisme. Selon M. Nerlich, un long travail de déchiffrement est nécessaire pour comprendre l'ultime roman de Cervantès, parcouru d'allusions cryptiques au conflit entre les deux religions. Ainsi, la lutte entre Arnaldo et le duc de Nemours autour du portrait d'Auristèle, réalisé par un peintre à Rome, est interprété par lui comme une allusion chiffrée au problème des objets de culte à l'époque de la Contre-Réforme : est-il permis d'adorer Dieu par l'intermédiaire d'objets comme des reliques et des tableaux¹²⁸⁶ ? À travers la

¹²⁸⁶ M. NERLICH, *Le Persiles décodé ou « La Divine Comédie » de Cervantès*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, « Treizième partie : Nemours contre Arnaldo ou le Grand Combat », p. 547-564. Ici, p. 558. En 1585, la liberté religieuse fut révoquée dans la France des Valois par l'Édit de Nemours qui interdisait le culte protestant et supprimait la liberté religieuse, de sorte que pour les contemporains de Cervantès, le nom du duc renvoyait à des réalités aussi désagréables que les guerres de religion, la Ligue et une forme de catholicisme militant et intransigeant tout comme son mariage planifié avec une des trois demoiselles aux couleurs

rivalité vaine qui naît entre les deux prétendants, Cervantès montrerait que l'unique raison des conflits religieux réside dans l'incapacité des deux partis à accepter la pluralité religieuse de l'Europe, qui a entraîné le malheur non seulement de la France mais aussi de l'Empire espagnol, lequel s'est laissé entraîner dans un tourbillon de guerres sans fin. La couronne scindée qu'Auristèle porte sur le portrait symbolise, selon M. Nerlich, le partage de l'Église chrétienne mais aussi la coexistence des deux religions dans une unité d'un autre type¹²⁸⁷. Le parcours du couple central retracerait le passé wisigothique de l'Espagne mais les Wisigoths, adhérents de l'arianisme, étaient des hérétiques qui, selon l'expression de M. Nerlich¹²⁸⁸, peuvent être vus comme les « protestants de l'époque »¹²⁸⁹. *Le Persiles* offrirait donc le tableau imaginaire d'une cohabitation harmonieuse entre les deux religions qui, historiquement, s'étaient combattues jusqu'au sang. Le critique n'évoque jamais le rapport entre le roman de Cervantès et le poème virgilien, mais l'idée de l'« épopée de la tolérance » semble creuser un écart considérable entre le *Persiles* et un texte à l'orientation impérialiste comme l'*Énéide*.

Les réflexions de M. Nerlich ont eu un impact très fort sur la manière de lire le *Persiles*. Un grand nombre de critiques modernes croit déceler une idéologie anti-impérialiste dans le roman de Cervantès, d'autant plus que la géographie épique du *Persiles* exprime une forme de spiritualité œcuméniste proche de celle du *Theatrum Orbis Terrarum*, publié en 1570 par A. Ortelius, célèbre cartographe et géographe flamand connu sous le nom de « Ptolémée du XVI^e siècle »¹²⁹⁰. Ortelius, avec le célèbre humaniste espagnol Arias Montano, faisait partie d'un cercle d'intellectuels appelé « *La familia del amor* » réunissant aussi bien des protestants que des catholiques et se réclamant d'un idéal d'indépendance vis-à-vis des différentes confessions¹²⁹¹. À une époque marquée par le schisme entre protestantisme et catholicisme et les entreprises impérialistes, son atlas obéissait à un projet de tolérance morale, politique et théologique et avait pour but de générer chez le lecteur un sentiment de vanité des conquêtes

héraldiques de la France renvoie aux noces entre Henri de Navarre et Marguerite d'Orléans qui précédait la nuit de la Saint-Barthélemy (p. 252).

¹²⁸⁷ M. NERLICH, « *Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Lectures d'une œuvre. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantès*, J.-P. SÁNCHEZ, (éd.), Nantes, Editions du temps, 2003, p. 119-157. Pourtant, la double identification d'Auristèle à la Vierge et à Vénus dans ce tableau complexe et polymorphe signifierait que l'Église (Marie), bien que divisée, n'aurait pourtant rien perdu de sa beauté (Vénus) parce qu'à la beauté unitaire se serait désormais substitué un type de beauté fondé sur la réunion des contraires (p. 155).

¹²⁸⁸ M. NERLICH, *Le Persiles décodé*, p. 104-106.

¹²⁸⁹ Les Ariens refusaient l'autorité du pape comme les Protestants.

¹²⁹⁰ J. DOMÍNGUEZ, « ¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o ingenio el gobernar a medio docenos de hombres tamaños como avellanas ? *La visión celestial de Sancho y el Theatrum Orbis Terrarum de Abraham Ortelius* » in *Hispanófila*, 2012, n°166, p. 19-39.

¹²⁹¹ Id., p. 21.

territoriales¹²⁹². La mappemonde qui précédait les cartes de divers pays était de surcroît entourée de cinq citations de Sénèque et de Cicéron qui toutes allaient dans le sens du *contemptus mundi* et du renoncement à la puissance terrestre¹²⁹³, le but étant de produire chez le lecteur un effet cathartique en lui faisant comprendre sa propre insignifiance en comparaison avec l'immensité de l'univers. Ce message de tolérance est, selon la plupart, aussi au centre du roman de Cervantès.

W. Childers, dont le travail s'inscrit dans la tradition des études postcoloniales, estime par exemple que le roman de Cervantès s'oppose aux tendances impérialistes du règne de Philippe II pour défendre une vision de la société fondée sur la multiethnicité, le mélange des races et la confluence des nations. W. Childers¹²⁹⁴ interprète le motif de l'exil comme le signe de la désillusion de Cervantès concernant la vie de l'Espagne de la Contre-Réforme. Plusieurs personnages comme Antoine, Soldino et Isabella Castrucca doivent fuir leur terre d'origine pour mener une nouvelle existence dans une terre éloignée. La présence d'Espagnols aux qualités légèrement hétérodoxes dans des contrées qui se trouvent dans l'aire d'influence de la monarchie habsbourgeoise confirme que le roman de Cervantès doit être vu comme une réaction face au repliement de l'Espagne post-tridentine sur elle-même et à son isolement culturel grandissant. À un Empire qui, au nom de l'orthodoxie religieuse, se ferme de plus en plus aux sciences et aux idées étrangères, Cervantès oppose l'image d'une société espagnole qui se caractériserait par son ouverture face aux autres nations¹²⁹⁵. En dressant la vision d'un Empire culturel plutôt que militaire, Cervantès formule une alternative à la politique poursuivie jusque-là par la monarchie espagnole qui consistait en une chaîne ininterrompue d'affrontements militaires avec les autres pays.

¹²⁹² Id., p. 23. Ce qui constituait la grande nouveauté de l'ouvrage est qu'il ne permettait pas seulement à tout un chacun de détenir une image compacte du monde entier mais aussi qu'il mettait le lecteur dans la position d'un spectateur cosmique qui contemple la terre d'une distance telle que les divisions religieuses et politiques semblaient devenir insignifiantes.

¹²⁹³ Ibid.

¹²⁹⁴ W. CHILDERS, op. cit., p. 254.

¹²⁹⁵ Le type particulier d'épopée qu'est le roman byzantin repose sur le principe de la rencontre entre personnages sous toutes ses facettes, scènes de reconnaissance, rencontres fortuites, retrouvailles inespérées. L'adjonction d'un grand nombre d'histoires secondaires au tronc central de la fable vise à produire l'impression d'un vaste entrecroisement de destins, mais cette unité dans la multiplicité qui suscitait l'admiration des grands poéticiens comme Amyot, Scaliger, El Pinciano et le Tasse et constituait la principale marque distinctive de l'épopée en prose au XVII^e siècle revêt chez Cervantès une signification politique. De sorte que l'*intreccio*, chez Cervantès, est, si l'on peut dire, un entrelacement des narrations en même temps que des nations. Les principes de la *varietas* et de la *copia* au niveau narratif deviennent l'expression d'une unité dans la diversité au niveau politique. Son ultime roman est indéniablement marqué par un certain cosmopolitisme qui remet en cause la conception étroite de la nation et de l'identité culturelle que Philippe II et ses successeurs étaient en train de mettre en place.

Que ce soient précisément les *Éthiopiennes* qui ont fourni le modèle pour la réalisation de ce projet n'est pas non plus considéré comme un hasard par plusieurs critiques. Selon E. Bearden, le concept d'identité culturelle serait déjà volontairement subverti dans le roman d'Héliodore, de sorte que la fluidification des frontières culturelles dans le *Persiles* devrait être vue comme un héritage de l'auteur grec¹²⁹⁶. Rappelons en effet que Chariclée, bien que née d'une reine éthiopienne, est blanche parce que la vision d'un tableau représentant Cassiopée s'était imprimée dans la mémoire de sa mère, Persinna, au moment où elle s'unissait à son époux¹²⁹⁷. Dans la même veine, E. Spiller¹²⁹⁸ montre comment le concept aristotélien de l'hylémorphisme était corrélé avec les notions de genre littéraire et de race dans la tête des penseurs du XVI^e siècle¹²⁹⁹ et comment ce lien se trouve subverti dans les *Éthiopiennes*. La naissance miraculeuse de Chariclée constitue une triple remise en cause des rapports entre identité personnelle et appartenance raciale, entre la matière et la forme et entre l'épopée et son souci de la généalogie des héros. Similairement, le *Persiles* met en cause la vision d'une séparation des races et des peuples et donne une vision de l'Empire espagnol comme fondé sur une coexistence pacifique des nations. Particulièrement remarquable à cet égard est le fait que c'est précisément l'épopée, avec son ambition totalisante, qui est ici mise au service d'une

¹²⁹⁶ E. BEARDEN, *The Emblematics of Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, chap. 4: « *Painting Counterfeit Canvases: Heliodoros, Pictographs, American Lienzos, and European Imaginings of the Barbarians in Cervantes's Persiles* », Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 100-128. Elle ne s'intéresse pas au principe de l'entrelacement mais aux tableaux et dit à ce sujet « *the Persiles uses ekphrasis explicitly to render shifts in foreign identities, providing a space for countercolonial discourse and acceptances of cultural difference* » ; « le *Persiles* utilise l'ekphrasis explicitement afin de rendre visibles les mutations dans l'identité des étrangers, créant ainsi un espace pour le discours anticolonial et l'acceptation de différences culturelles. » (p. 102).

¹²⁹⁷ Le lecteur moderne aurait tendance à comprendre la « fluidification des frontières culturelles », en rapport avec le cas de Chariclée, comme une transgression de l'opposition blancs/noirs. Pourtant, le racisme, à l'époque d'Héliodore, ne s'exprimait pas nécessairement sous la forme d'un mépris attaché aux hommes à la peau noire, le clivage n'étant pas blanc vs noir mais plutôt grec vs non grec. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'analyse d'E. Bearden. Chariclée a l'apparence d'une Grecque alors qu'elle est née d'une non- Grecque.

¹²⁹⁸ E. SPILLER, *Reading and the History of Race in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, chap. 2: « *The form and matter of race: Aethiopia, hylomorphism, and the neoaristotelian readers* », p. 79-112. « *Heliodoros' romance self-consciously confounds distinctions that Aristotle had made between artificial and natural creations and does so in a way that challenges both category and identity (art/nature, romance/ epic, white/ black, Greek/ Ethiopian)*. » ; « Le roman d'Héliodore brouille volontairement les distinctions qu'avait établies Aristote entre créations naturelles et artificielles et le fait d'une manière qui remet en cause tant la distinction entre les catégories que le concept d'identité (art/ nature, roman/ épopée, blanc/ noir, grec/ éthiopien). » (p. 79).

¹²⁹⁹ La théorie des genres littéraires était pensée sur un mode analogue à celle des genres biologiques, c'est-à-dire à travers les catégories aristotéliennes d'*hylé* et de *morphé*. L'unité du genre, qu'il s'agisse de celui d'une race biologique ou d'un type de productions littéraires, provenait de la forme, tandis que les variations individuelles étaient le produit du pouvoir individuant de la matière.

conception non pas monologique mais plurivoque du réel. Ce tournant de la critique a eu une influence sur l'évaluation du legs virgilien dans le roman de Cervantès.

B. Le *Persiles* comme nouvelle *Énéide* : la refondation symbolique de l'Empire espagnol

La lecture de M. Armstrong-Roche, qui estime que le roman de Cervantès subvertit l'idéologie héroïque de l'*Énéide*, s'inscrit dans le courant des interprétations anti-impérialistes du *Persiles*. Selon M. Armstrong-Roche, dans sa dernière grande œuvre, Cervantès instaurerait une rupture avec l'héroïsme martial du poème virgilien en élevant l'amour conjugal à un statut héroïque, ce qui marquerait la prépondérance des *Éthiopiennes* sur l'*Énéide*¹³⁰⁰. Le *Persiles* se voudrait une œuvre antivirgilienne dans la mesure où il effectue une remise en cause de la subordination traditionnelle de l'amour à la mission politique et dynastique du héros et s'oppose à son idéologie impérialiste. Le critique a analysé la manière dont l'héritage d'Héliodore permet à Cervantès d'offrir une alternative à l'idéologie des épopées antérieures et de soumettre à une critique voilée une Espagne fondée sur le monolithisme religieux et politique. Pourtant, le relevé extrêmement détaillé d'Alarcos Martínez¹³⁰¹, qui fait un catalogue de plus d'une centaine de citations appartenant à l'*Énéide*, montre clairement la présence prépondérante du poème virgilien dans le roman de Cervantès, ce qui s'accorde mal avec la thèse de la nature antivirgilienne du *Persiles*.

Il demeure pourtant difficile de préciser la place du poème virgilien dans une œuvre qui critique les tendances impérialistes de la couronne espagnole. Une réponse possible peut être apportée par un examen critique de la lecture antivirgilienne du *Persiles*. D'un côté, certaines études expriment l'idée que, dans le *Persiles*, s'accomplit une refondation symbolique de

¹³⁰⁰ M. ARMSTRONG-ROCHE, *op. cit.*, chap. III: « *Epic Recast: The Dream Life of the New Hero* », p. 167-205. La fameuse vision allégorique de la *Sensualidad* au chapitre II, XV est l'analogue épique de la descente du héros dans le monde infernal où il reçoit une prophétie concernant sa destinée personnelle et celle de sa dynastie. Mais ce rêve, qui est d'ordre érotique et non politique, est célébré comme une action épique à part entière, ce qui montre que dans l'épopée de Cervantès les qualités imaginatives et la vie émotionnelle du héros sont mises au-dessus de ses capacités martiales (p. 178). En outre, il remarque qu'à l'intérieur de ce rêve s'effectue un changement de la vision négative de la sexualité humaine, héritée de la patristique et de la théologie chrétienne. La *lujuria* est remplacée par la *sensualidad*, une notion beaucoup plus positive de la sexualité humaine et probablement influencée par le néoplatonisme qui a effectué une réévaluation de la *voluptas* au point d'en faire potentiellement une vertu (p. 185).

¹³⁰¹ M. ALARCOS, *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles, Hacia una aproximación inmanente*. Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2014.

l'Empire espagnol, dans le sens où les pèlerins luttent contre les injustices qui sont à la base de l'ordre social dans l'Empire espagnol et où leur mariage permet d'instaurer un nouvel ordre politique fondé sur la tolérance. De l'autre, M. Armstrong-Roche lit les références à l'*Énéide* avant tout sous l'angle de la critique du code héroïque et de l'opposition à l'impérialisme. Il n'est cependant pas sûr que le but principal des allusions à la grande épopée latine soit d'exprimer un rejet de l'idéologie virgilienne. Peut-être que Cervantès a cherché moins à critiquer qu'à réinterpréter le mythe de l'*Énéide* tout en en faisant la matrice pour la refondation symbolique de l'Empire espagnol qu'il met en scène dans son roman. Récit de fondation d'une autre sorte, son ultime roman pourrait être une reprise et non une destruction de l'héritage virgilien. Telle est l'hypothèse que nous nous proposons de vérifier.

Notons en premier lieu que le contexte d'écriture du *Persiles* est, sur certains points, analogue à celui de l'*Énéide*. Le poème virgilien, à l'instar du roman de Cervantès, porte la marque des troubles violents qui ont secoué le monde au moment de sa conception. L'*Énéide* n'est pas seulement une légitimation de la domination universelle de Rome mais aussi un poème hanté par la division de l'Empire romain. Virgile savait que cette unité restait fragile et il était reconnaissant pour l'ordre et la stabilité mis en place par le régime d'Auguste. De même, le *Persiles* est marqué par les guerres de religion entre protestants et catholiques, les tensions entre Juifs, Arabes et Chrétiens, les restes de paganisme dans les contrées scandinaves, autant de fissures qui avaient déchiré l'Europe. Le rêve d'unité était commun aux deux auteurs. Le souvenir du schisme entre protestants et catholiques a influencé la rédaction du *Persiles* comme celui des guerres civiles a influencé la composition de l'*Énéide*. M. A. O'Neill établit même une connexion directe entre l'Europe du *Persiles* et l'Empire romain et suggère que Cervantès, rêvant d'un continent spirituellement uni, a peut-être célébré dans son *Persiles* l'avènement d'un troisième Empire Romain pour le XVII^e siècle¹³⁰². Cependant, ce qu'elle entend par un continent spirituellement uni serait une Europe unie par la foi catholique tandis que l'idéal défendu dans le *Persiles* semble plutôt consister en une intégration des deux religions contraires dans une unité d'un type supérieur.

¹³⁰² M. A. O'NEILL, « Cervantes' Prose Epic » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 12, n°1, 1992, p. 59-72. Voir p. 66: « The conclusion of the work (...) suggests the possibility of a spiritually united continent, perhaps a third Roman Empire, for the seventeenth century. (...). No wonder that the first readers of the work, the Spanish living in an age of political decline and religious troubles, enjoyed this story which honors Spain "as the only corner of the world where the real truth of Christ is protected and venerated". » ; « La conclusion de l'œuvre (...) suggère la possibilité d'un continent spirituellement unifié, peut-être d'un troisième Empire romain pour le dix-septième siècle. (...). Il n'est pas étonnant que les premiers lecteurs de l'œuvre, les Espagnols vivant dans une période de déclin politique et de conflits religieux, prenaient plaisir à lire cette histoire qui honore l'Espagne "comme l'unique lieu au monde où la vérité du Christ est protégée et vénérée ". ».

Il est notamment possible que, tout comme l'*Énéide* était une célébration de l'Empire d'Auguste, de même le *Persiles* ait fonctionné indirectement comme une célébration de l'Empire de Charles V¹³⁰³. Selon la formule de Servius, le but que s'est proposé Virgile en écrivant l'*Énéide* est « *Homerum imitari et Augustum laudare* ». Mais on peut avancer de solides raisons de croire que le *Persiles* doit, de façon similaire, être compris comme un éloge indirect du règne de Charles V, nouvel Auguste. Tout comme le règne d'Auguste coïncidait avec l'extension maximale de l'Empire romain, de même Charles V incarnait la grandeur impériale et vivait à une époque où l'Empire espagnol était au comble de sa force et où la maison d'Autriche brillait par le prestige qu'elle avait gagné par son combat héroïque contre le Turc : « *veo quitar la cabeza a un valiente pirata un valeroso mancebo de la casa de Austria nacido* »¹³⁰⁴. Tout comme Auguste était celui qui avait unifié l'Empire romain et ramené la paix après les horreurs de la guerre civile, de même Charles V incarnait le rêve de l'unité de la chrétienté. Le chapitre I, V contient une allusion à la bataille entre les troupes de Charles V et la ligue de Smalkalde à Mühlberg (1547) par laquelle il mit fin à la guerre civile : « *fuime a la guerra que entonces la majestad del César Carlo Quinto hacía en Alemania contra algunos potentatos de ella* »¹³⁰⁵. Tout comme il n'y a que trois mentions d'Auguste dans l'*Énéide* (I, 286-296 ; VI, 788-802 ; VIII, 671-728)¹³⁰⁶, il n'y a que trois mentions de Charles V dans le *Persiles* (I, v ; II, xix ; III, xviii). Il est très vraisemblable que, face à la réalité décevante du règne de Philippe III, Cervantès s'est tourné vers le règne passé de Charles V qui représentait sans doute pour lui une figure royale idéale¹³⁰⁷.

¹³⁰³ Il existe, dans la critique, beaucoup de spéculations sur la période exacte à laquelle se déroule l'action. Le roman de Cervantès se caractérise par ce qu'on peut appeler un « vague chronologique ». Cependant, l'hypothèse la plus probable est que les événements se passent dans l'intervalle des années 1557-1560. En effet, la mort de Charles V, qui a eu lieu le 21 septembre 1558, est mentionnée par les pèlerins.

¹³⁰⁴ Id., livre III, chap. XVIII, p. 727 : « je vois (...) la tête d'un vaillant pirate que coupe un valeureux jeune homme né de la Maison d'Autriche ».

¹³⁰⁵ *Persiles*, livre I, chap. V, p. 568 : « je (...) m'en fus à la guerre que pour lors faisait en Allemagne la majesté de notre César Charles-Quint contre quelques-uns des potentats du royaume ».

¹³⁰⁶ A. BAUDOU, « Commenter la propagande : l'engagement virgilien dans les *Commentaires serviens* » in *Dialogues d'histoire ancienne*, 2013, suppl. 8, p. 291-304. Voir p. 292. Jupiter annonce l'avènement d'Auguste pour calmer la colère de Vénus (chant I), Anchise présente à Énée l'âme des futurs héros, dont Auguste (chant VI), l'*ekphrasis* du bouclier forgé par Vulcain représente les exploits des Romains mais surtout ceux d'Auguste lors de la bataille d'Actium (chant VIII).

¹³⁰⁷ Cette idée est développée par B. COADOU, « *Quand la littérature accueille l'événement : usage et représentation de l'extraordinaire dans le Persiles de Miguel de Cervantès* » in *L'écho de l'événement : Du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, RIVALAN GUÉGO, C. et D. RODRIGUES (dirs.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011. Elle explique que « si Cervantès a décidé d'évoquer la mort de Charles Quint dans son testament littéraire, c'est parce que la réalité politique qu'il observe lui semble particulièrement insatisfaisante. Ainsi face au non-événement – si l'on peut dire – que représente le règne de Philippe III, vient se dresser l'événement d'un règne passé, celui de Charles Quint » (p. 252). Et plus loin : « par la seule mention de Charles Quint, Cervantès

La comparaison entre Charles V et Auguste est d'autant plus pertinente que le monarque espagnol concevait son propre règne sur le modèle romain. Le début du voyage, qui commence dans le mythique royaume de Thulé, est clairement en lien avec l'ambition impériale de Charles V. Thulé était, depuis l'antiquité, considérée comme la borne ultime du monde connu¹³⁰⁸, mais évoquait aussi la devise de la flotte transatlantique de Charles V, laquelle n'était pas seulement « *plus ultra* » mais aussi « *tibi serviat Ultima Thule* »¹³⁰⁹. Le chapitre IV, xii contient d'ailleurs une allusion directe aux vers 29-30 des *Géorgiques*: « *Ac tuae nautae/ Numina sola colant : tibi serviat ultima Thule* »¹³¹⁰. La double image des deux colonnes d'Hercule et de la lointaine Thulé exprimait l'ambition de l'Espagne de dépasser même l'Empire romain. S. E. Knight rappelle les deux interprétations qui existaient au sujet de la signification de cet emblème¹³¹¹. Les uns soutenaient que les deux colonnes sur l'emblème seraient une référence aux colonnes d'Hercule et signifiaient que l'Empereur surpasserait Hercule par sa valeur et sa gloire. Les autres interprétaient l'emblème dans le sens que Charles V avait l'intention de dépasser les frontières de l'Europe et d'étendre l'Empire des Habsbourg en y incluant les terres d'Amérique¹³¹². Le royaume de Thulé est donc à la fois une allusion à la prétention de Charles V à la monarchie universelle et au fait que les Habsbourg concevaient leur Empire sur le modèle romain. La géographie épique du *Persiles* vise à véhiculer un idéal d'unité tout en soulignant la grandeur de l'Empire espagnol¹³¹³.

fait rejaillir dans l'esprit de ses lecteurs l'image d'un passé impérial, la vie glorieuse et pieuse d'un empereur qui a régné sur l'Espagne » (p. 256).

¹³⁰⁸ Sur le motif de l'« *ultima Thule* » dans la littérature antique et le *Persiles* de Cervantès, voir C. DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, « “*Ultima Thule*” y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, A. BERNAT VISTARINI (éd.), p. 875-885. La référence la plus ancienne se trouve dans les *Géorgiques* de Virgile, mais elle semble avoir suscité l'intérêt d'un grand nombre d'autres auteurs comme Pythagoras de Massalia, Strabon, Sénèque, Pline le Vieux, Pomponius Mela, Tacite et autres (p. 876).

¹³⁰⁹ R. DARIO BUIES, *Europae descriptio: Cervantes' Persiles and the resilient map of tradition*, chap. 3: « *The Ocean as a Political Commentary* », thèse de doctorat, Stanford University, 2008, p. 62-96. Pour cette information, voir p. 94.

¹³¹⁰ *Persiles*, livre IV, chap. XII, p. 819 : « Que les navigateurs révèrent ta seule divinité, et que l'ultime Thulé se fasse ta servante. ». La traduction du vers est celle donnée par M. Molho dans son édition: note de bas de page 1 p. 537.

¹³¹¹ S. E. KNIGHT, *Beyond Iberian Borders: Islands in Cervantes' Persiles y Sigismunda*, chap. 4, section 3 : « *Boundaries : Plus ultra and Nec plus ultra* », p. 134-140.

¹³¹² Id., p. 135-136.

¹³¹³ Cela se voit déjà dans le petit groupe de pèlerins, qui est une image en miniature d'une Europe unifiée. D'un côté, l'impression qui se dégage de cette petite société mouvante et en perpétuelle recomposition est celle d'une communauté multinationale qui se trouve partiellement unifiée autour des pèlerins. Les personnages qui en font successivement partie appartiennent la plupart du temps à des nations autres que l'Espagne quoique reliées à cette dernière par des liens culturels ou politiques. La rencontre entre les personnages équivaut donc souvent à une rencontre entre les hommes appartenant à diverses nations et aux deux religions opposées que sont le catholicisme

Il est bien connu que Charles V était fréquemment comparé à l'empereur romain. M. Tanner¹³¹⁴ a montré que Charles V était vu comme un descendant direct de l'antique Énée par les historiographes de la Renaissance, ce qui était en accord avec la vieille prédiction selon laquelle Dieu avait destiné le successeur d'Énée à détenir pour toute éternité l'autorité sur le Saint Empire Romain¹³¹⁵. En témoigne également un célèbre passage de l'*Orlando Furioso*. Au sujet de la découverte de la voie des Indes, le poète se lance dans un long éloge de l'empereur Charles V dont l'Empire égale celui d'Auguste. Charles V est la réincarnation de l'empereur romain et l'Empire chrétien unifié sous la domination espagnole est semblable à l'ancien l'Empire romain unifié par Auguste : « *Né il grande Ottavio, né chi seco giostra/ Di par, Antonio, in più onoranza saglia/ Pei gesti suoi* »¹³¹⁶. Charles V s'identifie, dans cette optique, à une sorte de messie guerrier dont les victoires sont dictées par la providence et qui ramènera un âge meilleur. G. Sangirardi¹³¹⁷ a mis l'accent sur les ambiguïtés, non décelées par Yates mais inhérentes à l'éloge de l'Arioste, qui rendent discutable l'idée selon laquelle le poète ferrarais était véritablement un partisan de l'idée impériale. Toutefois, l'association entre Charles V et Astrée montre combien les idées du messianisme et de l'Empire étaient liées dans le discours politique de l'époque.

À cela s'ajoute que les efforts d'Auguste pour réconcilier la partie orientale et la partie occidentale de l'Empire romain rappellent les efforts de Charles V pour réduire le schisme entre les protestants et les catholiques. La dialectique Est/Ouest, qui joue un rôle structurel à plusieurs niveaux dans l'*Énéide*, est similaire à la dichotomie Nord/Sud dans le *Persiles*. L'hostilité entre Rome et Carthage, qui avait donné lieu aux trois guerres puniques, et la guerre civile, qui avait

et le protestantisme. Les relations personnelles qui se nouent entre ces personnages fonctionnent comme un reflet des multiples liens culturels et sociaux qui relient les différents pays européens à l'Espagne au temps de sa plus grande expansion.

¹³¹⁴ M. TANNER, *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor.*, chap. VI: « *The Legend of the Last Emperor* », p. 119-130. L'imagerie virgilienne associée à des prophètes millénaristes du Moyen Âge permettait de célébrer en Charles V et son successeur l'advenue du dernier empereur mondial qui allait ramener la paix et la concorde sur terre. Or, à cette mythification de la fonction impériale s'ajoutaient deux prophéties médiévales dont l'importance allait être considérable pour la construction de la figure moderne de l'empereur. Celle de Sainte Christine de Suède (1303-37) qui avait prédit qu'un empereur viendrait pour châtier l'Église de ses péchés – prophétie qui semblait s'être réalisée avec le sac de Rome en 1527 – et celle de Joachim de Flore (1135-1202) qui annonçait la venue d'un pape à la destinée messianique à qui il était réservé de détruire l'Antéchrist de la Révélation sous la forme des forces ottomanes (p. 1233). Autre prophétie qui s'était au moins partiellement réalisée avec la conquête de Tunis et la victoire de Lépante.

¹³¹⁵ Id., p. 219.

¹³¹⁶ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, chant XV, str. XXXII, v. 5-7 : « *Et ni le grand Octave ni Antoine, / Qui joutait avec lui, n'ont eu plus grands/ Mérites qu'eux* ».

¹³¹⁷ G. SANGIRARDI, « L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du *Roland furieux* » in *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n°13, 2012.

opposé César Auguste l'Occidental et Marc-Antoine l'Oriental, est un résultat de la malédiction de Didon, qui, outrée par le manque de fidélité du prince troyen, jure une éternelle hostilité entre l'Est et l'Ouest : « *nullus amor populis, nec foedera sunt.* / (...) / *Litora litoribus contraria, fluctibus undas / Imprecor, arma armis ; pugnent ipsique nepotesque.* »¹³¹⁸. Par sa politique de réconciliation, le vainqueur, César Auguste, a cherché à restaurer l'unité de l'Empire romain, tout comme Charles V s'est distingué par ses efforts pour réduire l'opposition entre les protestants et les catholiques, même si historiquement ce fut pour des raisons pragmatiques plutôt qu'idéologiques¹³¹⁹. Restaurer l'Âge d'Or signifiait en tout premier lieu trouver une solution au schisme religieux qui avait ébranlé l'Europe et laissé des séquelles durables dans la mémoire des peuples. Comme l'indique Yates, l'empereur espagnol n'a jamais vraiment envisagé de réunir un concile qui eût permis de mettre fin au schisme mais, à l'instar de Melancthon, il encourageait les mesures qui permettaient d'œuvrer en vue d'une réconciliation et d'adoucir les hostilités entre les deux camps¹³²⁰. Charles V pouvait donc tout à fait apparaître aux yeux de Cervantès comme un autre Auguste, célébré autant pour son courage guerrier que pour son esprit de réconciliation.

Le projet humaniste d'unification des nations et des religions qu'un grand nombre de critiques aperçoivent dans le *Persiles* n'est pas sans lien avec la politique de Charles V lui-même. Le désir de la domination mondiale était étroitement associé dans la tête de l'empereur à l'idée de la réforme spirituelle et morale de l'Europe. Il s'agissait, comme l'a montré F. Yates¹³²¹, de deux volets d'un idéal plus vaste : celui de la restauration d'une nouvelle unité dans un monde perçu comme fragmenté. La Renaissance était une époque parcourue par de multiples fissures : le rejet de la physique aristotélicienne, le schisme religieux entre protestants et catholiques mais aussi et surtout l'évanouissement graduel de la conception de l'Europe comme unité politique et territoriale. L'idée d'un Empire chrétien à dimension européenne qui avait pu reflourir pendant une courte période durant le règne de Charlemagne a pu être perçue

¹³¹⁸ P. V. MARO, *Enéide*, v. 624-629 : « Qu'il n'y ait nulle amitié entre nos peuples, ni alliances. / (...) / Je prie pour que les rivages s'opposent aux rivages, les flots aux flots/ Les armes aux armes ; qu'ils combattent eux et leurs descendants. ».

¹³¹⁹ Pressé par les Turcs sur un front et par les Français sur l'autre, Charles V se voyait contraint de faire la paix avec les protestants afin d'éviter que les guerres contre les contrées protestantes n'engloutissent toutes ses ressources.

¹³²⁰ F. A. YATES, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, partie I : « *Charles V and the Idea of Empire* », p. 25. Ainsi, un aspect important de sa politique consistait dans les réformes de l'Église : la limitation du système des indulgences et du pouvoir temporel de la papauté et, en général, un retour à une forme de spiritualité plus pure.

¹³²¹ Id., p. 1-29. Ici, p. 27.

comme irréaliste et chimérique vers la fin du Moyen Âge, et Charles V était par conséquent salué par ses apologistes comme le restaurateur de l'*universitas christiana* (le portrait de Titien, « Charles V à Mühlberg » (1548) le montre comme *miles christianus* armé à la fois de la lance de Charlemagne contenant un des clous de la Sainte Croix et de la pique qui symbolisait le pouvoir des anciens empereurs romains). Pour beaucoup, la personne du monarque espagnol nourrissait des espoirs très concrets et la nouvelle ère qu'il était censé instaurer consistait en un ensemble de projets politiques et religieux de grande envergure.

L'hypothèse selon laquelle le *Persiles* est un éloge indirect de l'Empire de Charles V est encore confirmée par le fait que le roman semble éluder toute référence directe au règne de son successeur Philippe II. P. Nevoux a développé la théorie que l'histoire septentrionale du *Persiles* serait une réécriture de l'histoire européenne qui prendrait le contrepied de la politique de Philippe II et de son hostilité envers les protestants¹³²². Il s'agirait pour Cervantès de réécrire l'histoire des relations de l'Espagne avec l'Europe septentrionale, c'est-à-dire protestante, dans l'esprit de la politique de la concorde internationale projetée par Lerma. Il donne plusieurs preuves à l'appui de cette thèse. La déconstruction de la polarité binaire entre le Nord protestant et le Sud catholique, la quasi-absence de mentions des guerres menées contre les Provinces-Unies et les principautés allemandes et les éloges de l'Angleterre, pourtant en conflit avec l'Espagne, tout cela dépeint une Europe qui ne se serait jamais lancée dans les guerres destructrices contre les protestants¹³²³. Les principales aventures des pèlerins seraient des allégories politiques visant à militer en faveur d'un engagement pacifique de l'Espagne dans la politique européenne¹³²⁴. Même si l'action se situe après le règne du grand Charles V, le tableau qui est dressé dans le *Persiles* est similaire à celui que l'Europe offrait du vivant du monarque.

¹³²² P. NEVOUX, p. chap. VI : « La *pax gothica* du *Persiles* ou une autre histoire européenne » in *Le roman espagnol et l'Europe au XVII^e siècle : regards sur le réel et projets fictionnels*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 235-287.

¹³²³ Pour un résumé, voir p. 285.

¹³²⁴ Il donne l'exemple du chapitre III, 14 où les pèlerins voient tomber à leurs pieds une dame précipitée du haut d'une tour par son mari furieux, mais qui est sauvée de la mort par ses amples jupes. L'homme est sur le point de faire d'autres victimes qu'il cherche à précipiter dans le vide. Les pèlerins apprennent par la suite que l'homme s'appelait Domicio et la femme Claricia. La cousine de Domicio, Lorena, avait été longtemps aimée par ce dernier avant qu'il ne se fût décidé pour Claricia. Folle de rage, Lorena lui envoie une tunique empoisonnée, allusion à la tunique de Nessus et à la mort tragique d'Hercule, Claricia jouant le rôle d'Iole et Lorena celle de Déjanire. Nevoux estime qu'à travers cette histoire, Cervantès ferait des allusions aux guerres de religion et à la vie d'Henri III. Le nom de Lorena référerait à la maison de Lorraine dont étaient issus les Guise qui avaient pris la tête de la Ligue. Tout comme Lorena avait longtemps nourri l'espoir d'être choisie comme femme par Domicio, de même les Guise espéraient qu'Henri III épouserait leur cause et furent déçus quand il ne se rangea que partiellement de leur côté. Ils cherchaient à empoisonner son esprit tout comme Lorena a empoisonné le corps de Domicio, ce qui conduisit à sa folie. La fin de Domicio évoque l'assassinat d'Henri III qui fut poignardé. Les personnes précipitées du haut de la tour équivaldraient aux victimes innocentes des guerres de

Tout comme l'attitude de Virgile envers la politique impériale d'Auguste était vraisemblablement caractérisée par une certaine ambivalence, celle de Cervantès face à l'idéologie impériale des monarques espagnols était aussi nuancée. Il existe aujourd'hui un vaste consensus sur l'idée qu'il ne faut pas réduire l'*Énéide* à une œuvre de propagande impériale. On connaît le débat qui oppose les spécialistes de Virgile à ce sujet. D'un côté, les tenants de l'« école de Harvard », prenant le contrepied de l'interprétation traditionnelle de l'*Énéide* comme célébration de l'impérialisme, ont fait de Virgile un adversaire d'Auguste et de l'idée impériale et ont estimé qu'il jette un regard très critique sur le projet de conquête mondiale des Romains¹³²⁵. En réaction à ce courant critique, des travaux plus récents ont cherché à revenir à l'idée ancienne selon laquelle l'*Énéide* est bel et bien une œuvre de propagande destinée à légitimer la politique d'Auguste et que Virgile n'a laissé aucun doute quant à la valorisation du caractère central, Énée¹³²⁶. Malgré tout, si l'interprétation de l'école de Harvard a été trop unilatérale, beaucoup de critiques estiment qu'elle a effectivement eu le mérite de mettre l'accent sur des ambiguïtés inhérentes au poème virgilien¹³²⁷. De même, Cervantès célébrait sans doute la grandeur de l'Empire espagnol mais était tout à fait conscient des dangers que l'idéologie impériale impliquait. Charles V dont le règne était caractérisé par une relative tolérance religieuse et une certaine liberté d'expression intellectuelle, à l'opposé de celui de son successeur, Philippe II, au caractère nettement plus sombre¹³²⁸, est une figure de César Auguste, à qui était dédié l'*Énéide*.

religion. À l'inverse de Philippe II qui soutint les Ligueurs et favorisa la guerre contre les Protestants, Périandre court à la rescousse des faibles sujets qui ont à subir les sévices de la guerre, peu importe qu'ils soient protestants ou catholiques. Cervantès ferait en quelque sorte une réécriture de l'histoire d'Europe. Cette analyse est développée dans les pages 265-270.

¹³²⁵ W. D. JOHNSON, *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid.*, California, University of California Press, 1976. Il estime que, dans son poème, Virgile questionne en fait les mythes héroïques.

¹³²⁶ H.-P. STAHL, *Poetry Underpinning Power: Virgil's Aeneid – The Epic for Emperor Augustus. A Recovery Study*, Wales, Classical Press of Wales, 2016. L'auteur cherche à revenir à l'ancienne interprétation en montrant que cette dernière est beaucoup mieux fondée que la position en apparence paradoxale de l'école de Harvard.

¹³²⁷ C'est la position de A. SETAIOLI, « Le doute chez Virgile » in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2005, 25, n°1, p. 27-47. Il dit p. 28 : « Cette position privilégie des aspects qui sont indéniablement présents eux aussi chez Virgile, c'est-à-dire des éléments pessimistes et obscurs qu'on peut sûrement observer dans son œuvre, mais a le tort de souligner seulement ceux-ci, sans tenir compte des autres composantes. ».

¹³²⁸ La fin de la vie de Charles V était déjà sous le signe de l'échec de l'idée impériale. Par exemple si le roi espagnol remporta une victoire écrasante contre ses adversaires à Mühlberg, il entama des négociations qui préparèrent la paix d'Augsbourg (1555). Pour les historiens, la paix d'Augsbourg marque l'échec de la politique d'unification sous la religion catholique menée par Charles V qui avait débuté par l'édit de Worms (1521) par lequel l'empereur interdisait l'exercice du luthéranisme ainsi que la lecture et la propagation des écrits de Luther. La liberté accordée aux différents princes européens de choisir pour leurs sujets entre les deux confessions

Telles sont les raisons qui invitent à nuancer les interprétations du roman comme une critique de l'impérialisme. Ainsi, D. De Armas Wilson¹³²⁹ voit dans l'épisode des barbares qui attendent que de leurs rangs sorte un grand conquérant qui les mettra à la tête du monde, une parodie des prophéties érigeant les souverains espagnols en figures messianiques qui, à travers leurs conquêtes, vont unir une Europe divisée et ramener la paix et la justice universelles, mythes particulièrement répandus dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Cette lecture est certainement en partie correcte, mais il ne faut pas en conclure trop hâtivement que Cervantès rejette l'idée impériale en tant que telle¹³³⁰, mais plutôt qu'il rejetait un certain type d'impérialisme. Le type d'impérialisme que Cervantès rejette et dont la critique a été diagnostiquée dans le *Persiles* concerne sans doute davantage le règne de Philippe II, sous qui l'étau de la Contre-Réforme se resserrait sur les penseurs hétérodoxes et tous ceux qui étaient étrangers à la religion catholique. Même si le jugement négatif sur son règne mérite d'être nuancé, il demeure vrai qu'il était caractérisé par une intolérance grandissante et une graduelle clôture de l'Espagne sur elle-même, qui n'avaient pas encore marqué le règne de son prédécesseur.

Les réflexions précédentes amènent également à réexaminer le rapport entre Périandre et Énée. Les deux héros semblent s'opposer en tout point. Le héros du *Persiles* n'est pas un conquérant mais un pacificateur et ses actes les plus glorieux consistent dans le rétablissement de la paix là où régnaient le conflit et la dissension. Périandre, représentant des valeurs privées, est comme un négatif d'Énée, qui est le parangon des valeurs publiques. Dans le *Persiles*, la relation traditionnelle entre héroïsme et valeurs martiales est remise en cause. À l'instar d'Énée, Périandre dispose de qualités martiales mais celles-ci apparaissent comme secondaires par

chrétiennes signifiait la mort de l'idée impériale et la fin du rêve selon lequel l'Espagne, bastion de la foi catholique, pourrait réunifier l'Europe autour d'une foi unique. De même, la retraite de Charles Quint dans le monastère de Yuste (1556), à la suite de son abdication du trône d'Espagne en faveur de son frère Ferdinand I^{er}, à laquelle il est fait allusion au chapitre II, 19, est en partie une conséquence de son échec à maintenir l'unité de l'Empire espagnol. Le fait que l'ermite ait troqué les armes matérielles contre les armes spirituelles peut aussi être lié au fait que les défaites militaires grandissantes de l'Espagne et son incapacité à mettre au pas les pays qui adoptaient une foi différente enlevaient à l'armée et à la carrière des armes beaucoup de leur lustre.

¹³²⁹ DE ARMAS WILSON, D., *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991. Voir «The Barbaric Isle Narrative», p. 111-123.

¹³³⁰ Par ailleurs, comme le souligne C. Reed l'expression «*máquinas de peregrinaciones*», utilisée à l'intérieur du *Persiles* pour faire référence à l'entrelacement des histoires, fait aussi référence aux machines et aux différents outils utilisés durant la navigation. Or, les traités de cosmographie et les avancées technologiques dans l'art de la navigation étaient le signe de la domination espagnole sur les mers et par là même de l'Empire dans son ensemble. C. A. REED, «*Máquinas de peregrinaciones: Cosmography, Empire and the Persiles*» in *eHumanista/Cervantes*, 5, 2016, p. 444-459. Concernant la domination maritime de l'Espagne, voir p. 457.

rapport à d'autres qualités comme la générosité, la pitié et la constance amoureuse : c'est seulement à trois endroits qu'il saisit les armes pour mener un combat physique¹³³¹. Pour Énée, le mariage obéit à des objectifs politiques, pour Périandre, c'est la dévotion amoureuse qui est au centre de sa longue entreprise pérégrine. En d'autres termes, tandis que le héros troyen, à l'instar des Habsbourg, utilise le mariage comme instrument pour une politique impérialiste, l'épopée amoureuse du *Persiles* se distancie du modèle de la supériorité des armes sur l'amour. Pour vérifier cette apparente différence entre les deux figures, il faut cependant passer en revue certaines des scènes où Périandre revit les aventures essentielles d'Énée.

L'importance du poème virgilien dans le roman de Cervantès transparait déjà dans le fait que le début et la fin du *Persiles* coïncident avec le premier et le dernier chant de l'*Énéide*. La grande conflagration de l'île des barbares dans le premier livre rappelle le feu qui ravage la cité de Troie. La vision d'Antonio *hijo* et de Périandre portant sur leurs épaules Clélie et Auristèle pour les sauver des flammes qui ravagent l'île des barbares évoque évidemment celle d'Énée emportant son père Anchise hors de Troie. La scène d'ouverture de l'*Énéide* a souvent été utilisée par les peintres et les sculpteurs à travers les âges pour illustrer la grande piété d'Énée, mais elle est également pourvue d'une profonde signification politique. Anchise, le père, qui porté sur les épaules de son jeune fils représente à la fois le passé et le futur d'Énée, l'Empire des ancêtres qui a été perdu et le futur Empire dont la fondation « repose » sur lui. Le symbolisme dans le *Persiles* fonctionne de la même façon. Les deux héros centraux que sont Antonio et Périandre vont refonder symboliquement l'Espagne. Tout comme Anchise était le symbole de la vieille Troie qu'Énée doit restaurer en fondant l'Empire romain, de même les femmes que les deux héros portent sur leurs épaules sont le symbole de la régénération de la communauté politique¹³³².

Le point de contact le plus visible entre l'*Énéide* et le *Persiles* est la réécriture du mythe de Didon au chapitre II, XVII¹³³³ qui, sur de nombreux points, s'apparente à une transposition

¹³³¹ Voir les chapitres II, xii ; II, xiii; III, xiv.

¹³³² Le symbolisme de la femme comme symbole de la régénération politique est exploité à plusieurs reprises dans le *Persiles*. Un exemple est le cas de Riela. La grotte où Riela est instruite sur les vérités du christianisme évoque les premiers temps du christianisme où les chrétiens furent contraints de célébrer leur culte au fond des catacombes. Tout comme le monde païen, caractérisé par le déclin de l'Empire et un vide spirituel grandissant, fut transformé par la foi chrétienne qui, sortant des catacombes, se répandit partout, de même la société barbare est anéantie uniquement pour voir émerger de ses rangs des personnages porteurs d'une nouvelle foi. Au messianisme grotesque des anthropophages s'oppose ici un messianisme authentique et profondément humain. Les deux enfants nés de l'union d'Antonio et de Riela au contraire, en tant qu'ils aidaient à séparer la loi néotestamentaire après la dissolution de l'Ancienne Loi, cruelle et injuste des barbares, participent à un acte de rédemption réel.

¹³³³ R. SCHEVILL, *op. cit.*, p. 501-508.

du chant IV de l'*Énéide*. L'intertextualité virgilienne y est plus marquée qu'à n'importe quel autre endroit du livre. L'arrivée de Périandre dans le royaume de Polycarpe et sa résistance face aux tentatives de séduction de la princesse Symphorose rappelle l'arrivée d'Énée à Carthage et son union avec la reine Didon. Comme le note M. Molho¹³³⁴ dans la préface de sa traduction, la figure de Didon se dédouble entre celle de Symphorose, qui brûle d'amour pour Périandre, et celle de son père Polycarpe qui, malgré son âge, s'est épris d'Auristèle. M. Alarcos Martínez¹³³⁵ va jusqu'à parler du « paradigme de Didon » qui aurait permis de d'imaginer les personnages de Symphorose, de Polycarpe et de Zénotie et pense également que le personnage d'Énée serait triplement incarné par Périandre, Auristèle et Antonio le jeune. Ceci paraît moins convaincant, dans la mesure où seuls Symphorose et son père sont des figures royales, à l'instar de Didon, et que peu d'indices justifient une extension de cette analogie à la figure de la sorcière. Un certain nombre d'épisodes reprennent les étapes fondamentales du développement de la relation amoureuse entre la reine carthaginoise et le prince troyen. À la lamentation de Didon qui regarde la flotte troyenne s'éloigner correspond celle de Symphorose qui désire que le navire de Périandre ne disparaisse pas si vite à l'horizon. Au bûcher sur lequel la reine malheureuse décide de finir ses jours correspond l'embrasement du palais de Polycarpe.

Les différences par rapport à l'original virgilien sont claires. Tout d'abord, contrairement au prince troyen, Périandre ne succombe pas aux charmes de la belle tentatrice, ce qui est peut-être la marque de la volonté de Cervantès de rivaliser avec Virgile en créant un héros qui dépasse encore, en vertu, le prince troyen. En outre, et c'est là le point central, la dialectique entre devoir politique et désir personnel a totalement disparu. À la supériorité du politique sur le privé et des armes sur les amours s'est substituée la supériorité des sentiments de Périandre pour Auristèle sur les charmes de la belle Symphorose. D'Homère jusqu'au Tasse, les femmes n'appartenant pas à la catégorie des épouses jouaient essentiellement le rôle de séductrices et représentaient cette part de la vie qui s'oppose aux devoirs publics du héros. Énée risque de s'attarder dans le royaume de la belle Carthaginoise (*Énéide*, IV), Alcina enlève Astolphe et Roger sur son île et leur fait des avances amoureuses (*Furioso*, VI-VIII), Renaud est retenu aux Îles Fortunées où il est séduit par l'enchanteresse Armida (*Gerusalemme*, XIV-XV), à cause de la belle Clorinde, appartenant à l'armée païenne, le chevalier chrétien Tancrede perd l'esprit et devient oublieux de sa mission épique (*Gerusalemme*, VI). À l'inverse, dans le *Persiles*, il n'existe en apparence

¹³³⁴ M. MOLHO, M., p. 21.

¹³³⁵ M. A. MARTÍNEZ, *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles*, p. 162-174.

plus de dichotomie entre la vie privée et la mission politique puisque Périandre résiste à Symphorose uniquement pour ne pas être infidèle à Auristèle.

Pourtant, cette lecture n'est pas entièrement correcte et occulte une ressemblance plus profonde avec le poème virgilien. Dans les deux cas, il s'agit bien d'un lieu où le héros ne doit pas s'attarder pour ne pas trahir sa mission. Énée ne saurait s'attarder à Carthage parce que cela va à l'encontre de sa mission de refonder Troie. Mais le but poursuivi par Périandre a aussi un volet politique, parce que son mariage projeté avec Auristèle coïncidera avec la fondation d'une meilleure République¹³³⁶. Souvent le projet des protagonistes est vu comme purement personnel, comme le montre le rêve de la *Sensualidad*. Mais tandis que M. Armstrong-Roche s'appuie sur ce rêve pour prouver que dans le *Persiles* le destin privé est mis au-dessus du destin politique, A. Martí¹³³⁷ le met en rapport avec la théorie platonicienne des quatre vertus décrites par Platon dans la *République* et avec la dimension politique de la quête des pèlerins. Les quatre allégories qui apparaissent dans le rêve de Périandre rappellent les quatre vertus de l'âme mises en rapport par Platon avec les trois classes sociales qui forment la base de la République parfaite. À chaque état est associée une vertu spécifique, la prudence à la classe des dirigeants, le courage à celle des défenseurs, la tempérance à celle des commerçants et des producteurs et la justice doit harmoniser les trois précédentes¹³³⁸. Selon le critique, l'allusion à la politique platonicienne ferait référence à la République bien ordonnée que le couple des pèlerins édifiera lors de leur retour à Thulé¹³³⁹. Dans ce cas-là, la situation n'est pas très différente de celle de l'*Énéide*. Périandre doit quitter la fausse utopie du roi Polycarpe pour fonder dans son État d'origine la République platonicienne qu'il est destiné à fonder avec son épouse.

Le *Persiles* contient également une scène analogue à celle d'Énée dans l'Hadès¹³⁴⁰ : la visite du jardin merveilleux de l'astrologue judiciaire Soldin qui se situe au fond d'une grotte (III, XVIII). En apparence, le passage est d'une teneur très différente du chant VI de l'*Énéide*. Loin de servir à véhiculer un message impérialiste, la grotte secrète de Soldin incarne la rencontre des cultures et des religions. Ceux parmi les pèlerins qui ont été choisis pour accompagner l'astrologue représentent un vaste éventail de cultures. À la place d'Anchise,

¹³³⁶ Les deux vont retourner dans les pays scandinaves et comme ils se sont convertis à la religion catholique, leur mariage marquera le point de départ de la propagation de la vraie doctrine.

¹³³⁷ A. MARTÍ, « *Ecos de utopías de Platón en el Persiles* » in *Actas del III Congreso de la Asociación de Cervantistas*, G. GRILLI, G. (éd.), 1995, p. 681-697.

¹³³⁸ Id., p. 690.

¹³³⁹ Les différents membres de la société des pèlerins font preuve des vertus associées aux trois classes sociales de Platon. La prudence est associée à Antonio *padre*, la tempérance à Auristèle, le courage à Antoine le jeune et la justice à Périandre.

¹³⁴⁰ R. SCHEVILL, *op. cit.*, p. 513-515.

annonciateur de l'Empire romain, on a ici un personnage qui est plutôt la victime de l'Empire. L'ermite Soldin a été identifié par M. Nerlich comme étant le célèbre humaniste Arias Montano, exégète de renom et ermite qui avait été déclaré hérétique pour avoir édité la polyglotte d'Amiens, c'est-à-dire pour avoir préféré la lecture littérale à la littérature allégorique¹³⁴¹. La vision de la gloire de l'Empire romain dans le poème de Virgile devait ranimer chez Énée le courage guerrier qui s'était refroidi. Dans le *Persiles* à l'inverse, la prophétie sur l'avenir de l'Empire espagnol n'est pas suivie d'une exaltation de la guerre. Au contraire, l'armée indique qu'après avoir servi de soldat sous la bannière de Charles V, Soldin a troqué la milice mortelle contre la milice divine : « *Carlos V, a quien yo serví muchos años y serviera hasta que la vida se me acabara, si no lo estorbara el querer mudar la milicia mortal en la divina* »¹³⁴². La supériorité de la milice divine sur la milice mortelle indique à nouveau une autre orientation idéologique que celle du poème virgilien.

Pourtant, le passage n'est pas dépourvu de claires ressemblances avec celui de l'*Énéide*. Au fond de l'Hadès, il est donné à Énée de contempler les Champs Élyséens qui sont la préfiguration antique du paradis chrétien. De même, au fond de la grotte, les pèlerins aperçoivent un jardin aux allures paradisiaques : « *se descubrió el cielo luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas* »¹³⁴³. Tout comme Anchise, doté du don prophétique, évoque les exploits des descendants d'Énée et les futures victoires de l'Empire romain, Soldin, astrologue devant lequel se dévoilent les secrets de l'avenir, prophétise les succès de l'Empire espagnol, par exemple leur victoire sur la flotte turque à Lépante. Anchise fait à Énée une prophétie sur les exploits futurs de ses descendants qui culmine avec la figure d'Auguste et qui est devenue un modèle littéraire fréquemment réutilisé par la suite dans les épopées de la Renaissance. Si la descente de Périandre dans la grotte de Soldin ne fournit pas au poète une occasion de fournir une vision d'une future gloire impériale, elle culmine néanmoins elle aussi avec la vision d'un nouvel Auguste. La victoire de Lépante est ici le pendant moderne de la victoire d'Actium. La vieille polarité entre l'Occident et l'Orient se retrouve sous la forme de la polarité entre le christianisme et l'islam. La victoire d'Actium a permis d'unifier l'Empire romain et de stabiliser le pouvoir, la victoire de Lépante a permis le maintien du Saint Empire romain germanique. Le monarque espagnol est donc vu

¹³⁴¹ M. NERLICH, p. 476-478. Autrement dit, c'était un érudit qui, au plein milieu de l'Espagne de la Contre-Réforme, recourait à des pratiques de lecture proches du protestantisme.

¹³⁴² Ibid. : « Charles-Quint (...) que j'ai servi de longues années et que j'aurais servi jusqu'au terme de ma vie si ne m'eût empêché ma volonté de troquer la milice mortelle en milice divine. ».

¹³⁴³ *Persiles*, livre III, chap. XVIII, p. 727 : « le ciel se découvrit, lumineux et clair, et l'on vit d'amènes prairies éloignées qui entretenaient la vue et réjouissaient l'âme ».

comme un nouvel Auguste, vainqueur de ses ennemis. À la différence de ce qui se passe dans l'*Énéide*, il n'est pas le descendant de Périandre, ce qui n'empêche pas les deux scènes d'être similaires dans leur configuration globale. La descente de Périandre dans la grotte de Soldin est l'occasion non seulement de faire une prophétie sur les victoires des Espagnols à Lépante, mais aussi de dresser une image glorieuse de l'Empire espagnol, comme Virgile l'avait fait de l'Empire romain.

Le dernier parallèle significatif entre les deux œuvres, à savoir l'analogie entre le *telos* épique de l'*Énéide*, qui est la fondation de l'Empire romain, et le désir des protagonistes du *Persiles* de se marier à Rome, semble à nouveau faire ressortir la différence entre les deux œuvres. M. Molho¹³⁴⁴ indique que Cervantès effectue une superposition entre la ville sainte, capitale spirituelle du christianisme, et la Rome virgilienne, centre politique de l'Empire romain. Toutefois, si la fondation de Rome dans l'*Énéide* était un acte politique, le désir des pèlerins de se marier à Rome ne représente à première vue qu'un but personnel. Comme le périple d'Énée à travers la terre du Latium, le séjour des pèlerins à Rome est un temps d'épreuves. Mais la transmission du pouvoir des Latins aux Romains se fait d'une manière violente et au terme de guerres sanglantes, tandis que la transmission du pouvoir dans le *Persiles* s'effectue de manière pacifique. Il ne faut pas pour autant avoir une vue trop réductrice du rapport entre les deux œuvres : si les différences entre les fins respectives des deux épopées sont patentes, il n'en demeure pas moins qu'il y a une parenté d'esprit. Commençons par rappeler sur quels points, le roman de Cervantès diffère du poème virgilien.

Dans le *Persiles*, il y a en fait deux personnages qui jouent un rôle analogue à celui de Turnus dans l'*Énéide*, Pirre le Calabrais et son propre frère, Magsimin. Mais l'accès au pouvoir, rendu possible par la victoire sur un rival, se déroule de façon très différente dans les deux cas. Énée, après une brève hésitation, plonge le fer dans le corps de son adversaire vaincu en voyant sur lui le baudrier de Pallas. Cette fin est notoirement ambiguë. L'acte du héros troyen doit-il être interprété comme la fureur d'un homme pieux qui, en agissant ainsi, ne fait que punir l'hybris de son adversaire¹³⁴⁵ ou bien est-il le signe sombre que toute grande civilisation se construit sur un acte violent qui préfigure les troubles futurs : « *Hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit/fervidus : ast illi solvuntur frigore membra/ vitaque cum gemitu fugit indignata*

¹³⁴⁴ M. MOLHO, p. 23 dans l'introduction de son édition.

¹³⁴⁵ Turnus avait piétiné le cadavre de Pallas avant de lui ôter ses armes.

sub umbris. »¹³⁴⁶. Dans le cas de Périandre, les choses se passent différemment et d'une logique d'attaque, on passe à une logique du sacrifice. Ce n'est pas le héros qui terrasse son adversaire mais ce dernier qui manque de peu de le tuer. C. Presberg estime que l'issue tragique du duel doit être rapprochée de l'iconographie religieuse de l'époque. La blessure de Périandre, frappé à l'épaule par une épée, et sa chute dans les bras de son aimée, évoquerait à la fois la blessure faite par une lance romaine dans le flanc de Jésus (l'ultime étape de la *via crucis*) et la vision de son cadavre gisant dans les bras de sa mère (la *pietà* de Michel-Ange)¹³⁴⁷ : « *cayó Periandro en lo de Auristela, la cual, faltándole la voz a la garganta, el aliento a los suspiros y las lágrimas a los ojos, se le cayó la cabeza sobre el pecho y los brazos a una y otra parte* »¹³⁴⁸. Cette différence est significative car elle montre que Périandre est plus proche du Christ que de la figure du conquérant qu'est Énée. En somme, le héros conquerra Rome non pas en tuant son adversaire comme Énée le fit avec Turnus, mais en se sacrifiant comme Jésus, pour que naisse une nouvelle humanité.

L'autre figure qui évoque Turnus est Maximin, le frère de Périandre. Rival pour la main d'Auristèle comme Turnus a été rival pour celle de Lavinia, légitime héritier du trône de Thulé comme le roi des Rutules se croit légitime successeur du roi du Latium, guerrier vaillant comme l'ennemi d'Énée, il réunit en lui beaucoup de traits du personnage virgilien. Comme dans le cas précédent, le texte de Cervantès évacue volontairement l'issue violente du poème de Virgile. Dans le livre XII de l'*Énéide*, c'est l'élimination violente d'un rival par la main d'Énée qui rend la fondation de Rome possible. À l'inverse, Cervantès met en scène une réconciliation entre les deux prétendants qui aboutit à une transition pacifique et non violente du pouvoir politique. À l'approche de la mort, Magsimin renonce volontairement à la main d'Auristèle et bénit son frère : « *El reino de tus padres te queda, el de Sigismunda heredes : procura tener salud y gócelos años infinitos.* »¹³⁴⁹. Alors que, selon la légende, l'Empire romain a débuté par un fratricide, préfiguration des nombreuses guerres que les Romains allaient mener contre les peuples voisins, Cervantès met en scène une transition du pouvoir qui s'effectue par la

¹³⁴⁶ P. V. MARO, *Œuvres complètes*, J. DION J. et P. HEUZE (éds.), livre XII, 950-952 : « Disant cela, il plonge le fer au fond de la poitrine qui lui fait face/ avec feu ; quant à Turnus, de froid se dénouent ses membres/ et sa vie, avec un gémissement, fuit indignée sous les ombres. ».

¹³⁴⁷ C. D. PRESBERG, « *The Trials of Unity, Variety, and Form in the Persiles: Book 4, Chapters 13-14* » in *eHumanista/ Cervantes*, 5, 2016, p. 426-443. Voir p. 428.

¹³⁴⁸ *Persiles*, livre IV, chap. XIII, p. 756 : « et Périandre tomba entre ceux [les bras] d'Auristèle, dont la voix manquait à sa gorge, le souffle à ses soupirs et les larmes à ses yeux, et qui tomba la tête sur la poitrine et les bras écartés ».

¹³⁴⁹ *Persiles*, livre IV, chap. XIII, p. 766 : « Le royaume de ton père est à toi ; tu hérites de celui de Sigismonde : tâche de guérir longuement et d'en jouir longuement. ».

réconciliation des deux antagonistes. Mais là encore, ces divergences cachent une similitude plus profonde.

Le dernier chapitre du *Persiles*, à l'instar du XII^e chant de l'*Énéide*, coïncide en effet avec la fondation d'un nouveau monde. L'union entre Énée et Lavinia signe la naissance du peuple romain qui règnera en maître sur la terre, le mariage de Périandre, plus proche du protestantisme, et d'Auristèle, conquise à la foi catholique, marque symboliquement le début d'un nouveau monde où catholicisme et protestantisme coexisteraient pacifiquement. Vu la préoccupation du roman pour l'actualité politique de l'époque, il semble en effet que le motif du mariage doive aussi être lu sous un angle politique, comme un symbole de la cohabitation entre protestants et catholiques. Rappelons que chacun des deux protagonistes était à l'origine un barbare du Nord, c'est-à-dire un ressortissant des pays protestants et qu'il ne s'est qu'ultérieurement converti au catholicisme¹³⁵⁰. Si les pèlerins incarnent les deux religions, alors leur union finale offre le tableau d'une cohabitation harmonieuse entre les deux religions qui en réalité s'étaient combattues jusqu'au sang. Tout comme la fondation de l'Empire romain s'effectuait par l'union entre les Latins et les Troyens, de même la refondation symbolique de l'Empire espagnol comme une communauté tolérante et ouverte s'effectue par le mariage des deux protagonistes. Périandre est même, en quelque sorte, un héros doublement fondateur puisque, non seulement il refonde symboliquement l'Empire espagnol par son union avec Auristèle, mais en outre il va fonder une nouvelle communauté dans sa terre d'origine en y apportant la vérité de la foi catholique.

Cette observation permet d'ailleurs de nuancer l'idée que la trajectoire des pèlerins prendrait le contrepied de celle des héros de l'*Énéide*, dans la mesure où elle fonctionnerait comme une *translatio imperii* inversée. M. Armstrong-Roche a remarqué que, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des récits qui racontent la naissance et le destin d'un Empire (l'*Énéide*, *La Araucana*, *Os Lusíadas*), le passage de l'autorité politique, religieuse et militaire ne s'effectue plus de l'Est à l'Ouest mais inversement. Les personnages issus des contrées nordiques, associées avec le protestantisme, l'obscurité et une forme d'exotisme inquiétant, ou forcés d'y vivre pour une raison déterminée, font souvent preuve de plus d'humanité et d'une foi plus épurée que ceux qui habitent le berceau de la civilisation et se trouvent proches de la

¹³⁵⁰ Ils sont donc des créatures hybrides dans lesquelles les deux cultures, méridionale et nordique, catholique et protestante, se rencontrent mais en même temps une certaine asymétrie subsiste entre eux car Périandre garde plus de traits de sa nature protestante que sa fiancée. Tandis que cette dernière aime les lieux de culte, la vénération de la Vierge et la dévotion un peu ostentatoire, au point qu'elle décide à un moment d'abandonner son amant pour se mettre entièrement au service de Jésus-Christ, Périandre reste plus distant face au rituel catholique.

source de l'orthodoxie religieuse, à savoir l'Église romaine¹³⁵¹. Il n'est cependant pas entièrement correct de dire que le voyage du *Persiles* subvertirait le schéma impérialiste de l'*Énéide* et fonctionnerait comme une *translatio imperii* inversée. D'une part, il y a de nombreuses manières de rendre compte des divergences avec l'original virgilien, comme le fait que Cervantès ne se contente pas de copier servilement l'*Énéide*, mais donne librement cours à son inspiration, sans nécessairement devoir conclure à une volonté subversive. D'autre part, au niveau géographique comme au niveau politique, il n'est pas vrai qu'on assiste à une simple inversion de la trajectoire de l'*Énéide*.

En effet, le passage de l'Ouest à l'Est est censé être suivi d'un retour de l'Est vers l'Ouest. Le voyage du couple central, celui qui s'étend au-delà du chapitre XIII du IV^e livre et que Cervantès aurait peut-être raconté s'il n'avait achevé son roman à l'article de la mort, ne va pas uniquement du Nord vers le Sud mais comprend aussi un retour du Sud vers le Nord. De Thulé, les protagonistes passent à Rome où ils vont apprendre la véritable foi et, du centre, ils vont repartir vers la périphérie pour répandre la foi catholique dans leur propre pays. Par conséquent, parler d'une inversion de la *translatio imperii* virgilienne ne correspond pas entièrement à la réalité du texte. S'il est vrai que les barbares venus du Nord vont, par une sorte d'inversion de l'histoire coloniale, donner une leçon de clémence et d'humanité aux contrées civilisées du Sud¹³⁵², ils vont en retour ramener de Rome la sainte vérité du catholicisme et la propager dans leurs contrées d'origine où la foi catholique est quelque peu vacillante, ce qui répète ainsi le schéma du passage de l'autorité religieuse de l'Est à l'Ouest. Autrement dit, la périphérie colonise le centre, mais en même temps le centre colonise la périphérie. L'idée selon laquelle

¹³⁵¹ Le *Persiles* dépeint un monde méditerranéen qui est à la fois le réceptacle des arts et de la vieille tradition chrétienne mais qui pour cela n'est pas exempt de corruption, d'hypocrisie et d'intolérance. Les barbares nordiques recréent cette société et lui permettent de retrouver une pureté qu'elle a désormais perdue. Le second renversement consiste dans le fait que cette conquête ne s'effectue pas par les armes ou la guerre mais de façon tout à fait pacifique, grâce à la persuasion, aux conseils et à l'assistance donnée à ceux qui sont en danger.

¹³⁵² Ainsi, l'identification de Rome avec la Nouvelle Jérusalem est mise à mal parce que la Rome du *Persiles* a autant de traits communs avec la cité céleste qu'avec l'île des barbares. En apparence, le catéchisme enseigné à Auristèle semble être le pendant inversé de la loi barbare. Certes, les pénitents font office de représentants de l'orthodoxie religieuse et leurs leçons sont un mélange d'instruction eschatologique, d'instruction dogmatique et d'exposition du rôle du pape et de l'Église. Mais en même temps, dans tout le quatrième livre, Cervantès fait sentir une différence entre la Rome représentante de l'orthodoxie chrétienne et la Rome réelle où la morale du christianisme n'est souvent guère respectée. Autrement dit, est-ce que la loi de l'île barbare qu'on croyait avoir laissée derrière soi ne continue pas, dans les faits, à exister à l'intérieur des terres catholiques ? Ceci montre en fait deux choses : la barbarie ne se limite pas aux contrées du Nord mais gagne des terres qui lui sont, en apparence, diamétralement opposées. Secondement, les nombreuses connotations politiques de l'île rendent plausible que la quête religieuse et amoureuse des pèlerins n'est pas simplement une aventure individuelle, mais a également un sens politique.

on observerait dans le roman de Cervantès une inversion du schéma virgilien est donc sujette à caution car, en fin de compte, on retrouve un passage de l'autorité du Sud vers le Nord.

Dans un dernier temps, il faut se demander si on n'observe pas dans le *Persiles* une sorte de superposition entre le voyage de l'*Énéide*, qui a mené à la fondation de Rome, et la traversée indirecte de l'ancien Empire wisigoth effectuée par les protagonistes. Les errances maritimes et le voyage vers Rome sont clairement modelés sur l'*Énéide* et sa célébration de la naissance de l'Empire romain. Simultanément, Cervantès fait parcourir à ses protagonistes les hauts lieux de l'ancien Empire wisigothique, précurseur de l'Empire espagnol dans lequel vivait Cervantès. Faut-il penser que les références à l'*Énéide* et les allusions à l'ancien Empire wisigothique forment deux strates séparées du texte ou bien sont-elles reliées par un lien plus profond ? Si un tel rapport est possible, c'est que les deux traditions, l'une historique, l'autre littéraire, se complètent. Virgile a assigné fictivement des racines troyennes au peuple romain et a fait remonter ces racines à l'événement traumatique de la destruction de Troie. De même, le mythe wisigothique était utilisé comme un mythe fondateur par les Espagnols du Siècle d'Or. Il est par conséquent possible que ces deux traditions ne coexistent pas de façon indifférente dans le roman et concourent à la même fin qui est de relater la refondation symbolique de l'Empire espagnol.

Tandis que le début et la fin du *Persiles* coïncident avec le premier et le dernier chant de l'*Énéide*, le milieu coïncide avec la traversée de l'Empire wisigothique. Les allusions à l'Empire wisigoth ont été analysées méticuleusement par M. Nerlich¹³⁵³. Au début de son étude, il attire l'attention sur le fait que le *Persiles* est sous-titré *historia septentrional* et que, durant leurs pérégrinations, les pèlerins forment toujours un groupe compact de sept personnes. Or, les *septentriones* étant une constellation de l'hémisphère Nord, formée de sept étoiles organisées en triangle, ce mot renverrait aux peuples du Nord et partant aux Wisigoths qui ont fondé l'Espagne. Pour rendre compte de plusieurs illogismes géographiques dans le roman, il indique que la carte que Cervantès met sous les yeux du lecteur n'est pas celle de l'Espagne de Philippe II mais celle de l'Espagne antique et wisigothique. Par une analyse géographique détaillée, il démontre que le parcours des pèlerins les mène à travers tous les lieux associés à l'ancien Empire wisigoth : *Golandia* ou la Gotholandie-Catalogne, la Septimanie, c'est-à-dire le Languedoc-Provence, et finalement la *Gallia Togata*. Pour M. Nerlich, la fin du *Persiles*

¹³⁵³ M. NERLICH, *Le Persiles décodé*, quatrième partie: « Voyage historique et cosmique à travers le temps et l'espace », p. 145-199.

contiendrait également des allusions à l'histoire gothique. Le frère de Périandre, autre figure de Goth, incarnerait l'Empire ostrogoth. Son passage en Italie, sa mort tragique et la cession du pouvoir à Périandre évoqueraient le parallélisme historique selon lequel la fin de l'Empire ostrogoth coïncidait avec l'ascension de l'Empire visigothique en Espagne.

Un premier indice du lien entre les références à l'*Énéide* et les références au passé wisigothique sont les parallélismes entre l'éloge de la cité de Rome et la cité de Tolède. Rome est liée au mythe troyen, Tolède à l'histoire wisigothique¹³⁵⁴. La complémentarité des deux cités est rendue évidente par une série de parallélismes. Le même ton d'emphase est utilisé dans les deux éloges dont le début est très similaire : « ¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta/ alma ciudad de Roma »¹³⁵⁵ ; « – Oh peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades »¹³⁵⁶. Rome est le centre du monde européen autour duquel sont rangés les royaumes chrétiens, Tolède le centre symbolique de l'Espagne autour duquel sont rangées les cités espagnoles. Les deux villes sont décrites comme des sanctuaires, dépositaires de la vérité chrétienne. Rome est appelée relique du monde (« *es la reliquia universal del suelo* »¹³⁵⁷), Tolède le miroir des cérémonies catholiques (« *claro espejo y depósito de las católicas ceremonias !* »¹³⁵⁸). Les deux cités jouissent d'un passé glorieux. Rome est liée à la naissance et à l'expansion du christianisme par le sacrifice héroïque des martyrs qui ont laissé leur sang dans les arènes (« *la tierra de tu suelo, que contemplo con la sangre de mártires mezclada* »¹³⁵⁹), Tolède est liée à la naissance de la nation espagnole à travers la figure des ancêtres Goths des Espagnols modernes (« *en cuyo seno han estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos,*

¹³⁵⁴ A. J. SÁEZ, « *Los godos de Cervantes* » in *Rassegna iberistica*, vol. 41, n°110, 2018, p. 239-254. A. Saéz rappelle les deux interprétations divergentes qui ont été données de cet éloge et s'oppose à toutes les deux. D'un côté, pour Nerlich, la conversion des goths au catholicisme, à laquelle il est fait allusion dans l'éloge de Tolède, serait une allusion au schisme entre protestantisme et catholicisme (p. 244). Pour M. Armstrong-Roche, il s'agirait plutôt de critiquer certaines composantes du mythe néogothique propagé par la couronne, comme la tyrannie de l'honneur aristocratique et le formalisme religieux (p. 245). Saéz rejette les deux lectures et estime que l'explication est à rechercher dans l'histoire de la cité de Tolède, cité impériale qui avait été le siège de la couronne mais avait cessé de l'être à partir de 1561 (p. 245-246). Dès lors, un groupe d'érudits et d'auteurs, parmi lesquels Lope de Vega, s'efforçaient de défendre la gloire de la cité contre les prétentions de Santiago de Compostelle. Selon Saéz, l'éloge de Périandre serait donc une attaque voilée contre les efforts de Lope et d'autres érudits pour défendre la grandeur symbolique de la cité.

¹³⁵⁵ *Persiles*, livre IV, chap. III, p. 807 : « Alme, grande, puissante et très sainte cité de Rome ».

¹³⁵⁶ Id., livre III, chap. VIII, p. 776 : « Oh ! rocheuse pesanteur, ô gloire de l'Espagne et lumière de ses cités, dont le sein a recelé dans l'infinité des siècles les reliques des Goths vaillants, afin qu'elles ressuscitassent leur gloire défunte et soient à jamais l'archive et clair miroir des cérémonies catholiques ! »

¹³⁵⁷ Id., livre IV, chap. III, p. 807 : « relique du monde, à tous apparaissant ».

¹³⁵⁸ Id., livre III, chap. VIII, p. 776 : « l'archive et clair miroir des catholiques cérémonies ».

¹³⁵⁹ Id., livre IV, chap. III, p. 807 : « La terre de ton sol qu'à présent je contemple, / En qui tant de martyrs ont dû mêler leur sang ».

para volver a resucitar su muerta gloria »¹³⁶⁰). En somme, tout comme Rome est la cité symbolique de l'Europe chrétienne, Tolède est la cité symbolique de la nation espagnole.

Un autre lien possible entre l'héritage virgilien et les traces de l'histoire wisigothique pourrait tenir à la relation complexe entre *romanitas* et *barbaritas* qui caractérise la nation espagnole elle-même. La latinité s'y allie à la barbarie dans la mesure où l'Espagne est un pays à la fois latin, par sa langue et son catholicisme, et barbare, par ses racines wisigothiques et ariennes. Les deux notions ont des connotations très diverses dans le roman et peuvent revêtir un sens tantôt positif, tantôt négatif. La barbarie renvoie à la fois au protestantisme, aux indigènes de l'Amérique latine, aux anciens Goths, à la barbarie inhérente au système patriarcal et au code de l'honneur. La latinité est associée à la vérité du catholicisme, aux pays du Sud traversés dans la seconde partie du roman, à l'Empire espagnol dans son ensemble. Sous sa forme négative, la barbarie est liée à l'anthropophagie, à la cruauté, à la tyrannie du code de l'honneur, sous sa forme positive, elle renvoie aux racines historiques de l'Espagne ainsi qu'au protestantisme comme religion différente, mais dont les tenants ne sont pas nécessairement moins vertueux. Sous sa forme négative, le catholicisme est lié à un type de religiosité exacerbée, sous sa forme positive, il est lié à la vérité du christianisme. L'épopée virgilienne, liée à la culture latine, et l'histoire wisigothique représentent ces deux versants indissociables de l'identité espagnole qui avaient une grande actualité à l'époque de Cervantès. L'Empire espagnol avait ses racines dans son passé wisigothique mais aspirait à restaurer le Saint Empire romain.

Il est, enfin, possible que Cervantès cherche à superposer deux récits de fondation. L'intertexte de l'*Énéide* a pour fonction de souligner l'idée d'une refondation symbolique de l'Empire par le mariage des deux protagonistes. Tout comme Énée conquiert le Latium pour poser les premières bases du futur Empire romain, les protagonistes du *Persiles* se dirigent vers Rome et durant leur trajet refondent l'ordre social sur lequel est basé l'ancien Empire en luttant contre les injustices. D'une manière similaire, la visite des hauts lieux de l'Empire wisigothique exprime également l'idée d'une refondation de l'Empire espagnol. Le parcours des régions liées au passé wisigothique évoque les incursions barbares qui furent à l'origine de l'Espagne sauf que cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une invasion armée et s'accompagnant de guerres et de conflits mais d'une conquête pacifique. Périandre et Auristèle, comme l'a bien vu M. Armstrong-Roche, sont des Goths modernes, tolérants et ouverts à l'altérité culturelle et par

¹³⁶⁰ Id., livre III, chap. VIII, p. 776 : « dans le sein a recelé dans l'infinité des siècles les reliques des Goths vaillants, afin qu'elles ressuscitassent leur gloire défunte ».

conséquent différents de la figure du Goth utilisée par l'autorité, qui incarnait la pureté raciale. Ils restaurent certes la gloire des anciens Goths, mais en fondant leur Empire sur la tolérance et l'inclusion. Cervantès utilise les deux traditions en les purgeant de leurs connotations impérialistes pour signifier l'instauration d'un nouvel ordre politique.

Le message de tolérance véhiculé par le *Persiles* n'en fait pas une anti-*Énéide*. Il paraît certain qu'un certain nombre de différences s'expliquent par la volonté de Cervantès de se démarquer de l'idéologie virgilienne. Son but était sans doute de montrer que le nouvel Empire fondé dans le *Persiles* pouvait, à l'inverse de l'Empire virgilien, s'instaurer de façon pacifique. Mais cela ne signifie nullement que Cervantès recourait uniquement au modèle de l'*Énéide* pour le subvertir. Plus que de subversion, il faudrait parler de réinterprétation. Le *Persiles* met en scène un acte de fondation symbolique et l'*Énéide* pouvait servir de matrice pour donner une expression littéraire à cette idée. Il est par conséquent également possible d'établir un lien entre le *Persiles* et le *Quijote*. Don Quichotte n'agit pas comme un conquérant mais comme un réformateur qui, en restaurant le mythique Âge d'Or, veut purger la société espagnole de ses défauts en instaurant une utopie humaniste. Le *Persiles*, de même, exprime le rêve d'un Empire espagnol pacifique qui ne serait pas miné par les guerres et où les divers peuples vivraient unis sous une loi universelle. Et c'est aussi pourquoi, après les analyses précédentes, il semble possible d'affirmer sans exagération qu'en-dessous des différences de surface, l'univers réaliste et quotidien du *Quijote* a de nombreux points communs avec le monde idéalisé du *Persiles*. Le *Quijote* est connu pour avoir donné de la société espagnole de son temps une vision complète et inégalée dans sa richesse. Mais le *Persiles* n'est pas moins ancré dans l'actualité, souvent brûlante, de l'époque. Il évoque les problèmes sociaux et politiques les plus actuels et réalise au fond le projet idéaliste qui avait été le moteur de la quête de don Quichotte.

Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre que le rapport de nos auteurs à Virgile est caractérisé par une certaine ambiguïté. Leurs romans subvertissent l'idéologie impérialiste de l'*Énéide* mais en reprennent certains éléments pour créer une synthèse entre l'utopie et l'épopée. Il s'y opère en quelque sorte une réinvention en même temps qu'un détournement de l'impérialisme virgilien. L'ambiguïté qu'on y observe est d'autant plus visible que le caractère anti-impérialiste

de ces œuvres ne fait pas l'unanimité, ce qui crée une autre analogie avec Virgile. Les analyses de ce chapitre ont également permis de dégager plusieurs parallèles frappants entre les deux œuvres. La synthèse entre messianisme et épopée qui, à en croire E. Duval, caractérise les romans de Rabelais se retrouve aussi sous une forme différente dans celui de Cervantès. Le cas le plus intéressant est sans doute celui du *Persiles*, considéré par certains critiques comme une œuvre antivirgilienne. Pourtant, il semble que, là encore, le message de tolérance que délivre l'œuvre s'effectue davantage par une transformation que par une destruction de l'intertexte virgilien. Le motif de la fondation de Troie est utilisé pour raconter la fondation d'une utopie humaniste.

Ce faisant, en synthétisant une fiction utopique avec un récit épique de fondation, Rabelais et Cervantès ont créé un type d'utopie qui se distingue de celui de leurs précurseurs, qu'il s'agisse de More, de Campanella ou de Bacon. La plupart des grands utopistes de l'époque mettent en scène une société gouvernée par une loi parfaite et équitable qui donne à chacun ce qui lui revient et conduit ainsi à une harmonisation des désirs, mais leurs utopies ne sont jamais accompagnées d'un récit fondateur qui en relate la genèse. L'Utopie, la Cité du Soleil ou la Nouvelle Atlantide nous sont d'emblée présentées comme réalisées et existant dans toute leur perfection. Il est le propre des écrits utopiques de ne pas poser la question de la réalisation de ces cités parfaites. Rabelais et Cervantès, en créant une épopée dont l'acte de fondation débouche sur une utopie, ont renouvelé tant la tradition épique que la tradition utopique.

Chapitre VI - *Odyssees* spirituelles et voyages intérieurs

Un certain nombre d'épopées de la Renaissance se caractérisent par une attention grandissante accordée au devenir moral et spirituel des protagonistes. L'*Odyssee* et l'*Énéide* étaient utilisées comme modèles pour figurer le voyage intérieur et certains des plus grands auteurs épiques, comme l'Arioste et le Tasse, ont eu recours à ce symbolisme dans leurs propres œuvres. Au centre se trouvent désormais moins les prouesses martiales des héros que leur évolution psychologique. Roland et Clorinde retiennent l'attention du lecteur à cause de la crise psychologique qu'ils traversent. C'est pourquoi ces textes ont pu être qualifiés d'*Odyssees* spirituelles¹³⁶¹. Il est intéressant de constater que nos textes ont certaines analogies avec ces œuvres, même si c'est sur le mode burlesque. Le *Quart* et le *Cinquiesme Livre* mettent en scène une *Odyssee* centrée autour de Panurge qui cherche une réponse à sa question. Le *Quijote* présente le devenir mental d'un chevalier qui traverse une crise existentielle et qui, à la fin de l'œuvre, la dépassera pour renaître comme un individu plus lucide. Reste à savoir si les œuvres de nos auteurs n'illustrent pas sur le mode burlesque l'intériorisation de l'héroïsme qu'on observe dans certaines grandes épopées du XVI^e siècle.

Tout d'abord, il faudra nuancer l'idée selon laquelle les romans de Rabelais et de Cervantès ne représenteraient que des *Odyssees* dégradées. Alors que la réutilisation des principaux motifs du voyage d'Ulysse est parodique, elle permet en même temps aux auteurs de mettre en scène un parcours initiatique similaire à celui du héros homérique. Dans le *Quart* et le *Cinquiesme Livre*, Rabelais fusionne le motif homérique du retour vers Ithaque avec le thème arthurien de la quête du Graal pour figurer une quête de type initiatique. Les deux intertextes ont été étudiés séparément mais n'ont jamais été mis en rapport. Il existe toutefois des raisons de penser que le lien entre les deux motifs n'est pas fortuit et sert à figurer le retour de Panurge sur lui-même, une sorte de *nostos* épique d'un autre genre. Le *Quijote* a lui aussi été lu à plusieurs reprises comme une *Odyssee* dégradée. Pourtant, on observe que le voyage burlesque de l'hidalgo fonctionne en même temps comme une expérience initiatique qui rappelle celle d'Ulysse. Le voyage chevaleresque de don Quichotte, à l'instar du parcours épique d'Ulysse, tourne autour de la question du renoncement à un type d'existence qui n'est pas réservée aux mortels. La critique a également détecté une ressemblance entre le

¹³⁶¹ Voir la thèse de G. F. BUTLER, *The Spiritual Odyssey and the Renaissance Epic*, thèse de doctorat, Connecticut, University of Connecticut, 1988.

Simplicissimus et l'*Odyssée*, mais on se demande si cette comparaison est justifiée ou si elle ne s'appuie que sur des ressemblances superficielles.

Dans un deuxième temps, il faudra revenir sur l'affirmation selon laquelle Rabelais et Cervantès promeuvent des valeurs anti-héroïques dans leurs romans. Plus encore qu'auparavant, Rabelais s'oriente, dans les deux derniers romans, vers le pacifisme érasmien. Le passage d'un univers proche de l'*Illiade* à un univers qui ressemble davantage à celui de l'*Odyssée* coïncide avec un abandon progressif de la thématique du combat martial. Mais avec le recul des scènes épiques traditionnelles, un autre type d'héroïsme voit le jour. Érasme, dont le pacifisme radical est a priori opposé à l'esprit de l'épopée, fournit en effet en même temps le modèle pour un héroïsme de type psychologique. En effet, l'humaniste hollandais préconise la conversion de la croisade contre les Turcs en croisade interne au cœur du croyant, encourageant le lecteur à faire preuve d'un héroïsme spirituel et, dans le roman rabelaisien, on observe un phénomène similaire. De même, le *Quijote* est un texte fortement anti-épique à cause des échecs constants accumulés par le protagoniste. Pourtant il a également des ressemblances avec la grande épopée de Lucain qui fonctionne comme une épopée des vaincus et dans laquelle le poète latin ne s'oppose à la tradition épique qu'en inventant un autre type d'héroïsme.

Enfin, dans le *Quijote* comme dans le *Persiles*, on observe la présence possible d'un intertexte épique qu'on peut ranger parmi les épopées spirituelles et qui amène à s'interroger sur les raisons qui ont pu pousser l'auteur à y faire référence. Il s'agit de la *Divina Commedia* de Dante dont les traces semblent perceptibles dans les deux textes. Si la critique a observé les réminiscences dantesques tant dans le *Quijote* que dans le *Persiles*, personne n'a cherché à mettre en rapport les deux textes sur la base de cette ressemblance. Pourtant, cette coïncidence étrange pousse à se demander s'il ne faut pas y voir l'indice d'un lien plus profond entre ces textes qui, en dépit de différences évidentes, utilisent tous les deux l'imaginaire du voyage épique pour figurer l'évolution mentale de leur héros. Le but sera de jeter un nouveau regard sur ces ressemblances et de se demander si elles ne sont pas dues au fait que les deux œuvres expriment un message spirituel similaire. La trajectoire de Périandre et de don Quichotte a en effet des couleurs dantesques et peut être vue comme une longue ascension spirituelle.

La réflexion sera organisée en trois temps. Après avoir vu comment les analogies avec l'*Odyssée* confèrent au parcours des protagonistes le statut d'un voyage initiatique, j'analyserai la manière dont la défense de valeurs anti-épiques permet en fait la création d'un autre type d'héroïsme. Enfin, dans un dernier temps, je me demanderai si la *Divina Commedia* est un intertexte reliant le *Quijote* et le *Persiles*.

I. La forme odysseenne et l'épopée initiatique

Le *Quart Livre* et la seconde partie du *Quijote* fonctionnent comme des *Odyssees* burlesques. Les héros se dirigent vers un lieu qui est un substitut d'Ithaque et leur parcours est fortement erratique mais leurs aventures se distinguent fondamentalement de celles d'Ulysse en ce que le héros grec atteint son but, ce qui n'est pas le cas des héros de Rabelais et de Cervantès. Toutefois, le voyage géographique décrit par l'*Odyssee* peut aussi se lire comme un parcours initiatique et sous ce point de vue il existe de réelles ressemblances entre les textes de Rabelais et de Cervantès et la célèbre épopée homérique. Dans le *Quart* et le *Cinquiesme Livre*, on retrouve une sorte de superposition entre le modèle des errances d'Ulysse et celui de la quête du Graal qui confère au voyage l'allure d'une entreprise initiatique qui peut être décrite comme un *nostos* symbolique. De même, le parcours de l'hidalgo dans la seconde partie du *Quijote*, le rapproche en partie d'Ulysse parce que les deux héros doivent traverser différents seuils initiatiques et que leur parcours fonctionne comme une longue conquête de soi. Une ressemblance similaire existe dans le cas du roman de Grimmelshausen, qui a été comparé à l'*Odyssee*, bien qu'il n'existe pas de preuves que l'auteur ait lu Homère. Il faudra donc là aussi s'interroger sur la pertinence de la comparaison.

A. Du *Quart* au *Cinquiesme Livre* : *nostos* épique et quête du Graal

Deux intertextes épiques en apparence très différents semblent avoir servi de matrice pour le voyage épique du *Quart* et du *Cinquiesme Livre* : l'*Odyssee* et la littérature du Graal. La Dive Bouteille est un emprunt à la littérature arthurienne et joue pour Panurge le même rôle que le récipient magique dans le *Perceval* ou la *Queste del Saint Graal*. De l'oracle de la Bouteille, il attend une sorte d'illumination spirituelle similaire à celle que recevra Perceval au terme de ses travaux. Les deux derniers romans ont également une parenté avec l'*Odyssee* parce que le voyage est aussi peu linéaire que le périple mouvementé du héros grec. La coprésence de ces deux modèles appartenant à des traditions littéraires tout à fait différentes est à examiner plus en profondeur. Faut-il voir une simple coïncidence dans la confluence entre le modèle arthurien et le modèle homérique ou est-elle porteuse d'un sens qui est en relation avec la thématique de l'initiation ? Ce qui parle en faveur de cette dernière hypothèse est le fait que les deux traditions semblent entretenir un lien entre elles. La quête de la Dive Bouteille est à la fois une quête du

Graal, c'est-à-dire une illumination spirituelle, et un *nostos* épique puisque tel Ulysse, Panurge doit d'abord traverser des contrées lointaines et exotiques avant d'acquérir la sagesse nécessaire pour revenir à lui-même et sortir de l'état d'aliénation dans lequel l'a plongé son dilemme¹³⁶². L'Ithaque qu'il s'agit d'atteindre n'est pas un endroit géographique mais désigne un retour mental vers lui-même. Le temple de la Dive Bouteille, situé dans une terre lointaine et mystérieuse, fonctionnerait alors comme une superposition entre l'Ithaque homérique et le château du Graal de la tradition arthurienne. C'est l'hypothèse qu'il s'agit de vérifier maintenant.

Rappelons d'abord le fait bien connu que, dans la littérature arthurienne, la quête du Graal figurait le développement spirituel du chevalier. C. H. Nemours¹³⁶³ indique que la légende arthurienne du Graal était particulièrement propice à servir d'expression métaphorique à une recherche de l'absolu dans la mesure où, déjà à l'intérieur du cycle du Graal lui-même, le fameux calice de Joseph d'Arimathie, ou l'un des divers autres objets qu'on peut trouver selon les versions, se chargeait de significations symboliques et transcendantes. Ainsi, dans la *Quête del Saint Graal*, dont le protagoniste est Galaad, la quête du Graal est en fait une recherche de la perfection chevaleresque et chrétienne¹³⁶⁴. Certes, à première vue, le *Quart Livre* ne contient que des versions dégradées du Saint Graal, dépourvues de la signification spirituelle de ce dernier. Il en est ainsi sur l'île de Ruach où un des habitants a une outre remplie du vent d'Éole « [l]equel il guardoit religieusement, comme un autre Sangreal, et en guerrissoyt plusieurs enormes maladies »¹³⁶⁵. Le baume restaurateur des andouilles « duquel mettant quelque peu dedans les playes des Andouilles terrassées, en bien peu de temps les navrées guérissent, les mortes resuscitoient »¹³⁶⁶. Dans les deux cas, le récipient magique de la tradition arthurienne est mentionné avec l'attribut qui lui est associé dans le *Lancelot*, à savoir la capacité de guérir des blessures, mais il intervient dans un contexte parodique. Le Saint Graal de Ruach comme celui de l'île Farouche est une occasion pour l'auteur de procéder à une parodie du mystère de

¹³⁶²A partir du *Tiers Livre*, Panurge n'est plus le même qu'il était dans le *Pantagruel*. D'un être rusé et plein de verve, il est devenu pleutre et timoré. Son dilemme l'emprisonne mentalement et lui ôte toute capacité d'action. Il s'agit en fait pour lui de revenir à un état antérieur et de redevenir celui qu'il était auparavant. En ce sens, on peut parler de retour.

¹³⁶³ C. H. NEMOURS, op. cit.

¹³⁶⁴ Id., p. 218. Si au début la quête avait pour but de subvertir le paganisme, avec le temps ce but se transformait de plus en plus. Il ne s'agissait plus de lutter contre le païen en chair et en os, l'envahisseur musulman qui venait d'Arabie, mais contre le païen qui vit à l'intérieur du cœur de tout homme, en d'autres mots, ses mauvais penchants, ses désirs, ses passions. Se spiritualisant de plus en plus, la quête devenait en fin de compte l'aspiration d'une réunion mystique avec Dieu (p. 251).

¹³⁶⁵ Id., chap. XLIII, p. 639.

¹³⁶⁶ *Quart Livre*, chap. XLII, p. 637.

la transsubstantiation dans la liturgie catholique¹³⁶⁷. Tout comme les fidèles participent au corps du Christ en prenant l'hostie, les habitants de Ruach participent du vent et les andouilles de la chair de leur créateur¹³⁶⁸. Ceci crée une version burlesque de la communion car, alors que la relation entre le fidèle et son créateur devrait être de nature purement spirituelle, les habitants de cette communauté sont liés d'une façon grossièrement matérialiste à la substance de leur dieu.

Toutefois, il n'en découle pas nécessairement que le motif du Graal soit entièrement dégradé car certaines de ses significations symboliques sont transférées à d'autres objets apparentés par leur forme, à savoir la lampe et la bouteille. En effet, une constante du *Tiers* au *Cinquiesme Livre* est l'association entre ces deux objets, dont la forme géométrique renvoie à celle de l'oracle qu'il s'agit d'atteindre. L'association symbolique entre eux s'observe pour la première fois à la fin du *Tiers Livre*. D'un côté, Triboulet remet entre les mains de Panurge une bouteille – « Il m'a rendu en main la bouteille. Cela que signifie ? »¹³⁶⁹ – de l'autre côté ce dernier désire prendre une docte lanterne pour le guider vers le temple de la Dive Bouteille : « deliberoit passer par le pays de Lanternoys, et là prendre quelque docte et utile lanterne »¹³⁷⁰. Le lien entre les deux récipients sera une constante durant tout le voyage. Au début du *Quart Livre*, le narrateur décrit les devises des navires qui sont divers récipients permettant de

¹³⁶⁷ E. DUVAL, « Panurge, Perplexity, and the Ironic Design of Rabelais's Tiers Livre » in *Renaissance Quaterly*, 1982, XXXV, 3, p. 381-400. E. Duval a aperçu un lien très clair entre la Quête interminable des pantagruélistes et la satire anti-liturgique de Rabelais. La gastrolâtrie des gastrolâtres est à mettre en rapport avec le « judaïsme » de Panurge (le « judaïsant » désignait au XVI^e siècle le fidèle pour qui l'aspect extérieur du cérémoniel compte plus que son sens spirituel) qui pense qu'il lui suffit de boire le vin mystique de la Cène *alias* Dive Bouteille pour s'imprégner de la vérité du Saint-Esprit. S'entrelacent donc ici critique de la superstition catholique et mise en cause du voyage épico-allégorique. Selon Duval, Rabelais procède en un même élan à une critique de la liturgie, reprochant à la messe les trois erreurs que signalaient les humanistes et réformateurs depuis Érasme et Calvin – à savoir que l'aspect rituel obscurcit le sens spirituel, que l'Eucharistie répéterait le sacrifice de Jésus sur la croix, que le Christ serait corporellement présent dans l'hostie – et à une critique de l'épopée. La gastrolâtrie des gastrolâtres a également, et de façon plus clairement reconnaissable, des résonances spirituelles : mauvais ministres de Dieu sur terre, ils se contentent des cérémonies sans pénétrer le sens spirituel de la parole évangélique. La preuve : à la place du Christ, ils portent sur leur bâton une statue dite « Maschecroûte » ou « Manduce ». De façon hautement ironique, le Verbe de Dieu a ici été remplacé par une bouche immonde qui, au lieu de proférer des paroles, se contente de la fonction primaire de la mastication, signe tant de leur glotonnerie que de leur interprétation purement charnelle des Écritures. Pour lui, l'image de la chair participe de la satire anti-liturgique de Rabelais et dénonce ceux qui ne pénètrent que la lettre et non l'esprit des Évangiles, le *sensus carnalis* et non le *sensus spiritualis*.

¹³⁶⁸ Il est également possible que Rabelais s'inspire ici d'une façon comique de la théorie néoplatonicienne des émanations. Tout comme dans le néoplatonisme l'Un produit une série de reflets dégradés dont le dernier est l'Âme du monde qui finalement produit l'univers sensible, la divinité carnavalesque a créé une Idée d'elle-même qui est le pourceau volant dont sont à leur tour issues les andouilles.

¹³⁶⁹ *Tiers Livre*, chap. XLVII, p. 494.

¹³⁷⁰ Id., p. 495.

recueillir le vin, c'est-à-dire une parole divinement inspirée. Tandis que la nef principale a « en poupe pour enseigne une grande et ample bouteille à moitié d'argent bien liz »¹³⁷¹, la seconde a « une lanterne antiquaire »¹³⁷². Le fait que la bouteille et la lanterne sont associées au premier et au second navire montre le rapport symbolique qui existe entre elles. Au *Cinquiesme Livre*, les deux passeront du statut d'objets symboliques à celui d'objets concrets. Les compagnons vont obtenir une lanterne pour les guider vers l'oracle –« Nostre noble Lanterne nous esclairant et conduisant en toute joyeuseté »¹³⁷³ – et ils vont effectivement voir la « sacrée Bouteille »¹³⁷⁴ qui fait office d'oracle. Les deux objets sont symboliquement apparentés puisque la lampe, dispensatrice de lumière est un instrument qui permet de figurer une quête non pas matérielle mais spirituelle tout comme la bouteille, liée à l'ébriété dionysiaque, symbolise l'accès à un savoir supérieur.

La quête de la Dive Bouteille est donc au fond elle aussi associée au thème de la progression spirituelle, même si c'est d'une manière burlesque. Atteindre le récipient mystique signifie, dans le cas de Panurge, retourner à l'état où il se trouvait avant d'être devenu prisonnier du dilemme qu'il s'est lui-même posé. Les ressemblances avec la quête spirituelle des chevaliers arthuriens s'accroissent donc, si on garde à l'esprit que le véritable objectif de la quête du troisième roman n'est pas tant de trouver une solution aux doutes de Panurge sur son éventuel mariage avec une femme qui le battra et le rendra cocu, mais de le purifier de sa philautie. Quelque parodique qu'elle soit, elle n'en est pas moins une sorte de chemin vers la perfection, même si l'objet n'est plus la contemplation de Dieu mais l'acquisition de la véritable sagesse. La Dive Bouteille n'a pas seulement une signification abstraite, elle est aussi liée à l'apprentissage individuel de Panurge, comme le Graal l'est au développement spirituel et chevaleresque des héros de la Table Ronde. Quoique les réminiscences de l'univers arthurien soient essentiellement des fragments et des résidus, leur fonction n'est pas pour autant simplement ornementale. Même si ce n'est que de façon très partielle, le motif arthurien de la quête du Graal participe, tout comme la scatologie et la veine populaire, au *sens* profond de l'œuvre.

Au motif de la quête du Graal s'adjoint celui du retour d'Ulysse à Ithaque dans le *Quart Livre*. Thématiquement, ce lien est déjà établi à la fin du *Tiers Livre*. La description de la plante mirifique qu'est le Pantagruélion contient des allusions à l'univers héroïque de l'*Odyssée*. Les

¹³⁷¹ *Quart Livre*, chap. I, p. 538.

¹³⁷² Ibid.

¹³⁷³ *Cinquiesme Livre*, chap. XXXIII, p. 808.

¹³⁷⁴ Id., chap. XLIV, p. 832-833.

navires sur lesquels son herbe est chargée sont égaux en nombre à ceux « que Ajax de Salamine avait jadis menées en convoi des Gregoys à Troie »¹³⁷⁵ et les références à « l'esbatement nocturne de la noble Circé » et à la « la longue excuse de Penelope envers ses muguetz amoureux »¹³⁷⁶ renvoient aux longues errances d'Ulysse avant qu'il ne reprenne possession de son patrimoine à Ithaque. Dans le *Quart Livre*, l'analogie entre le voyage des compagnons et celui de l'*Odyssée* deviendra de plus en plus évidente. V.-L. Saulnier voit dans l'escale à Chéli le type de l'escale où le héros subit la tentation du confort et risque de s'adonner au repos comme cela fut le cas pour Ulysse dans le palais de Circé¹³⁷⁷. Le nom de l'île des Macraéons est bâti sur un jeu de mots qui renvoie aux êtres de longue vie (*macron eon*) mais également aux îles des bienheureux dans l'*Odyssée* (*macarôn nesoi*). Plusieurs moments forts ont une certaine ressemblance avec les étapes principales du périple d'Ulysse. La tempête des chapitres XVIII-XXII rappelle celle qu'essuya le héros grec au chant V à son retour d'Éthiopie et à laquelle le texte fait directement allusion : « – Quelque bonne vague (respondit Panurge) le jectera à bourt, comme fait Ulyxes : et quelque fille de Roy allant à l'esbat sus le serain le rencontrera »¹³⁷⁸. La ressemblance est encore accrue du fait que dans les deux cas la tempête a une origine divine. Celle que dut affronter Ulysse fut causée par la colère de Poséidon qui a ainsi réalisé la malédiction que Polyphème avait lancée contre lui tandis que celle qui menace la flotte des pantagruélistes est un effet de leur rencontre malencontreuse avec des clercs en pleine mer, qui s'avère porteuse de malheur¹³⁷⁹.

On constate également une ressemblance superficielle entre Panurge et le héros grec. Panurge se dirige vers sa femme comme Ulysse vers Pénélope même si, contrairement à ce qui se passe dans l'*Odyssée*, sa femme n'est sans doute pas un modèle de fidélité et que, *stricto sensu*, elle n'existe pas encore puisqu'il n'a pas reçu de réponse à son dilemme. En parlant de son testament, Panurge se compare avec Ulysse qui a essuyé une tempête avant d'être découvert par Nausicaa : « – Quelque bonne vague (respondit Panurge) le jectera à bourt, comme le fait Ulyxes : et quelque fille de Roy allant à l'esbat sus le serain le rencontrera »¹³⁸⁰. Il est même

¹³⁷⁵ *Tiers Livre*, chap. XLIX, p. 501.

¹³⁷⁶ Id., chap. L, p. 503.

¹³⁷⁷ V.-L. SAULNIER, *Rabelais dans son enquête. Etude sur le Quart et le Cinquiesme Livre*, Paris, 1982, p. 64 : « L'épisode est classique dans toutes les navigations épiques ou héroï-comiques, dans toutes les épopées à forme d'odyssée (...). Se lever tard, se promener, bon souper, bon gîte, et le reste. Cette tentative, Ulysse la connut : comment Énée près de Didon mais il fallait fonder Rome. ».

¹³⁷⁸ *Quart Livre*, chap. XXI, p. 589.

¹³⁷⁹ Comme les clercs se rendent au concile de Chésil, cette tempête peut aussi métaphoriquement désigner la tempête des querelles doctrinales qui fut déclenchée par le concile de Trente pour Saulnier.

¹³⁸⁰ *Quart Livre*, chap. XXI, p. 589.

possible de relier l'épisode des paroles gelées à celui des Sirènes. Les paroles qu'entendent les pantagruélistes sont des sons matériels, mais il est également fait référence au chant inspiré et divin d'Orphée et aux Paroles éternelles qui habitent la plaine de la Vérité. Or, depuis Cicéron au moins, la volonté d'Ulysse d'écouter le chant des sirènes était interprétée comme le désir de s'approprier un type de connaissances supérieures. Le calme plat que les navigateurs subissent aux chapitres LXIII-LXI rappellent les vents contraires qui retiennent Ulysse sur l'île du Soleil durant un mois, les poussant finalement à transgresser l'interdit de Tirésias et à dévorer le bétail d'Hélios. Un interdit semblable semble planer sur l'île de Ganabin où Pantagruel refuse de descendre. Mais la vraie analogie se situe à un autre niveau. La terre que Panurge cherche à atteindre est en fait une Ithaque mentale. Il vit une *Odyssée* spirituelle dans laquelle la confrontation avec l'inconnu est une condition nécessaire au retour vers lui-même.

Un lien commence donc à se dessiner entre les deux traditions. Panurge est une figure proche du héros grec puisqu'il est comme lui engagé dans une entreprise de retour, mais aussi de Perceval qui traverse un processus de purification. Atteindre le Graal, ou d'Ithaque, vaut pour Panurge comme un retour vers son ancien moi dont il s'est aliéné à partir du début du *Tiers Livre*. Il n'est en effet pas exagéré de qualifier d'exil mental la situation dans laquelle Panurge a vécu durant les trois derniers livres. Le Panurge du *Tiers Livre* n'est plus celui du premier roman et depuis qu'il a « la pousse en l'aureille », son caractère s'est transformé de part en part. Voilà bien loin les temps où il faisait enrager l'assistance à l'Église avec « mille petites diableries » et se montrait délicieusement irrespectueux envers les moines qui disent la messe¹³⁸¹. Désormais, il fait preuve de bigoterie et préfère une attitude de stricte conformité à l'orthodoxie religieuse. Ses capacités herméneutiques semblent s'être volatilisées. Au Panurge battant à plate couture l'Anglais « qui arguoit par signes » a succédé un Panurge totalement incompetent dans l'art d'interpréter les gestes, comme le montre la confrontation avec Nazdécabre : « Que Diable (dist Panurge) veult praetendre ce maistre Alliboron ? »¹³⁸². Au Panurge inventant des stratagèmes habiles pour défaire six cents chevaliers « bien subtilement » a succédé un Panurge pleutre et marmonnant des prières au milieu de la tempête. Panurge est semblable à la fois à Perceval qui a retrouvé le Graal et à Ulysse qui a atteint Ithaque.

Le lien entre les deux traditions se retrouve dans le *Cinquiesme Livre*. A l'inverse de ce qui se passait dans le roman précédent, les allusions à l'*Odyssée* n'y jouent qu'un rôle marginal. Dans le *Quart Livre*, l'épisode de la tempête était mis en relation avec le naufrage d'Ulysse

¹³⁸¹ *Pantagruel*, chap. XVI, p. 274.

¹³⁸² *Tiers Livre*, chap. XX, p. 414.

menant à sa rencontre avec Nausicaa (*Quart Livre*, XXI). Il s'agit, en somme, de références stéréotypées au poème homérique, qui toutefois soulignent le caractère odysseén du périple des héros. Les deux rochers carrés sur l'île de Cassade évoquent au narrateur l'épisode de Charybde et de Scylla (*Odyssée*, chant XII) : « autour et à bord de ces rochers carrez plus a été faict de brix, de naufrages, de pertes de vies et de biens, qu'autour de toutes les Syrtes, Caribdes, Siraines, Scyllés »¹³⁸³. La même référence se retrouve lorsque les compagnons, après avoir échappé à une tempête, se retrouvent coincés sur un banc de sable : « Mais ce feut en pareil desconfort comme si evitans Charybde, feussions tombez en Scylle. »¹³⁸⁴. En plus, si Panurge était dans le *Quart Livre* une version burlesque du héros grec, il en va de même ici. Face à frère Jean qui désire en découdre avec les Chats Fourrés, Panurge préconise la prudence et en appelle à l'exemple d'Ulysse : « Ulisses retourna il querir son espée en la caverne du Cyclope ? ma dia non. »¹³⁸⁵. L'opposition traditionnelle entre le modèle herculéen du héros, incarné par frère Jean, et le modèle odysseén, incarné par Panurge, est reprise, même si la prévoyance traditionnelle d'Ulysse est ici remplacée par le caractère timoré de Panurge.

À côté de ces références sporadiques, il existe toutefois également un lien plus profond avec l'épopée homérique qui devient visible lors de l'arrivée des héros dans le pays de Lanternoys. H. Glidden¹³⁸⁶ y aperçoit une allusion au thème du *nostos* épique. Elle remarque que l'entrée dans le temple de Bacbus ressemble étrangement à un retour dans leur pays d'origine. Le temple de la Dive Bouteille est entouré d'un vignoble qui évoque tous les vins de l'Europe dont ils sont issus : « Phalerne, Malvoisie, Muscadet, Taige, Beaune, Mirevaux, Orleans, Picardent »¹³⁸⁷. L'entrée dans le souterrain où se situe le temple évoque au narrateur « la cave peinte »¹³⁸⁸ de Chinon¹³⁸⁹. Le temple de la Dive Bouteille se trouve dans une grotte souterraine et de même Athéna, avant de l'assister dans sa lutte contre les prétendants, aide Ulysse à cacher son trésor dans une grotte. H. Glidden en conclut que les chapitres finaux du *Cinquierme Livre* jouent un rôle analogue au livre XIII de l'*Odyssée* où Ulysse rentre de ses travaux sur mer. Le retour indirect au sol natal dans la fin du *Cinquierme Livre* évoquerait la passion du terroir et le plaisir de la matérialité du sol natal que se plaît à évoquer Homère à

¹³⁸³ *Cinquierme Livre*, chap. X, p. 748.

¹³⁸⁴ Id., chap. XVII, p. 763.

¹³⁸⁵ Id., p. 759.

¹³⁸⁶ H. GLIDDEN, « Le *Nostos* épique dans le *Cinquierme Livre* de Rabelais » in *A French Forum. Mélanges de littérature française offerts à Raymond C. et Virginio A. La Charité*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 93-107.

¹³⁸⁷ Id., chap. XXXIII, p. 808.

¹³⁸⁸ Id., chap. XXXIV, p. 810.

¹³⁸⁹ Id., p. 96.

travers la bouche d'Ulysse¹³⁹⁰. L'errance maritime d'Ulysse, que les dieux empêchent de rentrer dans sa patrie, permet ainsi de figurer l'effort de Panurge qui cherche à retrouver sa vie ancienne. En entendant le mot de la Bouteille, il revient à son moi d'antan comme il le souligne d'ailleurs lui-même : « Je suis aussi sage, que d'entan. »¹³⁹¹. Le retour n'est pas géographique mais en quelque sorte spirituel puisqu'il s'agit de retrouver son état initial après qu'il aura entendu la réponse tant désirée.

D'un autre côté, le Graal est lui aussi lié à cette idée d'une transformation psychique qui lui permettrait justement d'opérer ce retour. Toutefois, il faut noter que le motif de la quête du Graal est beaucoup moins visible que dans le *Quart Livre* et on peut à peu près exclure une influence directe du *Lancelot* ou du *Perceval* sur le dernier roman. Alors même que l'univers de la littérature arthurienne se serait bien prêté à un voyage initiatique et alchimique comme celui des compagnons dans le *Cinquième Livre*, le motif arthurien du Graal n'est ainsi mentionné qu'une seule fois. La seule allusion directe se trouve au chapitre X où, sur l'île de Cassade, les compagnons entendent parler de l'existence d'un vase mystique vénéré par les habitants à l'instar du récipient de la tradition arthurienne : « Là aussi nous dist estre un flasque de sang real, chose divine et à peu de gens congne. »¹³⁹². La référence intervient dans un contexte burlesque puisque le Graal en question s'avère être seulement une face de lapin rôti. La seule autre trace de l'univers chevaleresque pourrait résider dans les éléments merveilleux. Mais là encore les liens avec l'univers chevaleresque sont ténus. C. H. Nemours estime que les éléments grotesques du merveilleux rabelaisien proviennent essentiellement de deux sources, le *romanzo* italien et les romans de chevalerie médiévaux¹³⁹³ mais, pour les deux derniers romans, il ne nomme qu'un seul cas où il croit déceler un emprunt : le catalogue d'animaux exotiques sur l'île de satin (chap. XXIX), qui serait inspiré des chants XIV et XXV du *Morgante Maggiore* de Pulci¹³⁹⁴. Pourtant, il s'agit là d'un ouvrage du XVI^e siècle et non d'un roman appartenant à la littérature arthurienne.

Il semble en revanche qu'on puisse repérer une influence des *poemi cavallereschi* du XVI^e siècle sur le *Cinquième Livre*. Elle est perceptible lors de la descente vers le temple de la Dive bouteille, qui est racontée à partir du chapitre XXXIII. Le thème du lieu souterrain, qui

¹³⁹⁰ Id., p. 105.

¹³⁹¹ *Cinquième Livre*, chap. XLIV, p. 833. Dans sa bouche, la formule est ironique – il ne sait pas davantage qu'auparavant ce que signifie le mot de la Dive Bouteille – mais indirectement la formule signifie aussi qu'il est de nouveau dans la pleine possession de ses facultés.

¹³⁹² *Cinquième Livre*, chap. X, p. 749.

¹³⁹³ C. H. NEMOURS, op. cit., p. 230.

¹³⁹⁴ Id., p. 243.

certes intervient dans bien d'autres types de littérature, comme le songe allégorique (*l'Hypnerotomachia Polyphili*), est un thème chevaleresque par excellence. G. Ferroni¹³⁹⁵ rappelle la fréquence de ce motif dans les grands poèmes chevaleresques de l'époque et renvoie à la descente aux Enfers d'Astolphe dans *l'Orlando Furioso* (chant XXXII) ou à celle de Carlo et d'Ubaldo qui atteignent le lieu où tous les fleuves tirent leur source dans la *Gerusalemme Liberata* (chant XIV).¹³⁹⁶ De son côté, G. Patrizi¹³⁹⁷ dresse une analogie entre le séjour des compagnons dans l'île de la Quinte Essence (XVII-XXIV) et le voyage d'Astolphe sur la lune dans *l'Orlando Furioso*. Les initiations des récits de Folengo et de l'Arioste, mélangeant elles aussi le sérieux et le burlesque, se prêtaient parfaitement à un projet comme celui de Rabelais. Si, d'un certain point de vue, l'extase finale de Panurge n'est qu'une parodie d'illumination, puisque la vérité à laquelle il atteint était connue depuis le début du voyage, d'un autre côté, elle fonctionne comme une illumination véritable, parce que ce n'est qu'à la fin du voyage qu'il accepte de la reconnaître. De même, les initiations de Balde et d'Astolphe sont des déformations burlesques des récits médiévaux mais en même temps, lors de ces cérémonies comiques, les héros acquièrent effectivement un savoir nouveau sur eux-mêmes et le monde.

Le temple de la Dive Bouteille a d'ailleurs certains traits propres à la littérature chevaleresque. Le temple, dont l'architecture a une signification mystique, évoque le motif du château souterrain, situé au centre du lac ou d'une grotte qu'on rencontre fréquemment dans la littérature chevaleresque. Le pavé consiste en une mosaïque de « pierres fines, et polies, chascune en sa couleur naturelle »¹³⁹⁸ tout comme les parois du château souterrain sont parfois de cristal. Un autre motif de la littérature chevaleresque est celui de l'ouverture spontanée des portes : « Soudainement les deux portes, sans que personne y touchast, de soy-mesmes s'ouvrirent »¹³⁹⁹. Quand Perceval sort du château du Graal, le pont-levis s'abaisse devant lui, actionné par des mains invisibles. Les châteaux où une épreuve particulière attend les héros sont souvent enchantés et une des manifestations de cet enchantement sont les portes qui

¹³⁹⁵ G. FERRONI, « *Memorie del sottosuolo* » in *Études rabelaisiennes. Le Cinquiesme Livre*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 383-391. Voir p. 386.

¹³⁹⁶ Comme modèle concret de la suite d'épisodes chez Rabelais, il cite le souterrain mystérieux décrit au livre XIII du *Baldus*, une sorte de pièce carrée en rotation sur elle-même et fabriquée à partir de métaux précieux. La raison de cette ressemblance tient au fait que, dans sa description du palais souterrain Rabelais joue constamment avec le symbolisme alchimique et que l'édifice de Folengo, avec ses sept colonnes ainsi que ses sept sphères de métal divers, est en rapport avec le mystère de la fabrication de la pierre philosophale. Id., p. 387-388.

¹³⁹⁷ G. PATRIZI, « *Rabelais e l'anticlassicismo italiano* » in *Études rabelaisiennes. Le Cinquiesme Livre*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 409-415. Voir p. 111.

¹³⁹⁸ *Cinquiesme Livre*, chap. XXXVI, p. 816.

¹³⁹⁹ Id., chap. XXXVI, p. 814.

s'ouvrent toutes seules. Enfin, on trouve également le thème de la fontaine enchantée : « auquel dessous la lampe susdite, estoit la belle fontaine fantastique »¹⁴⁰⁰. On songera à la fontaine magique mentionnée par Calogrenant au début d'*Yvain où le chevalier au lion*. Bien que tous les éléments de cette architecture, les portes et la fontaine, aient aussi une signification mystique, le souvenir de la littérature chevaleresque a pu constituer une base.

La Dive Bouteille elle-même est un objet apparenté au récipient mystique de la littérature du Graal. Dans le *Perceval*, le vase est apporté chaque jour et fait apparaître de la nourriture et du vin, servant à chacun des chevaliers de la cour ses plats préférés. Dans le temple de la Dive Bouteille, cette tâche revient à la fontaine où les compagnons boivent avant d'avoir le droit de contempler la Bouteille : « Icy de mesmes beuvans de ceste liqueur mirifique sentirez goust de tel vin comme l'aurez imaginé. Or imaginez et beuvez. »¹⁴⁰¹. Si c'est la fontaine et non la Bouteille qui opère cette transformation miraculeuse, répétition du miracle de Canaan, on peut néanmoins supposer qu'elle n'en a la capacité que parce que le récipient magique lui transmet une part de son pouvoir. Une constante de quasi tous les romans liés à la quête du saint Graal, qu'il s'agisse du *Perceval*, du *Lancelot* ou de l'*Hystoire du Saint Graal*, est que ce dernier apparaît lors d'un festin. Ici de même, avant que les héros ne soient autorisés à contempler la bouteille mystérieuse, ils participent à un riche festin organisé en leur honneur : « Puis nous commanda estre hanaps, tasses et gobelets presentez, d'or, d'argent, de cristalin, de porcelaine »¹⁴⁰². La richesse du matériau et les connotations légèrement médiévales du hanap rappellent d'ailleurs la scène correspondante dans le roman de chevalerie. Le Graal a traditionnellement la capacité de prophétiser ou de donner des conseils utiles aux chevaliers. C'est le même pouvoir qu'a la Dive Bouteille qui amène Panurge à prophétiser, sous l'emprise de la fureur bachique, la solution à son propre dilemme. D'un point de vue symbolique, l'accès au Graal signifiait l'atteinte d'une proximité spirituelle particulière avec Dieu. De même, la Dive Bouteille permet au myste d'avoir accès à un savoir supérieur : « Notez amis que de vin divin on devient »¹⁴⁰³. Chez Rabelais, ce savoir a une dimension humaine et non plus transcendante. La Dive Bouteille ne met pas Panurge en rapport avec Dieu, mais avec cette partie de son âme qui désire le mariage et l'amour. Libéré de ses craintes et de ses appréhensions, il trouve enfin la force de prendre la décision qu'il souhaite.

¹⁴⁰⁰ Id., chap. XLI, p. 823.

¹⁴⁰¹ *Cinquiesme Livre*, chap. XLIII, p. 829.

¹⁴⁰² Id., chap. XLII, p. 824.

¹⁴⁰³ Id., chap. XLV, p. 834.

La redécouverte du Graal par Perceval était le signe qu'il avait dépassé son imperfection initiale. Pareille purification de l'âme a aussi lieu dans le cas de Panurge. Dans la littérature médiévale, le Graal est, selon F. Ducluzeau, « l'objet où se recueille une grâce surnaturelle qui doit révéler sa présence par une parole intérieure »¹⁴⁰⁴. L'âme de l'initié qui s'approche du Graal est semblable au vase mystique qu'il contemple et la forme de la coupe, prête à recevoir le liquide, symbolise l'ouverture du cœur à la Parole surnaturelle. Chez Rabelais, c'est en quelque sorte l'inverse qui s'observe. À l'inverse du calice mystique, la bouteille n'est pas un récipient qui recueille un liquide mais qui le répand. De facto, l'action de la Dive Bouteille sur Panurge n'est pas de lui délivrer simplement la réponse mais de faire en sorte que ce dernier, sous l'influence de la fureur bachique, la profère lui-même : « Onq' de Pythias le treteau/ Ne rendit, par son chapiteau, / Response plus seure, et certaine. / Et croirais qu'en ceste fontaine/ Y soit nommément colporté / Et de Delphes cy transporté. »¹⁴⁰⁵. Le Graal et la bouteille sont des récipients apparentés et pourtant différents puisque le vase de Rabelais n'est pas le symbole de l'accueil mais de la libération de la vérité sacrée. Quand, avec ses compagnons, Panurge se met à rimer contre son gré, son âme est comme une bouteille qui répand la vérité qui y était contenue depuis le début. Aussi l'accès à l'oracle de la Dive Bouteille vaut-il comme un retour spirituel vers soi-même.

En conclusion, il est possible que la coprésence de l'intertexte arthurien de la quête du Graal et de celui, homérique, du retour d'Ulysse vers sa patrie ne soit pas arbitraire. Le voyage arthurien consistait à quitter le monde concret et connu pour un monde symbolique et inconnu ; le voyage homérique consistait à traverser un monde inconnu pour retourner dans le monde connu. Ces deux quêtes, qui au niveau thématique diffèrent, se rejoignent cependant au niveau symbolique. Le mouvement progressif de la quête de la Bouteille est en même temps un retour aux origines. Pour ce qui est de la présence concrète des intertextes arthurien et homérique, elle s'observe sans doute moins dans des références précises à des scènes particulières que dans une utilisation globale des deux thèmes que sont la quête et le retour. Rabelais a pu tirer de sources très diverses le matériau pour les différentes escales, mais le motif du Graal lui offrait la matière pour inventer un horizon adapté à cette quête tandis que l'*Odyssée* était appropriée au cadre maritime du dernier roman.

¹⁴⁰⁴ F. DUCLUZEAU, *Le monde du Graal. Les racines initiatiques de l'imagerie chevaleresque*, Paris, le Grand livre du mois, 1997, p. 129.

¹⁴⁰⁵ *Cinquiesme Livre*, chap. XLVI, p. 836.

B. « *Imitando a Ulises* » : don Quichotte, Ulysse et l'acceptation de la finitude

À la Renaissance et au XVII^e siècle apparurent une série de textes qui peuvent être considérés comme des *Odyssées* spirituelles. L'action épique y vaut moins pour elle-même que comme cadre pour le développement moral des héros centraux. Selon G. F. Butler¹⁴⁰⁶, le *Furioso* est l'*Odyssée* spirituelle de Roland et les nombreux épisodes, en apparence peu reliés, du poème tournent tous autour de son passage psychologique de l'ignorance à l'initiation¹⁴⁰⁷. Une analyse similaire s'applique à un texte comme la *Gerusalemme Liberata* du Tasse. Il est intéressant de constater qu'il existe une certaine analogie entre le *Quijote* et ces œuvres, même si c'est sur le mode burlesque. Le roman présente le devenir mental d'un chevalier qui traverse une crise existentielle et qui, à la fin de l'œuvre, la dépassera pour renaître comme un individu plus lucide. Tout comme dans le *Furioso*, le cadre chevaleresque sert essentiellement de matrice pour retracer l'évolution morale de Roland et de Roger, de même dans le *Quijote*, il permet de souligner le développement spirituel du protagoniste. Chaque aventure est une nouvelle parodie d'un motif ou d'une scène tirée d'un des innombrables romans de chevalerie qui circulaient à l'époque, mais en même temps elle marque une étape importante dans l'évolution mentale et morale de don Quichotte.

Si le terme d'« *Odyssée* spirituelle » est bien choisi en parlant des grands *poemi cavallereschi* de la Renaissance comme le *Furioso* et la *Gerusalemme Liberata*, c'est que ces œuvres reprennent souvent des épisodes clés de l'*Odyssée* pour souligner la maturation psychologique de leurs personnages. En effet, certains philosophes de l'Antiquité tenaient l'*Odyssée* pour un récit cryptique relatant le développement de l'âme humaine. Pythagoriciens et platoniciens y lisaient une sortie de l'âme du règne de la matière vers la véritable patrie qu'est

¹⁴⁰⁶ G. F. BUTLER, op. cit., p. 116-117.

¹⁴⁰⁷ Id., p. 117. Dans le *Furioso*, le recours à des scènes sorties de l'*Odyssée* permet d'exprimer l'idée d'un parcours initiatique traversé par les chevaliers. Le *Furioso*, non moins que l'*Odyssée* est un grand poème de l'errance. Nouveaux Ulysses, les chevaliers de l'Arioste errent parce qu'ils mettent l'amour sensuel au-dessus du devoir chrétien. Le destin des autres chevaliers est à l'image de celui du protagoniste central. Chacun d'eux abandonne son devoir pour l'amour d'une femme et vit une expérience initiatique dans un lieu allégorique qui reflète la nature de l'épreuve mentale à laquelle il est soumis. Dans le passage où Astolphe et Roger tombent dans les rets de la magicienne Alcine, qui les emprisonne dans son jardin enchanté, mélange entre le *locus amoenus* de la tradition classique et la vision chrétienne du paradis terrestre, l'Arioste combine dans ce passage les épisodes de Didon et de Circé. Comme dans l'*Énéide*, Roger risque de se laisser détourner de sa mission, qui est d'épouser Bradamante et de fonder le lignage des Este, par la promesse des plaisirs immédiats dans le jardin. Comme dans l'*Odyssée*, Alcine est une magicienne et son jardin une allégorie des plaisirs illusoires par lesquels l'homme se laisse enchanter. Tous ces chevaliers voient leur identité et leur vie spirituelle menacées et doivent traverser une période d'aliénation au terme de laquelle ils connaîtront une renaissance symbolique.

le monde de l'au-delà. Les humanistes de la Renaissance reprenaient cette tradition de la lecture allégorique, de sorte que la structure de base de l'*Odyssée* était reprise de multiples manières dans les grandes épopées de l'époque pour figurer le développement de l'âme. Pourtant, l'idée d'un voyage initiatique s'observe aussi dans la seconde partie du *Quijote* où le protagoniste, à travers un lent processus de maturation, apprend à rejeter les fantasmes chevaleresques et finit ainsi par retrouver la raison. Son développement est analogue à celui de Roland qui, de fou, redevient sage et comme dans le cas du *Furioso*, le parcours de l'hidalgo est parsemé d'allusions à l'*Odyssée*. Il faut se demander si ces dernières sont uniquement parodiques ou si, à l'instar de ce qui se passe dans les épopées italiennes, elles ne forment pas elles aussi un cadre pour retracer le développement moral du personnage.

À première vue, il peut paraître que, si l'épopée homérique est présente dans la seconde partie, elle l'est avant tout de façon dégradée. Tel Ulysse chez les Phéaciens ou Énée chez Didon, l'hidalgo est invité aux fêtes nuptiales de Camacho et de Quitérie où il assiste à des jeux et des danses allégoriques – « *Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras : de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra el Interés* »¹⁴⁰⁸. Mais les fêtes élégantes dans le palais d'Alcinoos sont ici remplacées par des fêtes campagnardes avec des chaudrons remplis de viande. Tout comme au chant VIII de l'*Odyssée*, l'aède Démodocos chante l'épisode du cheval de Troie qui fait venir les larmes aux yeux d'Ulysse, de même, Don Quichotte voit un tableau représentant Troie, avec la différence toutefois que, dans le *Quijote*, l'épisode est comique et non tragique. L'hidalgo opère une fusion comique entre les plans chevaleresque et homérique lorsque, face à la mauvaise peinture représentant le rapt d'Hélène, il déplore ne pas être né à l'époque où eut lieu la fameuse guerre entre Achéens et Troyens parce que « *ni fuera abrasada Troya ni Cartago destruida, pues con sólo que yo matara a Paris se excusaran tantas desgracias* »¹⁴⁰⁹. L'anachronisme consistant à placer un chevalier médiéval dans l'univers fictionnel d'Homère provoque le rire.

Malgré ces différences évidentes, il existe aussi une ressemblance profonde entre les deux œuvres dans la mesure où le voyage des deux héros reflète un processus de maturation au centre duquel se trouve le choix entre l'acceptation de la vie réelle et le renoncement aux fantasmes d'immortalité. Pareille lecture du poème homérique se trouve chez plusieurs critiques, comme P.-Y. Brandt : « nous allons lire dans l'*Odyssée* la traversée du monde du merveilleux comme

¹⁴⁰⁸ Id., livre II, chap. XX, p. 702 : « Elle comprenait huit nymphes, défilant sur deux rangs : l'un était conduit par le dieu Cupidon, et l'autre par Intérêt ».

¹⁴⁰⁹ Id., partie II, chap. LXXI, p. 1086 : « Troie n'aurait pas été brûlée, ni Carthage détruite ; il aurait suffi que je tue Pâris pour que tous ces malheurs eussent été évités ».

parcours jalonnant le renoncement au statut héroïque pour accepter, en fin de compte, celui de simple mortel »¹⁴¹⁰. Durant toutes ses aventures, Ulysse est plusieurs fois confronté à la tentation de quitter le statut de simple mortel et d'adopter un autre type d'existence. Le passage le plus emblématique à cet égard est le séjour sur l'île de Calypso. Ulysse y a l'occasion de gagner l'immortalité, mais cette dernière impliquerait un oubli de sa propre humanité. La magicienne confronte Ulysse au choix entre une vie brève et marquée par l'inévitabilité de la mort et l'immortalité qui le rapprocherait de la divinité. Le choix d'Ulysse consistant à rejeter l'immortalité pour embrasser l'existence mortelle dans toute sa plénitude peut être interprété comme le choix de la réalité contre le rêve. Une vie authentique implique la pleine acceptation de l'existence sous toutes ses facettes, y compris sous son angle le plus éminemment tragique : la finitude¹⁴¹¹. Le retour à Ithaque, qui coïncide avec la sortie du monde semi-onirique dans lequel il a évolué jusque-là, marque la fin de ce processus de maturation au cours duquel Ulysse aura appris à embrasser l'existence humaine en passant du statut de héros guerrier à celui de simple particulier vivant au sein de sa famille.

Dès lors, un parallèle intéressant se dessine entre le héros grec et le chevalier manchègue. L'épreuve à laquelle chacun des deux héros est soumise est similaire. Il s'agit de devenir authentiquement humain en renonçant à un type d'existence qui n'est pas réservé aux mortels. À l'instar d'Ulysse, l'hidalgo doit renoncer à son statut de héros pour se réconcilier avec son existence de simple mortel. Dans son cas, ce renoncement est beaucoup plus douloureux. Les fantasmes d'une surhumanité hyperbolique lui rendent l'acceptation de la vie réelle impossible, alors que dans le cas d'Ulysse, la finitude apparaissait comme le lot naturel de l'homme. En conséquence son attitude diffère grandement de celle du héros grec. Si Ulysse choisit l'humilité contre la grandeur héroïque et le réel contre le rêve, don Quichotte, à l'inverse, choisit le rêve et le mythe contre l'existence réelle. L'évolution des deux héros s'accomplit elle aussi de façon très différente. Ulysse choisit la vie de simple mortel parce qu'il incarne une forme d'une sagesse fondamentale. Dans le cas de l'hidalgo, on ne saurait nullement parler de sagesse car le passage du héros vers le simple mortel s'accomplit contre son gré. En dépit de ces différences

¹⁴¹⁰ P.-Y. BRANDT, « Séduction et dévoration dans le parcours d'Ulysse » in *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 2011, n°14, p. 73-83. Ici, p. 74.

¹⁴¹¹ Ce point est bien résumé par E. Carrère dans son ouvrage semi-autobiographique *Le royaume*. E. CARRÈRE, *Le royaume*, Paris, P.O.L. éditeur, 2014 : « Beaucoup de commentateurs, de Jean-Pierre Vernant à Luc Ferry, voient dans le choix d'Ulysse le dernier mot de la sagesse antique, et peut-être de la sagesse tout court. La vie d'homme vaut mieux que celle du dieu, pour la simple raison que c'est la vraie. (...) L'éternité n'est pas désirable parce qu'elle ne fait pas partie de notre lot. Ce lot imparfait, éphémère, décevant, c'est lui seul que nous devons chérir, c'est vers lui que nous devons sans cesse retourner, et toute l'histoire d'Ulysse, toute l'histoire des hommes qui consentent à n'être qu'hommes pour être pleinement hommes, est l'histoire de ce retour. » (p. 282).

évidentes, la nature et le résultat final de ce lent rituel d'initiation que les deux héros doivent traverser sont essentiellement les mêmes. Les ressemblances structurelles entre l'*Odyssee* et le *Quijote* pourraient donc être le signe que Cervantès a choisi une forme odysseenne pour son roman parce que son œuvre a une ressemblance profonde avec le poème d'Homère. Analysons donc ces analogies de plus près.

Premièrement, dans les deux œuvres, la conquête de soi passe par la confrontation avec l'expérience de la mort, qui prend la forme d'une communication avec les trépassés. La descente de don Quichotte dans la grotte de Montésinos, aux chapitres II, XXII-XXIII, joue un rôle similaire à la *nekuia* d'Ulysse au chant XI. Il y a d'abord un certain nombre de ressemblances évidentes entre les deux textes. Tout comme Ulysse parle aux ombres des héros tombés devant les murs de Troie, parmi lesquels Agamemnon, Achille, Néoptolème, Patrocle et Ajax, de même l'hidalgo parle aux grands héros du passé national espagnol. Le personnel est clairement celui du *romancero* carolingien et des livres de chevalerie de la Renaissance, mais formellement l'épisode suit le schème de la catabase épique. Tel Ulysse, don Quichotte se trouve entouré de morts célèbres qui ont formé la fine fleur de la caste guerrière à laquelle il prétend appartenir et il est sollicité par les esprits qui le questionnent sur le monde des vivants. De surcroît, pour le héros homérique, cette descente est une étape nécessaire du *nostos* ainsi qu'une forme de purification et de préparation à ses épreuves futures. À première vue, ceci constitue une différence avec don Quichotte, sa descente n'ayant initialement d'autre valeur que de satisfaire sa curiosité – sa motivation expresse est de vérifier les nombreuses légendes qui existaient au sujet de ce lieu – ce qui, à première vue, le distingue d'Ulysse. Pourtant, pour don Quichotte aussi, il s'agit d'un événement-charnière dans sa quête du désenchantement de Dulcinée comme dans le recouvrement de sa raison, c'est-à-dire, métaphoriquement parlant, aussi dans son retour vers sa dame et son village natal.

La ressemblance principale est toutefois qu'il s'agit dans les deux cas d'une expérience initiatique. La *nekuia* d'Ulysse dans l'*Odyssee* a la valeur d'un rite d'initiation et d'une expérience liminaire. La confrontation avec les morts est comme un seuil qu'il doit franchir afin de pouvoir sortir du monde mythique et légendaire qu'il vient de traverser et retrouver sa vie antérieure à Ithaque. Ulysse doit mourir à son propre passé, métaphoriquement représenté par les guerriers morts devant Troie, avant de renaître comme un nouvel homme capable de réintégrer le présent. Il s'agit aussi d'une épreuve initiatique lors de laquelle la confrontation avec la mort vaut comme une ultime réaffirmation de son choix d'embrasser une vie mortelle

plutôt qu'héroïque. De ce point de vue, le texte de Cervantès fonctionne d'une manière similaire à celui d'Homère. La catabase de don Quichotte est le point de départ d'une longue expérience de mort et de renaissance spirituelles au terme de laquelle l'hidalgo acceptera sa propre finitude. Avant sa descente dans la grotte, l'hidalgo était un homme sûr de lui-même, assuré d'être le héros chevaleresque pour lequel il se prenait ; après sa sortie de la grotte, il sera un homme miné par des doutes grandissants et incertain s'il est véritablement celui pour lequel il se prenait jusque-là. Confronté à la peur de la décrépitude et à la hantise du vieillissement qui l'ont initialement poussé à se réfugier dans un monde de fantasmagories chevaleresques, il mourra finalement à sa vieille identité et renaîtra comme un nouvel homme. La confrontation inconsciente avec l'angoisse de la mort lui fera répéter le choix d'Ulysse, à savoir le rejet d'une existence héroïque au profit d'une vie humble parmi les siens.

Le deuxième point commun est que la polarité entre la raison et les forces dans l'*Odysée* joue un rôle similaire à celle entre folie et raison dans le *Quijote*. L'enjeu, dans plusieurs aventures d'Ulysse, n'est pas seulement de regagner Ithaque mais aussi de maintenir la fidélité à l'idéal grec du *logos*. Un message réitéré à travers plusieurs aventures est qu'une lucidité, même douloureuse, est préférable à une existence sans raison. Ulysse rencontre à plusieurs reprises des sociétés qui risquent de conduire à un oubli non seulement de sa mission mais aussi de sa nature d'homme doté de raison. Pareille menace émane clairement de la société des Lotophages. Terre de l'oubli, l'île des Lotophages représente le danger de l'apathie de la raison. Le bonheur prodigué par la plante aux propriétés narcotiques conduit à un oubli de soi, fondamentalement opposé à l'idéal grec du *logos*. Ulysse, en résistant à cette épreuve, illustre la supériorité de la lucidité sur les charmes enchanteurs d'une existence qui consiste à vivre dans un état de félicité permanent mais privé de raison. Une autre aventure qui illustre le même message est celle des sirènes. Le chant envoûtant de l'homme enchante au point de provoquer un oubli de soi qui finira par générer un désir de mort. Le passage le plus emblématique à cet égard est cependant le séjour sur l'île de Circé où la perte de la raison implique le risque de la perte d'humanité.

Il est intéressant de constater que le séjour de don Quichotte dans le château ducal revêt une fonction similaire à celui de Circé dans l'*Odysée*¹⁴¹². Il y a tout d'abord un certain nombre

¹⁴¹² Circé fut une magicienne et le palais des ducs est un lieu des métamorphoses où la magie et les transformations jouent un rôle majeur. Un cortège d'enchanteurs apparaît en pleine nuit (XXXIV-XXXV), des duègnes sont transformées en femmes barbues (II, XXXVIII-XXXIX), des fantômes apparaissent dans la chambre de l'hidalgo (II, XLVIII).

de ressemblances thématiques. Les aventures sur l'île de Circé sont sous le signe de la magie et des métamorphoses et, de même, le palais des ducs est un lieu où les transformations jouent un rôle majeur. En outre, dans la narration, ce lieu remplit la même fonction que l'île de Circé, *locus amoenus* où le héros, fatigué de son éternelle errance, risque de s'établir et d'oublier sa mission, ce qui s'observe notamment dans le fait que l'issue de l'aventure est très similaire dans les deux cas. Après avoir passé un an à festoyer et à se livrer à une vie oisive et éloignée des tourments du voyage, Ulysse risque d'oublier sa patrie et ses compagnons l'exhortent à regagner Ithaque. Malgré les tentatives de Circé pour le faire rester, Ulysse reprend le chemin de la mer. En écho à ce qui se passe dans l'*Odyssee*, l'hidalgo, après avoir goûté longtemps au luxe de la vie de château, décide de mettre fin à une vie qu'il estime indigne de celle d'un héros, sans se laisser amadouer par les lamentations d'Altisidore, nouvelle Circé qui feint de vouloir le retenir auprès d'elle. Il existe toutefois aussi une ressemblance plus profonde.

Au centre des deux passages se trouve la question du rapport entre la raison et les forces qui lui sont hostiles. Pour Ulysse, le séjour sur l'île de Circé représente le danger de la déshumanisation due à la perte de la raison. Il doit résister à un double danger : celui de boire le cycéon, contre lequel le dieu Hermès lui a donné un remède, et celui de suivre l'invitation de Circé à partager sa couche, après lui avoir auparavant fait jurer de ne plus lui faire de mal. Le breuvage et la beauté féminine représentent les forces qui obnubilent les facultés supérieures de l'âme humaine. À l'inverse, puisque le moly empêche Ulysse de se transformer en porc, il a souvent été interprété comme un symbole de la raison. En effet, à l'instar de la plante magique qui empêche la transformation d'Ulysse en porc, la raison est la faculté de l'âme qui prévient la rechute de l'homme dans l'animalité. La dialectique entre la raison et les forces qui s'y opposent est aussi au centre du séjour de l'hidalgo dans le château ducal. Le couple des aristocrates cherche à enlever à l'hidalgo son dernier reste de raison pour en faire une marionnette dépourvue de volonté dans leurs jeux cruels. À l'instar de Circé, ils utilisent la magie, celle des mises en scène farcesques, pour le manipuler à leur guise. En décidant de partir, don Quichotte brise le cercle des enchantements dans lequel il a été prisonnier jusque-là et redevient maître de son propre destin. Sans revenir à la raison, il recouvre du moins une partie de son autonomie et montre qu'il n'est pas un pantin dépourvu de volonté qu'on peut manipuler à sa guise.

La dernière analogie est que, à l'instar de l'*Odyssee*, le *Quijote* est aussi par certains aspects une épopée du retour. La même polarité qui oppose Ithaque au monde méditerranéen

se retrouve sous une forme différente dans le roman de Cervantès. Ithaque est associée à la famille, aux dieux de la patrie, aux liens sociaux entre les hommes d'une même culture. La mer, lieu dangereux et imprévisible, est associé à l'exotisme, à l'inconnu et au surnaturel. Pour embrasser pleinement la vie humaine, Ulysse doit quitter ce monde scintillant, avec ses promesses et ses dangers, pour réintégrer celui de la culture grecque. De même, le village de la Manche est lié à la famille, à la religion chrétienne et au contact social avec les autres hommes. Il est le pôle du réel et de la santé morale ; inversement, la route devient, grâce aux délires imaginatifs de l'hidalgo, un lieu lié à l'imaginaire et au merveilleux, à l'irréel. Revenir de la route vers le village signifie pour lui revenir du monde de l'imaginaire au monde réel où vivent les autres hommes et finalement de la folie vers la santé mentale. Cette polarité fondamentale entre le chez-soi familial et l'ailleurs chimérique fait du *Quijote* une œuvre similaire à l'*Odyssée*. Dans les deux cas, la trajectoire géographique du héros est le reflet de son évolution mentale.

À première vue, le retour des deux héros semble pourtant avoir un sens très différent dans la mesure où le retour d'Ulysse est victorieux tandis que celui de don Quichotte est involontaire et prend par conséquent la valeur d'une défaite. La différence entre les deux fins est vue par L. Mayea comme l'indice de visions du monde différentes : « *Essentially, the trajectory of Odysseus and Don Quixote and the returns home symbolize something different. In the end what is present is once again the existence of two ways of living which seem fundamentally opposite* »¹⁴¹³. À l'instar de M. Nerlich, la critique souligne la différence entre l'aventurier épique et l'aventurier moderne. L'aventurier épique subit ses aventures contre son gré tandis que l'aventurier moderne les recherche volontairement¹⁴¹⁴. Dans le même ordre d'idées, elle explique que l'épopée homérique montre la simplicité de la vie, puisque le bonheur d'Ulysse consiste simplement dans le contact avec sa terre natale, tandis que le roman cervantin met en

¹⁴¹³ V. L. MAYEA, op. cit. Voir le chapitre 3 : « *Don Quixote and the Homeric Heroes* », p. 71-106. Id, p. 105 : « Essentiellement la trajectoire d'Ulysse et de don Quichotte et leurs retours ont une signification différente. À la fin, ce qui est présent, c'est à nouveau l'existence de deux manières de vivre qui paraissent fondamentalement opposées, ce qui ne veut pas nécessairement dire que l'une soit bonne et l'autre mauvaise, ainsi que des attitudes de différents âges. Dans un cas, le héros est victorieux, dans l'autre il meurt une mort tranquille, dans l'autre le retour peut être considéré comme le plus haut prix ou comme un mouvement symbolique vers la tragédie. ».

¹⁴¹⁴ Id., p. 94 « *While Odysseus does not wish to leave Ithaca and does not have a particular desire of adventures which finally make him notorious, don Quixote cannot tolerate stillness. For Don Quixote immobility is a kind of death which he cannot tolerate, and so the returns home imply that at some level the hero has been unsuccessful.* » ; « Tandis qu'Ulysse ne désire pas quitter Ithaque et ne ressent pas un désir particulier de vivre les aventures qui finissent par le rendre célèbre, Don Quichotte ne supporte pas le calme. Pour don Quichotte, l'immobilité est une forme de mort qu'il ne saurait tolérer de sorte que ses retours sont le signe qu'à un certain niveau, le héros a échoué. ».

scène un individu essentiellement insatisfait de son existence et du monde qui l'entoure. Ulysse incarne la mentalité grecque, pour laquelle l'existence terrestre a une forme de plénitude intrinsèque qui la rend préférable même à l'immortalité. L'épopée homérique constitue un oui retentissant à la vie qui a encore cette unité fondamentale qu'elle perdra par la suite. Don Quichotte, au contraire, incarne une époque où la vie a perdu son unité et représente une forme de manque. Si ces analyses sont indéniablement justes, elles omettent cependant une ressemblance tout aussi fondamentale qu'on décèle en observant les deux œuvres de plus près.

L'analogie consiste en ce que, pour Ulysse comme pour don Quichotte, le retour est autant mental que géographique. Dans les deux œuvres, l'espace extérieur et l'espace intérieur s'interpénètrent au plus haut point. « Au centre du monde, après en avoir parcouru les confins monstrueux, Ulysse aborde enfin au cœur de lui-même, en ce territoire connu, mais oublié pour un temps, il retrouve littéralement son propre centre, qui le relie définitivement à sa vraie vie d'homme »¹⁴¹⁵. Après avoir échappé aux dangers de l'aliénation et de la dispersion qui le menaçaient durant son voyage, Ulysse atteint la stabilité de son moi. Le *nostos* de don Quichotte, non moins que celui d'Ulysse, symbolise aussi un retour spirituel. En revenant pour la troisième fois dans son village natal, don Quichotte revient aussi à son moi antérieur. Le départ initial du voyage est en même temps un départ de lui-même, le retour à ce même village symbolise un retour à lui-même après une période d'aliénation. En même temps, ce retour ne consiste pas en un simple retour à la case de départ. L'Alonso Quijano de la fin n'est pas celui du début : c'est un homme qui s'est fondamentalement transformé et qui, après une errance tant géographique que spirituelle s'est réconcilié avec le monde et la vie tels qu'ils sont. On ne saurait pas pour autant parler d'une simple équivalence entre les deux héros. Ulysse mûrit au cours de ses aventures mais ne change pas fondamentalement. Il reste celui qu'il était auparavant, inaltéré par les aventures qu'il a traversées. Il n'en reste pas moins que le parcours de don Quichotte réactualise sous une forme moderne l'immortel poème d'Homère.

Loin de voir dans le roman de Cervantès seulement une image dégradée de l'épopée homérique, une transplantation du célèbre voyage d'Ulysse dans un monde trivial et dégradé, il faut apercevoir l'essentielle parenté qui relie les deux œuvres et qui consiste dans le fait qu'elles fonctionnent toutes les deux comme une quête initiatique. À l'instar du héros grec, don Quichotte est prisonnier d'un monde irréel et mythique dans lequel il risque d'oublier sa condition mortelle. Mentalement aliéné, il vit dans l'oubli de soi et doit, par un très lent

¹⁴¹⁵ P.-A. DEPROOST, « *Voyages intérieurs en Odyssee dans la pensée grecque et chrétienne* » in *Folia electronica classica*, n°27, janvier-juin 2014.

processus, retrouver son identité perdue. Comme la quasi-totalité des commentateurs du *Quijote* l'ont remarqué, entre le moment où il réintègre le monde imaginaire de la chevalerie et celui où son identité chevaleresque commence définitivement à s'effriter, l'hidalgo apprend à mieux distinguer les apparences de la réalité et finalement à rejeter comme faux et mensonger l'univers littéraire qui jusque-là avait exercé une telle fascination sur lui¹⁴¹⁶. Aussi peut-on dire qu'il est une sorte de réactualisation romanesque de la célèbre figure d'Ulysse, ridicule certes, mais confronté à un choix vital similaire.

C. Le *Simplicissimus* comme « forme odysseenne »

À première vue, la structure globale du *Simplicissimus* présente des analogies avec l'*Odyssee* d'Homère. Le thème du voyage, les prophéties qui annoncent le futur du héros, l'apparition de divinités qui guident son chemin, le thème de la reconnaissance, la rencontre avec des créatures mythiques ou surnaturelles figurent parmi les ressemblances les plus visibles, ce qui a poussé G. Weydt¹⁴¹⁷ à émettre l'hypothèse que la *Continuatio*, et peut-être à plus large échelle le roman dans son entier, porteraient la marque de l'*Odyssee*, que l'auteur aurait pu connaître grâce à la traduction faite par S. Schaidenreisser (*Odyssea*, 1537). Après avoir fait des comparaisons ponctuelles entre l'épisode de Circé et celui des prunes, entre la grotte de Polyphème et celle qui sert de résidence à l'ermite Simplicius, entre l'apparition de Baldanders et celle de Protée, il se risque à faire une comparaison globale entre les deux œuvres. Simplicius serait une figure proche d'Ulysse. Les deux personnages sont des aventuriers qui doivent endurer de longues errances avant de retrouver leur terre, ils se caractérisent davantage par la ruse que par la bravoure dans le combat et jouent chacun, à un moment de leur vie, le rôle du bouffon. Même au niveau structurel, il aperçoit de fortes analogies entre les deux œuvres qui toutes les deux peignent une géographie ancrée dans le monde historique de leur temps mais qui pourtant s'étend par moments vers les règnes du surnaturel et du mythique et qui, à travers

¹⁴¹⁶ L'évolution du protagoniste dans la seconde partie implique aussi une évolution de son héroïsme. L'adoucissement de son caractère et son scepticisme grandissant face à son propre monde de fantaisie font en sorte que l'hidalgo songe de moins en moins à la gloire extérieure et envisage davantage la chevalerie comme une *reforma personal* qui lui permet de gagner une forme de pureté intérieure.

¹⁴¹⁷ G. WEYDT, «*Grimmelshausen und Homer. Zum Lektürekanon des Simplicissimus-Dichters.* » in *Simpliciana VIII*, 1987, p. 7-17.

les aventures que subissent leurs protagonistes, posent le problème de l'action divine dans le cours de la vie humaine¹⁴¹⁸.

H. Scheuring à l'inverse rejette en bloc l'interprétation de G. Weydt selon laquelle Grimmelshausen a pu connaître la traduction de Schaidenreisser et plus généralement l'influence du grand poète grec sur le *Simplicissimus*. Ainsi, l'allusion à Circé ne témoignerait pas de sa connaissance de la traduction de 1537 parce que cette dernière contient une exposition allégorique de l'épisode que Grimmelshausen, dont le but est d'instruire le lecteur, n'aurait pas manqué de reprendre s'il l'avait connue¹⁴¹⁹. En outre, l'assimilation de Baldanders à Protée, qui apparaît au chant IV de l'*Odyssée*, lui paraît reposer sur des fondements peu sûrs et il préfère revenir à l'interprétation traditionnelle selon laquelle ce fut le poème de Hans Sachs qui servit de source d'inspiration principale¹⁴²⁰. Sur certains points, les objections de H. Scheuring sont parfaitement fondées. Il est en effet indéniable que quelques-unes des analogies établies par G. Weydt reposent uniquement sur de lointaines ressemblances¹⁴²¹. Pourtant, ses arguments ne sont peut-être pas aussi dévastateurs qu'il n'y paraît. Premièrement, le fait que Grimmelshausen n'a pas connu la traduction de Schaidenreisser et s'est contenté, comme le suppose H. Scheuring, de tirer ses informations de compilations érudites, n'est pas a priori une preuve qu'Homère n'a pu constituer une source d'inspiration¹⁴²². En outre, en ce qui concerne la thèse de G. Weydt que la figure d'Ulysse a servi de matrice à la conception de Simplicius, la critique de H. Scheuring paraît excessivement sévère. Il est clair que le problème d'une possible influence de l'*Odyssée* sur le *Simplicissimus* demeure de l'ordre de la spéculation. Malgré tout, il faut se demander si l'hypothèse d'une analogie structurelle et thématique entre le *Simplicissimus* et l'*Odyssée* ne mérite pas d'être réexaminée.

Il convient de débiter par un réexamen des épisodes qui semblent se recouper avec la grande épopée grecque. Tel est le cas des chapitres finaux qui relatent la rencontre de l'ermite Simplicius avec les membres d'un équipage hollandais (VI, XXIV-XXVII). Troublé dans sa tranquillité et sa dévotion par l'arrivée des Hollandais et le comportement brutal de leurs matelots, il est impliqué dans une nouvelle suite d'aventures qui, cette fois-ci, tourneront plutôt au détriment de ses visiteurs. Après avoir consommé des prunes aux pouvoirs néfastes, la majorité de l'équipage a entièrement perdu l'esprit et elle est en proie à des hallucinations. Ce

¹⁴¹⁸ Id., p. 13.

¹⁴¹⁹ H. SCHEURING, op. cit., p. 155.

¹⁴²⁰ Id., p. 157.

¹⁴²¹ Voir les exemples qu'il donne aux pages 156 et 161.

¹⁴²² Il n'est pas du tout inconcevable qu'un auteur, tout en ne disposant que d'informations de seconde main sur une grande œuvre de la littérature, l'utilise comme fil rouge pour la construction de sa propre œuvre.

passage, aux implications tant théologiques que poétologiques¹⁴²³, comporte des analogies indéniables avec l'escale sur l'île de Circé chez Homère, le lien étant suggéré par l'auteur à cause de l'inscription qui figure sur les arbres porteurs du fruit maudit – « *Verwunder dich über meine Natur / Jch mach es wie Circe die Zaubrisch Hur.* »¹⁴²⁴– et de la conviction d'un des matelots d'avoir été, comme dans le poème homérique, transformé en truie : « *der (...) krächtstete wie eine Sau/ und sagte jimmerfort / Maltz / Maltz ; der Meinung weil er sich einbildete / er wäre zu einer Sau worden / wir solten ihm Maltz zufressen geben* »¹⁴²⁵. Dans le *Simplicissimus*, comme le note H. Scheuring¹⁴²⁶, la transformation n'est pas, comme chez Schaidenreisser, suivie d'un commentaire moral et allégorique expliquant que les passions corporelles provoquent chez l'homme une rechute dans l'animalité. Cette objection est justifiée, mais l'absence de commentaire ne signifie pas que cette idée ne soit pas en fait implicitement contenue dans le texte. Un examen plus précis du passage en question suggère que tel pourrait être le cas. Il semble en effet que les différentes hallucinations dont ils sont victimes peuvent à leur tour être des indices d'un côté sombre de leur caractère (la folie des grandeurs pour celui qui est persuadé d'être engagé dans un combat contre des géants, une culpabilité refoulée dans le cas de celui qui pense diriger son regard dans les profonds abîmes de l'Enfer, la glotonnerie pour le matelot qui prétend qu'on le force à ingurgiter des quantités effroyables de nourriture). La transformation des compagnons d'Ulysse a valeur symbolique et dénote une rechute dans l'animalité, c'est-à-dire une rupture avec l'idéal du *logos* grec, la forme particulière que chacun des guerriers revêt étant possiblement un indice du défaut de caractère qui l'a fait succomber aux charmes de l'enchanteresse, mais quelque chose d'analogue vaut pour le texte de Grimmelshausen.

H. Scheuring¹⁴²⁷ trouve également peu convaincante la brève comparaison établie par G. Weydt entre les canons de bois et le cheval de Troie dans le chapitre III, X. Pourtant, la tactique habile employée Simplicius pour forcer une ville assiégée à la capitulation rappelle de très près la stratégie du cheval de Troie racontée aux chants IV et VIII de l'*Odyssée*. Voyant

¹⁴²³ Théologiques : les mangeurs de prunes ont perdu l'esprit pour ne pas avoir mangé le noyau des prunes et représentent donc ceux qui, selon la formule paulinienne, ne respectent que la lettre du texte biblique mais non pas son esprit. Poétologiques : Grimmelshausen se réfère à ceux parmi ses propres lecteurs qui ne s'arrêtent qu'aux épisodes comiques et grivois sans pénétrer vers l'enseignement moral qui y est contenu.

¹⁴²⁴ *Continuatio*, chap. XXV, p. 687 : « Garde-moi de mes dons, quelque besoin t'en presse, / Je les tiens de Circé, perfide enchanteresse ».

¹⁴²⁵ Id., chap. XXVII, p. 693 : « couinait comme un cochon et disait sans arrêt : « Du malt ! du malt ! », car il s'imaginait qu'étant devenu un cochon nous devions lui donner à manger du malt ».

¹⁴²⁶ G. WEYDT, art. cit., p. 9.

¹⁴²⁷ H. SCHEURING, op. cit., p. 161.

que l'obstination des assiégés vient de ce que le comte von der Wahl ne possède pas d'artillerie lourde grâce à laquelle il pourrait battre en brèche les murailles de leur forteresse, Simplicius propose que leur armée se contente de produire l'illusion d'être en possession de canons massifs. Pour ce, ils placent des troncs d'arbre d'une certaine épaisseur sur des charriots qu'ils font tirer par de nombreux chevaux – le nombre devant éveiller l'illusion de la lourdeur de la charge – et produisent de fausses détonations de canon en tirant des coups de fusils à travers un tonneau creux. La vision des troncs d'arbres tirés par des chevaux rappelle celle du cheval de Troie transporté d'une manière similaire, tout comme le fait de les placer de façon bien visible devant les murailles de la ville ennemie évoque le geste des Grecs qui disposaient la construction en bois devant les portes de la cité : « *Also wurden drey solcher Plöcher zu wegen gebracht / und vor jedes 24. Pferd gespannt / wiewol nur zwey genug gewest wären / diese führten wir gegen Abend dem Feind ins Gesicht* »¹⁴²⁸. La différence consiste dans la stratégie sur laquelle repose la ruse dans les deux cas. À l'inverse des Grecs qui conféraient une apparence innocente à ce qui allait causer la ruine des Troyens, l'idée de Simplicius consiste à donner une allure menaçante à ce qui est, en réalité, innocent. Mais au moins quatre éléments du récit homérique – le siège d'une ville ennemie, la vision des chevaux tirant une construction en bois en direction de la cité, la dialectique entre apparence innocente et contenu dangereux et le fait que l'initiative vient d'un personnage connu pour son caractère rusé – se retrouvent dans le texte de Grimmelshausen. Il ne semble donc pas du tout exclu que l'épisode du cheval de Troie ait servi de base à Grimmelshausen qui l'a ensuite transformé et adapté au contexte de la Guerre de Trente Ans.

Revenons maintenant à l'affirmation selon laquelle les analogies structurelles exhibées par G. Weydt se limiteraient à des généralités vagues qui ne permettraient en aucune manière de prouver une influence d'Homère sur Grimmelshausen. Les critiques de H. Scheuring ne sont pas sans fondement, mais peut-être faut-il dépasser la question traditionnelle de l'influence et envisager la possibilité que le *Simplicissimus*, indépendamment de toute hypothèse sur les connaissances que Grimmelshausen a pu avoir sur Homère, a des ressemblances avec l'*Odyssée*. A cet égard, une manière plus profitable d'aborder le problème est d'utiliser le concept de « forme odysseenne » introduit par L. Gottfried¹⁴²⁹. Plus que d'un ensemble d'allusions directes au grand poème d'Homère, il s'agit d'une forme littéraire qui peut

¹⁴²⁸ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre III, chap. X, p. 283 : « Donc, on amena trois billes de bois, attelée chacune de 24 chevaux bien que deux seulement eussent suffi ; elles furent amenées sur le soir à la vue de l'ennemi ».

¹⁴²⁹ L. GOTTFRIED, « *The Odyssean Form* », art. cit., p. 19.

s'actualiser de multiples façons dans les œuvres littéraires. Il faudrait donc comprendre par là un ensemble de textes qui exhibent des ressemblances structurelles et thématiques avec l'*Odyssée* d'Homère sans que l'auteur ne s'en soit directement inspiré. L. Gottfried cite comme exemples des romans comme *Joseph Andrews* et *Huckleberry Finn*¹⁴³⁰. Toutefois, ses analyses peuvent être étendues à des textes antérieurs. Il est en effet possible que le *Simplicissimus* fasse partie des « formes odysseennes » dont a parlé L. Gottfried car bien qu'il soit impossible de déterminer si le texte de Grimmelshausen est directement inspiré de l'*Odyssée* ou non, il est apparent que leur fonctionnement est à bien des égards similaire. Cette hypothèse sera explorée par l'analyse de trois ressemblances entre le *Simplicissimus* et l'*Odyssée*, à savoir le thème de la *curiositas*, la capacité du protagoniste à inventer des récits fictifs et le fait que le roman de Grimmelshausen, comme la grande épopée d'Homère, fonctionne comme une épopée du retour.

La similitude de caractère entre les deux aventuriers est un facteur déterminant pour la comparaison. Ulysse et Simplicius sont tous deux dévorés par le désir de connaître et d'explorer le monde. En partie, leurs nombreuses errances sont causées par des divinités contre lesquelles l'homme est sans puissance – les divinités olympiennes dans l'*Odyssée*, la Fortune dans le *Simplicissimus* – en partie elles découlent de leur tendance à se laisser séduire par le charme de l'inconnu. Si les aventures d'Ulysse sont involontaires – il a été condamné à errer après avoir provoqué la colère de Poséidon en aveuglant son fils Polyphème (chant XI) – il en profite néanmoins pour enrichir ses connaissances sur le monde. De même, les multiples périple de l'aventurier Simplicius sont déclenchés par des événements extérieurs sur lesquels le protagoniste n'avait pas d'influence, mais ils sont aussi motivés par son grand désir de « sortir » dans le monde comme après la mort de l'ermite au chapitre I, XIII : « *weil ich an statt / göttliche und himmlische Dinge zu betrachten / mich die Begierde / die Welt auch zu beschauen / überherrschen liesse* »¹⁴³¹. Les deux aventuriers partagent un autre trait de personnalité qui est qu'ils montrent à la fois une grande prudence dans leurs entreprises et une tendance à prendre des décisions téméraires et peu avisées qui leur coûteront cher par la suite. Ulysse a été avisé en faisant boire à Polyphème une barrique de vin non coupé des Cicones mais s'est montré trop téméraire en lui révélant ultérieurement son vrai nom, ce qui lui a valu la malédiction terrible du géant et l'a rendu indirectement coupable de la mort ultérieure de ses compagnons. Les deux ont un désir inné d'affronter les mystères du monde et chacune des œuvres fonctionne, à sa manière, comme une « épopée de la connaissance ». Depuis l'interprétation allégorique

¹⁴³⁰ Id. p. 26-43.

¹⁴³¹ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre I, chap. XIII, p. 52 : « car mon désir de contempler aussi le monde l'emportait ». Omission de la part de P. Quignard.

proposée par Cicéron, la décision d’Ulysse d’entendre le chant des sirènes a été interprété comme le désir de l’âme de s’élancer vers une vérité qui la dépasse. De même, au chapitre V, XII, malgré les admonestations du « Knan » et les signes menaçants qui s’accumulent à l’horizon, Simplicius ne cesse de jeter des pierres dans le « Mummelsee » parce qu’il met la connaissance de la vérité au-dessus de sa propre sûreté : « *Ja / antwortet mein Knan / ihr machts wie alle verwegenen Buben / die sich nichts drum geheyen / wann gleich die gantze Welt untergieng* »¹⁴³². Simplicius partage également avec le héros grec sa tendance au mensonge et à la ruse langagière.

Dans l’*Odyssée*, Ulysse est autant un aventurier qu’un être de parole qui se distingue par sa capacité à filer de beaux discours ce qui a pu lui valoir, chez certains commentateurs ultérieurs, la réputation de privilégier le mensonge à la vérité. À diverses reprises il lui est ordonné de prendre la parole et de raconter une partie de ses troubles passés (par exemple lors de son séjour chez les Phéaciens) mais comme les événements narrés sont fortement marqués par le fantastique et ne peuvent être confirmés par un point de vue indépendant du sien, un certain soupçon peut planer sur la véridicité de ses paroles : on se contentera à cet égard d’évoquer Panurge qui promet de raconter des aventures plus merveilleuses que celles d’Ulysse. Or, cette capacité affabulatrice est également un trait distinctif de Simplicius qui, au chapitre VI, XII, invente de toutes pièces une petite Odyssée personnelle, fortement inspirée d’un chapitre de la *Piazza Universale* de Garzoni¹⁴³³, dans laquelle il décrit avec force détails ses voyages dans les terres les plus éloignées et les merveilles invraisemblables qu’il y a vues, recourant notamment aux antiques poètes : « *schämte mich auch gar nicht / die Einfall / Lugen und Grillen der alten Scribenten und Poeten vorzubringen / und vor eine Wahrheit darzugeben / als wann ich selbst überal mit und darbey gewest wäre* »¹⁴³⁴. Deux éléments au moins rendent plausible l’hypothèse d’une allusion aux nombreux périple d’un Ulysse, à savoir la mention générale des poètes gréco-latins parmi lesquels Homère était le plus soupçonné d’être mensonger et le déferlement ultérieur de créatures étranges et monstrueuses (« *Trogloditis* », « *Monoscelis* », « *Andabati* ») qui rappellent les êtres fabuleux dont regorge l’*Odyssée*.

¹⁴³² Id., livre V, chap. XII, p. 491 : « ‘Oui’, répondit mon Knan, ‘vous faites comme tous les gamins imprudents qui ne se fichent pas mal que même le monde s’écroule’. ».

¹⁴³³ Il s’agit d’une satire de la tendance des pèlerins à vouloir éblouir leur auditeur par des contes de bonne femme.

¹⁴³⁴ Id., « *Continuatio* », chap. XIV, p. 629 : « je n’avais pas honte non plus de citer les imaginations, mensonges et inventions étranges des vieux érudits et des anciens poètes et de les faire passer comme la vérité comme si j’avais personnellement assisté à tous ses spectacles ».

À l'instar de l'*Odyssée*, le *Simplicissimus* est gouverné par une tension entre l'espace-temps réaliste du roman picaresque et le règne du surnaturel et du mythique, qui parfois ouvre ses portes au narrateur. Tandis que certains de ces épisodes appartiennent clairement à la catégorie des allégories morales, qui visent à véhiculer et à préciser le message satirique de l'œuvre, d'autres, comme la descente dans le souterrain enchanté ou le voyage vers le centre de la terre, revêtent un statut plus ambigu, dans la mesure où ils représentent une intrusion réelle du suprasensible dans le monde quotidien. Une première explication de ce phénomène est évidemment que les scènes en question appartiennent en partie à la vieille tradition de la satire ménippée et qu'elles évoquent le thème bien connu du voyage extraordinaire, ce dernier pouvant revêtir la triple forme de la descente aux Enfers, de l'exploration de régions exotiques sur terre ou d'une ascension aux régions éthérées du ciel. La *Nekyomantie* de Ménippe, l'*Histoire vraie* de Lucien et l'*Apocoloquintose* de Sénèque représentent les trois variantes de ce thème. À première vue, il semblerait qu'il existe sur ce point un recoupement entre satire ménippée et épopée, dans la mesure où le *descensus ad infernos* ou le voyage céleste sont des thèmes communs aux deux types de texte. La différence essentielle, outre l'emploi de caractéristiques stylistiques, linguistiques et compositionnelles très différentes, réside, selon S. Trappen, dans le but poursuivi. Tandis que, dans l'*Odyssée* ou l'*Énéide*, la descente dans le royaume des morts a pour but, de la part du héros, de s'approprier un savoir prophétique et aboutit à une contemplation des grands héros de l'histoire, la confrontation du protagoniste de la satire ménippée avec les ombres des trépassés a avant tout pour but de procéder à une satire de la société¹⁴³⁵.

Toutefois, dans certaines scènes du *Simplicissimus*, on observe une vraie parenté avec Homère. Ainsi, dans l'*Odyssée*, un rôle particulièrement important est joué par les sociétés utopiques. Ulysse aborde plusieurs îles qui lui offrent la possibilité de se libérer des maux de l'existence terrestre et d'entrer dans une sorte d'arrière-monde mythique. Tel est le cas dans l'épisode de Calypso, bâti sur la dialectique entre finitude et immortalité. Après l'intervention d'Hermès, envoyé par Zeus pour amener la magicienne à laisser Ulysse partir, Calypso essaie une dernière fois de le retenir en lui offrant l'immortalité, s'il décide de ne pas l'abandonner (chant V). L'escale chez les Lotophages (chant IX) est structurée autour de l'opposition entre

¹⁴³⁵ S. TRAPPEN, « Skizze einer Geschichte der Menippea unter besonderer Berücksichtigung Deutschlands » in *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*, Tübingen, Max Niemeyer, 1994, p. 139-168. Ici, p. 147-148. Dans les faits, cette opposition est peut-être moins rigoureuse que ne le prétend S. Trappen, puisque la traversée des neuf cercles infernaux, dans la *Divina Commedia* de Dante, ou le voyage d'Astolphe sur la lune, dans l'*Orlando Furioso*, appartiennent clairement à la catégorie des voyages épiques tout en contenant des éléments satiriques.

la possibilité d'une existence heureuse, rendue possible par la consommation du lotus qui provoque l'oubli de la patrie, et la perspective des durs travaux qu'impliquerait le chemin du retour. Au niveau narratif, cette opposition est rendue d'autant plus poignante que l'arrivée chez les Lotophages est précédée d'une série de tempêtes,¹⁴³⁶. La troisième des îles de cette sorte est celle de Circé, personnage proche de Calypso (chant X). Après qu'Ulysse, grâce à l'aide d'Hermès, est parvenu à soumettre la magicienne, commence une existence paisible passée à festoyer. Confronté au choix entre l'immortalité et une existence humaine marquée par le vieillissement et le dépérissement, Ulysse choisit l'existence humaine et mortelle. Le message, dans tous les cas, est le même. L'homme doit choisir une existence qui est à sa mesure, c'est-à-dire pesante et douloureuse mais authentique. Le mythe n'est qu'un mirage au charme duquel il ne faut pas succomber.

La descente du héros dans le royaume des Sylphes suit un modèle similaires. Le règne sous-marin des Sylphes se présente comme un lieu mythique où toutes les contradictions de la vie sont levées. La société des Sylphes a, en effet, de profondes ressemblances avec celle des sociétés utopiques dans l'*Odyssée*. Le règne mythique des Sylphes, d'où les maux humains sont bannis, évoque les *makárôn nêsoi*, c'est-à-dire les îles des Bienheureux où les âmes vertueuses jouissent d'un bonheur éternel après la mort, mais aussi toutes les autres sociétés utopiques de l'*Odyssée*. Le roi des Sylphes informe Simplicius que Dieu les a pourvus d'une longue vie en bonne santé, de sorte que leur royaume est, comme les sociétés utopiques d'Homère, un lieu où les souffrances humaines n'existent pas. Mais le héros de Grimmelshausen quitte ce monde édénique et intemporel pour rentrer dans le règne ingrat de l'Histoire. La difficulté est en quelque sorte que la vérité qu'il y découvre n'est pas à la mesure de l'homme. En effet, la béatitude des Sylphes vient de qu'ils ne sont pas soumis à la dialectique entre éternité et finitude, c'est-à-dire que l'âme et le corps ne forment pas deux substances distinctes et opposées, de sorte que les passions charnelles ne sauraient se rebeller contre leur raison. Mais l'homme ne saurait échapper à cette dualité constitutive de son être sans cesser d'être lui-même. Quitter le règne mythique des essences est donc, pour Simplicius comme pour le héros grec, un moyen d'assumer son humanité. L'idée centrale, à savoir que l'homme apprend, en comprenant le caractère factice de l'utopie, à mieux accepter son existence, est similaire dans les deux cas.

Enfin, les deux textes fonctionnent en quelque sorte comme une « épopée du retour », quoique sur un mode différent. Dans les cinq premiers livres, comme à la fin de l'œuvre, Simplicius effectue un parcours similaire à celui du héros grec. Ulysse doit se confronter à

¹⁴³⁶ L'une qui surprend la flotte au départ d'Ismara, la seconde qui éclate près du cap Malée.

l'altérité du monde barbare avant de pouvoir retourner dans sa terre natale ; Simplicius, de son côté, doit, par deux fois, se soumettre aux tentations du monde terrestre avant de retourner dans sa solitude spirituelle et humaine. La terre du retour est matérielle dans un cas, spirituelle dans l'autre. Dans le premier, l'altérité à la fois fascinante et dangereuse qui attire l'aventurier est celle d'un monde situé au-delà des frontières de l'univers connu ; dans le second, c'est celle du monde familier en tant qu'il s'oppose à la vie en Dieu. Sur le plan structurel, des similitudes entre les deux héros peuvent être constatées sur au moins deux points. D'abord en ce qui concerne le rapport de l'homme avec la divinité. Les heurs et malheurs successifs de l'explorateur grec sont causés par l'alternance entre la bienveillance et la colère d'Athéna envers lui. Le héros de l'épopée homérique occupe, comme le dirait J. Strauss Clay, une position inconfortable entre l'immortalité des *athanatoï* et le statut ordinaire des autres hommes¹⁴³⁷. La ligne de séparation entre la sphère des dieux et des demi-dieux est suffisamment difficile à percevoir pour que le héros risque en permanence de s'attirer la *mènis* – la colère – des immortels. Tantôt la *mètis* humaine concourt avec la volonté divine, tantôt elle s'y oppose. Les deux forces qui continuent à tirailler Simplicius dans la VI^e partie du roman n'appartiennent évidemment pas au rang des divinités olympiennes mais doivent être compris en termes chrétiens – comme dans la tentation du Malin au chapitre VI, XXI – et la ligne à ne pas franchir est celle entre la distraction légitimement permise à un ermite qui prend sa réclusion au sérieux et la *curiositas* qui le pousse à nouveau vers le monde terrestre. Le second point concerne le thème important du voyage et de l'exploration dans les deux œuvres. Ulysse ne peut revenir à la terre de ses ancêtres qu'après s'être spirituellement enrichi au contact d'un monde étranger à la pensée et aux modes de vie grecs. Ce mouvement d'aliénation et de réintégration mime le processus du savoir qui consiste à s'arracher au domaine du connu pour n'y retourner qu'après s'être transformé par l'acquisition de connaissances nouvelles. Une dialectique similaire régit également le parcours de Simplicius qui, pour affermir sa dévotion, doit une ultime fois affronter les séductions du monde extérieur.

Ce qui en apparence distingue les deux aventuriers est le fait que la pensée grecque, à l'inverse de la théologie chrétienne, ne condamnait pas la *curiositas* ni le désir de pénétrer les mystères de ce monde. Or, à l'intérieur du christianisme, il existait une tradition qui consistait à condamner Ulysse pour son désir de savoir, considéré comme une révolte implicite contre Dieu. Un bon exemple en est le XVI^e chant de l'*Inferno* où Dante a relégué le célèbre héros

¹⁴³⁷ J. STRAUSS CLAY, « *Gods and Men* » dans *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 133-180. Ici, p. 182.

grec dans la « Bogue des mauvais conseillers ». Quand il put enfin partir de l'île de Circé, y est-il dit, ni les sentiments paternels, ni l'amour pour son épouse ne purent triompher de son grand désir de connaître le monde et c'est pourquoi, par un discours adroit, il a convaincu ses compagnons de le suivre dans ses explorations : « *l'ardore / ch'i ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore* »¹⁴³⁸. La critique principale qui est adressée à Ulysse et qui lui a valu d'être condamné à l'Enfer des mauvais conseillers, c'est d'avoir fait un usage néfaste de la rhétorique qui lui permettait d'exercer un grand pouvoir sur l'âme des autres¹⁴³⁹. Ulysse représenterait donc une figure du manipulateur habile qui sacrifie ses hommes afin de favoriser ses désirs, causant ainsi le malheur de sa communauté, à l'instar des chefs politiques italiens de l'époque de Dante. Cependant, la première critique en recouvre une autre, à savoir la présomption d'avoir voulu, par le seul moyen de l'intellect humain, franchir les bornes que Dieu avait imposées à la connaissance humaine. Aux vers 107-109, cette limite est représentée emblématiquement par les colonnes d'Hercule (« *che l'uom più oltre non si metta* »¹⁴⁴⁰), image classique du « *nec plus ultra* » qu'il s'agit à l'homme de respecter s'il veut s'éviter les foudres de la colère divine. Le sort final d'Ulysse illustre donc que l'homme, lorsqu'il a la présomption de ne se fier qu'à ses propres ressources, ne peut échapper à la déréliction finale. Si Grimmelshausen avait connaissance de ces interprétations, cela ne rendrait que plus plausible la thèse d'une réutilisation de la figure d'Ulysse, car le *Simplicissimus* véhicule exactement le même message, par exemple au chapitre V, XXII. Après avoir connu une nouvelle série d'aventures qui lui ont fait traverser la moitié du globe, il revient, tel le héros d'Homère, à son foyer, riche de ses expériences passées: « *Jch war drey Jahr und etlich Monat auß gewesen / in welcher Zeit ich etliche unterschiedliche Meer überfahren / und vielerley Völcker gesehen/ (...)/ von welchem allem ein großes Buch zu schreiben wäre* »¹⁴⁴¹. Mais, comme dans le cas de l'Ulysse dantesque, cette exploration n'était que vanité, car elle ne lui a pas rapporté de richesses et n'a fait, en somme, que l'éloigner davantage de Dieu, comme il le reconnaît dans la brusque prise de conscience du chapitre suivant.

¹⁴³⁸ D. ALIGHIERI, *La Comédie*, J.-C. VEGLIANTE (éd.), Paris, Gallimard, 2012, chant XXVI, v. 97-99, p. 304 : « *l'ardeur/ que j'eus d'acquérir l'expérience du monde, / des vices humains et de la valeur* ».

¹⁴³⁹ G. THALMAN, *The Odyssey, an epic of return*, New York, 1992, « Literary and Historical Context », p. 3-31. Ici, p. 19-20.

¹⁴⁴⁰ D. ALIGHIERI, *La Comédie*, chant XXVI, v. 109, p. 304 : « *pour qu'homme plus loin ne s'aventure pas* ».

¹⁴⁴¹ *Abentheuerlicher Simplicissimus*, livre V, chap. XXII, p. 542 : « *J'avais été parti trois ans et quelques mois, pendant lesquels j'avais parcouru différentes mers et vu toutes sortes de nations (...), dont il faudrait écrire un gros livre* ».

Le but de ces réflexions n'était pas de prouver l'influence d'Homère sur Grimmelshausen, une telle hypothèse restant de l'ordre de la spéculation. Mais cette analyse a au moins produit deux résultats. Tout d'abord, elle a permis de nuancer la critique de H. Scheuring et de montrer que la thèse de G. Weydt, si elle n'est pas strictement démontrable, n'est du moins pas incohérente, dans la mesure où on ne peut pas exclure que les connaissances générales que Grimmelshausen devait avoir du contenu de l'*Odyssee*¹⁴⁴² aient pu influencer sur sa création de Simplicius. Secondement, indépendamment de la question de savoir si Grimmelshausen s'est directement inspiré d'Homère ou non, il apparaît que le *Simplicissimus* a certaines analogies thématiques et structurelles avec l'épopée antique, dues sans doute moins à une imitation volontaire qu'à l'originalité créatrice de Grimmelshausen. Peut-être qu'il faut déconnecter la question de l'influence directe d'Homère de celle des ressemblances entre les deux textes et, dans ce cas-là, l'intuition de G. Weydt révélera tout son intérêt.

II. « *His armis neque Achilles Homericus tectus erat, etsi fingitur, neque Aeneas vergilianus* » : l'intériorisation de l'héroïsme

Tout comme la quête épique n'est pas entièrement parodiée dans les romans de Rabelais et de Cervantès, de même l'héroïsme n'est pas entièrement abandonné. Lorsqu'on parle d'une rupture avec l'héroïsme dans les textes de ces deux auteurs, il faut être doublement prudent. Tout d'abord, cette rupture n'est consommée qu'à demi et une certaine fascination pour le modèle antique de l'héroïsme persiste. Secondement, ce sont précisément les éléments par lesquels les auteurs semblent le plus s'opposer à la tradition épique qui leur permettent un autre type d'héroïsme. L'élément le plus anti-épique dans le cas de Rabelais est l'érasmeisme. À première vue, les deux derniers romans de Rabelais semblent marqués par un abandon de la thématique guerrière et un pacifisme plus affirmé. Peu fréquentes dans le *Quart Livre*, les scènes de guerre sont totalement absentes du *Tiers* et du *Quart Livre*. Mais c'est précisément Érasme et son injonction de combattre le Turc intérieur qui fournit à Rabelais la base d'un nouveau type

¹⁴⁴² Il n'est pas nécessaire que Grimmelshausen ait connu l'*Odyssea* de Schaidenreisser pour être informé sur le contenu de l'*Odyssee*. Les épisodes de l'histoire étaient suffisamment connus pour qu'il disposât de connaissances de seconde main. La question de savoir si Grimmelshausen disposait de connaissances précises sur le texte d'Homère est indépendante de celle de savoir s'il s'en est inspiré pour créer certains épisodes de son roman, voire pour modeler le caractère de son protagoniste. Un auteur pourrait s'inspirer de la Bible pour construire l'intrigue d'un roman, tout en ne disposant que de connaissances fragmentaires sur le texte biblique.

d'héroïsme. De même, Cervantès rejette clairement les modèles héroïques de l'épopée, mais pour ce faire recourt à des stratégies proches de celles de Lucain, un des grands auteurs épiques de la tradition européenne, de sorte que son roman peut être décrit comme une épopée des vaincus.

A. Combattre le Turc intérieur : Rabelais et l'épopée érasmienne

L'entrée dans le *Tiers Livre* peut ressembler à une rupture d'univers car désormais le lecteur entre dans un monde où la thématique guerrière et héroïque a été, sinon évacuée, du moins reléguée à l'arrière-plan et qui se caractérise par une raréfaction considérable des combats épiques. Le *Cinquième Livre* peut être vu comme l'aboutissement de ce procès¹⁴⁴³ et la remarque de frère Jean, au chapitre XV, fonctionne presque comme un commentaire métanarratif sur la nouvelle orientation de l'œuvre : « Vertus de froc, dist frere Jean, quel voyage icy faisons nous ? C'est un voyage de foirards, (...) si tousjours quelque acte heroïque ne fais, la nuict je ne peux dormir. »¹⁴⁴⁴. Toutefois, reste à savoir si on assiste à une simple évacuation de la thématique héroïque ou plutôt à une redéfinition de l'héroïsme. Deux observations peuvent être faites à cet égard. D'un côté, les deux derniers romans défendent une attitude plus ouvertement pacifique que les deux premiers. De l'autre, tandis que, dans les deux premiers romans, la guerre est traditionnellement menée au moyen de combats physiques et que l'héroïsme militaire à l'ancienne domine de larges pans du récit, dans les deux derniers, les héros se distinguent avant tout par un héroïsme de nature morale. Ces deux éléments, le pacifisme et l'intériorisation de l'héroïsme, rappellent très fortement l'attitude d'Érasme face à l'héroïsme. Il est par conséquent possible que les images de l'univers épique continuent d'être utilisées par Rabelais pour mettre en scène un type d'héroïsme compatible avec le pacifisme et proche de l'héroïsme intérieur préconisé par Érasme.

Rappelons que dans l'*Enchiridion militis christiani* (1503)¹⁴⁴⁵, Erasme cherche à définir une forme d'héroïsme qui puisse concurrencer celui des héros antiques. Nombreuses sont, dans

¹⁴⁴³ Il est évidemment problématique de parler de progression dans ce cas, dans la mesure où l'ultime ouvrage n'est que partiellement un fruit de l'imagination de Rabelais lui-même et ne consiste que dans une collection de brouillons de scènes qui étaient originellement sensés figurer dans les ouvrages antérieurs.

¹⁴⁴⁴ *Cinquième Livre*, chap. XV, p. 758. Les héros viennent de s'échapper des griffes des Chats Fourrés mais frère Jean, estimant leur retraite peu héroïque, entame un long plaidoyer en faveur d'une riposte militaire.

¹⁴⁴⁵ D. E. DE ROTTERDAM, *Enchiridion militis christiani*, introduction et traduction de A.-J. FESTUGIÈRE, Paris, Vrin, 1971.

le traité de l'humaniste hollandais, les images de la guerre que le chrétien doit livrer à ses ennemis spirituels. Le martyr n'est pas loin du centurion car l'imitation du Christ, à laquelle exhorte l'ouvrage, nécessite chez le croyant un « courage gladiatorial ». En recourant à la métaphore, sans doute assez banale, de la vie comme service militaire pour le Christ, Érasme essaie de combler la distance qui, dans l'opinion des gens, semblait séparer les vertus chrétiennes de vertus mondaines comme le courage, l'endurance et la fidélité. Sous la plume d'Érasme, la prière et la science deviennent des instruments guerriers à l'instar des armes matérielles, à cette différence près que l'armure de Saül – cet acier qui protège le corps mais n'empêche pas l'âme de recevoir de sanglantes blessures – est infiniment moins puissante que les armes spirituelles qui offrent un harnais impénétrable à la partie immortelle de notre personne : « *His armis neque Achilles Homericus tectus erat, etsi fingitur, neque Aeneas vergilianus, quorum alter ira, alter amore tam turpiter vincebatur* »¹⁴⁴⁶. La prière n'a rien de passif mais s'apparente à une forme de lutte comme l'illustre l'exemple de Moïse. Tandis qu'autour de lui les Hébreux se lançaient dans la mêlée, il ne combattait que les bras levés vers le ciel, mais chaque fois qu'il les baissait, le peuple juif avait le dessous alors que chaque fois qu'il les élevait, il l'emportait sur ses ennemis : « *Precationis armis pugnat cum hostibus Moses, sed manibus in altum sublatis. Quas simul atque demiserat, fit inferior Israel.* »¹⁴⁴⁷. L'amour de Dieu est présenté en termes non moins martiaux car, tout comme le fidèle est un soldat qui combat sous la bannière du Christ, de même l'amour de Dieu est semblable à un serment qu'on aurait prêté à un général. Celui qui manque à la parole qu'il a donnée à Jésus devrait inspirer la même honte et être tenu dans la même exécration que le transfuge ou le lâche qui abandonne son roi dans la mêlée : « *Quorsum pertinebat sacro illius perungi ceromate, nisi ut cum vitiiis aeternum luctamen ingrederis ?* »¹⁴⁴⁸.

Le lexique militaire qui traverse le traité est très fonctionnel, dans la mesure où il ne s'inscrit pas seulement dans la tradition de la littérature ascétique, mais fait également apparaître la vie chrétienne sous l'angle de l'héroïsme et de l'effort actif. En d'autres termes, les impératifs de la religion et de la foi n'apparaissent pas seulement comme des vertus négatives – s'abstenir de faire le mal, renoncer aux plaisirs, se retrancher du monde – mais

¹⁴⁴⁶ Id., « *De armis militiae Christianae* », p. 94 : « De ces armes-là ni l'Achille d'Homère n'avait été couvert – malgré la fiction du poète – ni l'Énée de Virgile, puisque l'un était si honteusement vaincu par la colère, l'autre par l'amour. ».

¹⁴⁴⁷ Id., p. 76 : « Moïse ne combat contre l'ennemi que par les armes de la prière, mais c'est les bras levés vers le ciel. Et chaque fois qu'il les abaissait, Israël avait le dessous. ».

¹⁴⁴⁸ Id., « *Vigilandum esse in vita* », p. 62 : « À quoi visait qu'on eût imprimé sur ton front le signe de la croix si ce n'est pour que, ta vie durant, tu militasses sous ses étendards ? ».

comme une lutte active. Bien qu'il s'agisse d'un lieu commun de la littérature morale et patristique, c'est également un moyen d'appeler à la sensibilité des hommes de l'époque. Érasme sait qu'il s'adresse à des lecteurs qui, vivant dans un siècle marqué par les guerres, sont enclins à préférer le courage viril à la vie contemplative. Il importe donc de parler leur langage et de les convaincre que le parfait chrétien ne vit pas une vie monastique et retranchée du monde mais que, à l'instar du soldat qui risque sa vie sur le champ de bataille, il agit en héros et en guerrier¹⁴⁴⁹. La situation de Grimmelshausen, qui cherche à édifier des lecteurs habitués à la guerre, n'est-elle pas similaire ? À plusieurs endroits de ses écrits, il se plaint de l'inconscience des nouvelles générations qui désirent partir en guerre sans savoir à quoi celle-ci ressemble. Dans son cas aussi, les métaphores militaires pourraient être un moyen de convaincre les lecteurs que la vie chrétienne représente une forme d'héroïsme similaire, mais supérieur à celui dont ils veulent faire preuve dans les batailles.

Dans l'*Enchiridion*, Érasme transforme la rhétorique belliqueuse utilisée dans un contexte politique pour décrire un combat symbolique contre les passions qui détournent l'homme des valeurs évangéliques. Il faut se demander si quelque chose de similaire ne s'observe pas dans le roman de Rabelais. Certes, Rabelais se distingue de l'humaniste néerlandais en ce qu'il refuse toute allégorie facile. Là où Érasme recherche la transparence maximale, Rabelais fait tout pour rendre son texte obscur. Aussi ne trouve-t-on pas dans son texte de mise en scène d'une guerre spirituelle contre les passions. Il n'empêche que la guerre pointe, dans ses écrits, vers une dimension qui dépasse le simple combat physique. En raison des changements du contexte politique, l'attitude conquérante des deux premiers romans laisse la place à un héroïsme qui consiste davantage dans la fidélité aux convictions humanistes, dans un temps où la persécution contre la défense des idées nouvelles s'intensifie. L'hypothèse défendue dans cette section sera que, dans les deux derniers romans, on observe une double réalisation du projet érasmien : pacifisme et intériorisation de l'héroïsme. Le pacifisme, dans les deux derniers ouvrages, est beaucoup plus prononcé que dans les romans antérieurs, à quoi s'ajoute que Pantagruel ne

¹⁴⁴⁹ Voir aussi R. DEALY, *The Stoic Origin of Erasmus' Philosophy of Christ*, Londres, 2017, partie VII: « *Spiritual Warfare: Christianizing Kathartoma Kathekon: The Enchiridion militis christiani* », p. 263-333. Quoique le lecteur moderne risque de réduire l'image de la guerre spirituelle, si fréquente dans la littérature patristique, à un jeu de rhétorique banal, R. Dealy explique qu'elle relève en fait d'une pensée très originelle et est l'expression du « stoïcisme bidimensionnel » d'Érasme. Tandis que le stoïcisme « unidimensionnel » viserait uniquement à appliquer les lois morales sans égard pour les circonstances extérieures dans lesquelles évolue l'homme, le stoïcisme « bidimensionnel » d'Érasme consisterait à réaliser aussi parfaitement que possible les préceptes du Christ tout en cherchant à les appliquer aux situations sociales et politiques concrètes (p. 316).

combattrait plus désormais avec une épée matérielle contre des ennemis physiques, mais avec les armes de la patience et de la tolérance contre les courants hostiles à l'humanisme.

Le *Tiers Livre* peut être considéré comme une épopée compatible avec l'érasmisme. Le discrédit jeté sur la guerre coïncide avec une intériorisation discrète de l'héroïsme. À partir du troisième roman, Pantagruel échange ses attributs de géant et de guerrier en faveur de ceux du sage philosophe qui affronte les passes difficiles de la vie par ses références à l'autorité des Anciens et à la moralité chrétienne. Par son appel constant à renoncer à l'héroïsme martial, le *Tiers Livre* rappelle l'esprit des ouvrages de l'humaniste hollandais. Tant dans le *Dulce bellum inexpertis* que la *Querela pacis* ou le *De bello turcico inferendo*, on retrouve l'idée qu'on doit passer du combat contre le Turc extérieur au combat contre le Turc intérieur. Plutôt que de batailler contre les infidèles, le croyant devrait rediriger son énergie belliqueuse contre cet autre infidèle qui réside dans son propre cœur et le pousse à se détourner de Dieu. Il en va de même pour le roman rabelaisien. Il y a bien une action héroïque dans le *Tiers Livre*, à savoir la lutte contre les ennemis de l'humanisme que sont l'hypocrisie, la bigoterie et l'extrémisme religieux, tour à tour incarnés par Panurge. Les ponts avec l'épopée ne sont donc pas coupés, mais le combat ne s'effectue désormais plus par les armes et le combat, mais par les discussions et le dialogue. Les références à l'univers héroïque servent dans ce contexte à souligner la nature héroïque de cette entreprise.

Le premier volet de cette épopée d'un genre nouveau est certainement le pacifisme. L'appel au pacifisme apparaît indirectement dans le fait que, dans tout le roman, le combat est systématiquement escamoté au profit de la parole. Ce changement transparait d'ailleurs dans le titre, car le second roman faisait allusion aux prouesses du bon géant tandis que le troisième parle des « faits et dits », indiquant que désormais l'élément de la parole et du discours prime sur celui de la guerre. Le prologue martial du *Tiers Livre* qui contient la figure de Diogène, « Architryclin royal » rafraîchissant les soldats et laudateur de leurs « glorieux faits d'armes », semble annoncer une œuvre où la guerre jouera un rôle déterminant, mais ici le discours sur la guerre remplace la guerre véritable. Paradoxalement, comme le note D. Lintner, « c'est précisément dans le *Tiers Livre* que l'on rencontre le plus de références proprement épiques, relevant de la guerre de Troie »¹⁴⁵⁰. Elle relève jusqu'à cinquante-cinq mentions de l'épopée troyenne dans les dialogues des personnages et en conclut que les allusions à l'univers épique dans une œuvre si foncièrement éloignée de l'univers héroïque viseraient à compenser

¹⁴⁵⁰ D. LINTNER, *Avatars de l'épopée dans la geste rabelaisienne*, p. 98.

l'absence d'action épique, voire seraient destinées à créer une épopée de la conversation¹⁴⁵¹. La guerre est omniprésente dans les dialogues mais à aucun moment un combat n'est mené.

L'influence du pacifisme d'Érasme s'observe le plus nettement au chapitre VIII, où Panurge explique que la braguette est « piece premiere de harnois militaire »¹⁴⁵². Panurge, en déclarant que la nature a créé l'homme « nud, tendre, fragile, sans armes ne offensives »¹⁴⁵³ parodie un passage du *Dulce Bellum Inexpertis* où Erasme procède à un commentaire sur la vulnérabilité de l'espèce humaine¹⁴⁵⁴. L'humaniste hollandais y explique que la nature a donné à chaque animal des armes appropriées pour se défendre. Seul l'homme a été produit tendre, nu et sans armes. Parmi ses membres, aucun ne semble avoir été conçu pour la violence et l'attaque, ce qui signifie que l'homme a été conçu pour une vie pleine d'amour et de fraternité. L'apparent pacifisme de Panurge ne sert évidemment qu'à donner une légitimation philosophique à sa couardise et son refus de participer aux guerres de son seigneur. La réplique n'est cependant pas uniquement une déformation burlesque des paroles de l'humaniste hollandais, car elle contient aussi une remise en cause indirecte de l'héroïsme militaire qui est en accord avec l'idéologie pacifique d'Érasme : « *By removing his codpieces, Panurge renounces his chivalrous ideal promoted through war. He rejects the romanticized view of battle and the ideal of heroism that can only be fulfilled through warfare.* »¹⁴⁵⁵. Panurge remet indirectement en question la vision traditionnelle selon laquelle l'héroïsme ne pourrait s'exprimer que sous la forme de l'héroïsme militaire.

L'intention de Rabelais semble être davantage d'opérer un retournement des valeurs épiques traditionnelles et par là même un recentrement idéologique sur des valeurs comme la paix et la fraternité. La même tendance antihéroïque ressort aussi du discours du juge Bridoye, qui présente un moyen burlesque de terminer les guerres. Le personnage de son récit, l'appointeur Tenot Dendin, compare les guerres aux procès. Les unes comme les autres ne sauraient se poursuivre sans argent. Tout comme les coûts énormes des procès sont la raison pour laquelle les plaideurs finissent par se réconcilier, de même, si les belligérants s'en remettaient à des appointeurs au lieu de mener la guerre, les coûts seraient tels que bientôt, par manque d'argent, les deux partis seraient forcés de se réconcilier : « Et te dis (Dendin mon filz jolly) que par ceste methode, je pourrois paix mettre, ou treyes pour le moins, entre le grand

¹⁴⁵¹ Ibid.

¹⁴⁵² *Tiers Livre*, chap. VIII, p. 374.

¹⁴⁵³ Ibid.

¹⁴⁵⁴ Pour le lien entre le passage de Rabelais et celui d'Érasme, voir P. A. CLAXTON-MOFFATT, *Trophies and Leverets : Satire and War in Fench Renaissance Literature*, thèse de doctorat, New Jersey, 2000, p. 336.

¹⁴⁵⁵ Id., p. 340-341.

Roy et les Venitiens : entre l'empereur et les Suisses, entre les Anglois et Escossois (...). Je les prendrois sus l'instant que et les uns et les aultres seraient las de guerroyer »¹⁴⁵⁶. Derrière la satire du milieu juridique se cache un appel sincère au pacifisme. L'auteur brosse un portrait satirique des appointeurs qui se remplissent les poches au détriment des plaideurs, mais la stratégie lucrative de Dendin évoque aussi les ruses employées par les géants pour pacifier les peuples sans effusion de sang.

L'attitude pacifique ressort aussi du conte que fait Panurge sur le Gascon belliqueux. Ayant perdu son argent, ce dernier entre dans une humeur martiale et insiste pour se battre avec tous ceux qu'il rencontre. Toutefois, personne ne souhaite relever le défi, tant et si bien que, la nuit venue, il ne lui reste qu'à se coucher. Survient alors un aventurier désargenté comme lui, qui, le voyant étendu sur le sol, l'invite à croiser les épées. Mais le Gascon, ayant durant son sommeil oublié la cause de son humeur martiale, à savoir la perte de son argent, a également perdu l'envie d'en découdre, de sorte que les deux hères déposent leurs épées et, à la place, lèvent leur verre : « Somme, en lieu de se battre, et soy par adventure entretenir, ilz allerent boire ensemble, chascun sus son espée. »¹⁴⁵⁷. Bien que ce récit vise avant tout à illustrer les bienfaits du sommeil, il véhicule aussi un autre message. L'évitement du combat par lequel se conclut le récit rappelle la stratégie de Panurge, au début du roman, où il a cherché des excuses pour ne pas participer aux expéditions militaires de son maître. Tous ces récits intercalaires qui tournent autour du combat et de la guerre et de la manière de les éviter constituent des appels implicites au pacifisme. Le combat est vu non pas comme un exercice héroïque mais comme quelque chose à éviter.

L'appel au pacifisme semble aller de pair avec une redéfinition de l'héroïsme car, d'un côté, le sous-titre promet la narration de « faits héroïques » mais, de l'autre, les scènes de combat sont totalement absentes du roman. Il existe deux manières d'interpréter la mention, au premier abord surprenante, des « faits héroïques » dans le titre. Une première explication est qu'il s'agit simplement d'un héritage du *Pantagruel* qui, dans son sous-titre, mentionnait les « faits et prouesses espoventables » du bon géant Pantagruel. Autrement dit, le sous-titre aurait pour fonction principale d'établir un lien avec l'univers du premier roman, même si l'atmosphère a changé du tout au tout. Dans le *Gargantua*, qui a été publié entre les deux, le personnage de Panurge n'intervient pas et le sous-titre du roman ne contient aucune mention de faits ou de prouesses héroïques. La ressemblance entre les sous-titres des deux romans aurait

¹⁴⁵⁶ *Tiers Livre*, chap. XLI, p. 482.

¹⁴⁵⁷ *Id.*, chap. XLII, p. 485.

donc pour but de signaler au lecteur un retour à l'univers du premier roman. Il n'est toutefois pas certain que cette explication soit suffisante pour expliquer le sous-titre, puisque Rabelais ne pouvait pas ne pas être conscient de l'étrangeté du titre par rapport au contenu du roman. Or, la présence des « faits héroïques » dans le sous-titre est une constante à travers toutes les éditions. Une autre explication est que l'auteur a volontairement cherché à indiquer au lecteur que son roman a toujours un lien avec l'héroïsme, mais que ce dernier ne consiste désormais plus en prouesses martiales.

L'idée selon laquelle le *Tiers Livre* mettrait en scène une entreprise héroïque d'un genre nouveau n'est pas neuve¹⁴⁵⁸. Un critique aperçoit par exemple une présence du modèle érasmien de l'héroïsme dans le roman : « *Like Erasmus, Rabelais seems to be trying to teach his readers how to use spiritual weapons. This is evident from the prologue, which is filled with talk of war and words related to weapons, arms, ramparts and strongholds* »¹⁴⁵⁹. H. Orii met en rapport le thème des armes, qui traverse tout le roman, avec le motif du « poignard spirituel » d'Érasme. La présence d'Érasme serait due au fait que le roman mettrait en scène le combat spirituel de Pantagruel pour l'âme de son acolyte. Le *Tiers Livre* serait à la fois un labyrinthe et un Enfer, symboles de l'état mental de Panurge qui n'a pas atteint la connaissance de soi. Panurge, dont l'arme de choix est la braguette et qui, selon ses propres dires, songerait davantage à armer son membre viril qu'à revêtir le heaume du salut, le haubert de la foi et l'épée de l'Esprit, engage le combat avec ses adversaires diaboliques mal armé et sans protection spirituelle¹⁴⁶⁰. À l'inverse, Pantagruel représenterait le soldat christique chargé de conduire Panurge hors de l'Enfer du *Tiers Livre*. Cette lecture se heurte cependant à un double problème. D'un côté, il est difficile d'attribuer un rôle héroïque à Pantagruel, puisque tout au long du *Tiers Livre* son comportement reste très passif et qu'il se contente en somme d'initier les différents moments

¹⁴⁵⁸ Le schéma de base de l'interprétation d'E. Duval est que le roman serait donc bâti sur un parallélisme entre le passage du judaïsme au christianisme et le passage du catholicisme dogmatique et ritualiste vers l'évangélisme. Payant les dettes de Panurge comme Jésus a payé pour nos péchés, Pantagruel cherche à le détourner de son adhérence à un catholicisme dogmatique comme Jésus a libéré les Juifs de la loi mosaïque.

¹⁴⁵⁹ H. ORII, « *Panurge's Quest and the Sixteenth Century Idea of the Labyrinth* » in *Studi Francesi*, 1777, 2015, p. 450-464. Voir p. 459 : « Comme Érasme, Rabelais semble essayer d'enseigner à son lecteur l'usage des armes spirituelles. Cela est évident à partir du prologue, qui est rempli d'allusions à la guerre et de termes qui se rapportent à des armes, des instruments de guerre, des remparts et des forteresses. ».

¹⁴⁶⁰ Id., p. 121: « *The combination of the three themes – descent into the underworld, seduction of the Devil and renunciation of arms – renders a portrait of a cowardly antihero who will not combat the Devil. His disapproval of warfare reveals his inability to wield his inner sword and results in spiritual disarmament.* »; « La combinaison des trois thèmes – la descente aux Enfers, la séduction du Diable et le renoncement aux armes – brosse le portrait d'un antihéros couard qui ne va pas combattre le Diable. Sa désapprobation de la guerre révèle son incapacité à utiliser son épée intérieure et résulte dans le désarmement spirituel. » (p. 451).

de la quête¹⁴⁶¹. À aucun moment, on ne saurait dire que Pantagruel lutte à proprement parler pour le salut de Panurge. Secondement, même si le roman joue indéniablement avec les concepts théologiques¹⁴⁶², il est loin d'être sûr qu'il faille y voir une quête du salut, d'autant plus que, dans tout le roman, il n'y a qu'un seul passage qui lie, et encore fort indirectement, la question du mariage à celle du salut accordé au pécheur¹⁴⁶³. Sur ce point, l'interprétation originelle d'E. Duval, qui n'y voyait pas un drame du salut mais une défense de l'évangélisme contre un catholicisme dogmatique, était beaucoup plus convaincante.

L'idée selon laquelle il faudrait mettre en relation le thème des armes avec la conception érasmiennne de l'héroïsme n'en est pas moins intéressante, même s'il faut la déconnecter des interprétations christiques. L'héroïsme de Pantagruel dans le *Tiers Livre* consiste plutôt dans une synthèse entre érasmisme et stoïcisme. L'influence de l'érasmisme se perçoit dans le fait que l'héroïsme de Pantagruel, à partir du *Tiers Livre*, ne consiste plus dans le fait d'accomplir des exploits épiques mais dans la tolérance et la patience dont il fait preuve à l'égard des ennemis de l'humanisme. Les idéaux stoïciens transparaissent à travers la célèbre définition du pantagruélisme, qui, tel qu'il est défini dans le *Prologue*, est à certains égards très proche de la *magnitudo animi* dans le *De officiis* de Cicéron (I, XX). Le philosophe romain y énumère les deux traits qui, selon lui, caractérisent une âme authentiquement courageuse et grande. Le premier est ce qu'il qualifie de « *rerum externarum descipientia* »¹⁴⁶⁴, la capacité du sage à ne pas se laisser troubler par les événements qui sont en dehors de son pouvoir est élevée au rang d'idéal héroïque, qui est aussi une des caractéristiques du géant décrite au chapitre II¹⁴⁶⁵. Pantagruel, qui « [j]amais ne se tourmentoit, jamais ne se scandalizoit »¹⁴⁶⁶ incarne l'attitude du sage évangélique qui, même en temps de persécution, fait preuve de la vertu fondamentale de l'*aequanimitas*. Érasme lui-même, en dressant sa vision d'un héroïsme pacifique et moral, était d'ailleurs fortement influencé par le stoïcisme.

¹⁴⁶¹ Le lecteur pourra objecter que l'interprétation de Duval permet de contrer cette critique. Duval définit en effet une action concrète de Pantagruel. Ce dernier lutterait pour le salut de Panurge en manipulant délibérément les consultations afin de créer chez Panurge un dégoût pour l'idée de vouloir connaître le futur, l'amenant ainsi à retourner sur lui-même. Toutefois, il s'agit là d'une extrapolation car même si cette lecture est théoriquement possible, le texte ne contient pas le moindre indice que les consultations seraient le résultat d'une manipulation.

¹⁴⁶² Le fait que Panurge est libéré de ses dettes par ses maîtres rappelle la rémission des péchés par le Christ. La formule employée par Pantagruel (« du passé je vous délivre », p. 368) rappelle la parole du Christ : « Va, tes péchés te sont remis ».

¹⁴⁶³ Il s'agit de la consultation du théologien Hippothadée où la question du mariage est discutée en termes proches de la grâce.

¹⁴⁶⁴ M. T. CICÉRON, *De officiis*, M. TESTARD (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2014.

I, XXX, p. 137 : « le mépris des choses extérieures ».

¹⁴⁶⁵ *Tiers Livre*, chap. II, p. 537.

¹⁴⁶⁶ *Tiers Livre*, chap. II, p. 357.

Dans cette optique, il est possible que les allusions aux travaux de fortification dans le *Prologue* revêtent un sens différent. La métaphore de la forteresse était utilisée par les philosophes stoïciens pour désigner la philosophie, bastion imprenable où peut se retrancher le sage selon la célèbre formule de Sénèque : « *Philosophia circumdanda est, inexpugnabilis murus, quem fortuna multis machinis lacessitum non transit.* »¹⁴⁶⁷. La nécessité d'établir des forteresses pourrait ainsi ne pas seulement renvoyer aux préparatifs de guerre menés à l'époque mais également au fait que la croyance évangélique se trouvait attaquée par les ennemis des idées nouvelles. L'exhortation au lecteur à se préparer aux batailles à venir – « *un chascun aujourd'hui soy instantement exercer et travailler* »¹⁴⁶⁸ – peut s'entendre comme un appel voilé au lecteur évangélique à s'armer de courage pour les temps à venir. La promesse du narrateur de fournir du vin aux combattants revêt également un sens différent de ce point de vue : « *Envers les guerroyans je voys de nouveau percer mon tonneau.* »¹⁴⁶⁹. Le tonneau qui sera percé afin de soutenir les guerriers et qui rappelle le tonneau diogénique mentionné auparavant, renvoie au roman lui-même qui contient une sagesse cachée pouvant redonner courage aux lecteurs dans des temps difficiles. Le narrateur déclare qu'il ne veut pas demeurer oisif, tandis que tant de combats sont menés autour de lui, sans contribuer à sa manière à l'édification des fortifications : « *Envers les vastadours, pionniers et rempareurs je feray ce que feirent Neptune et Apollo en Troie soubz Laomedon* »¹⁴⁷⁰. Cette phrase reflète la situation de l'auteur lui-même qui, en écrivant un roman qui indirectement fait une apologie des idées évangéliques contre les tenants d'un catholicisme ritualiste, pose une nouvelle pierre dans les remparts de la forteresse évangélique et aide indirectement à l'avancement des nouvelles idées. Les « *tant vaillans, disers, et chevalereux personnaiges* »¹⁴⁷¹ renverraient dans ce cas à la fois à des soldats réels, combattant contre les ennemis de la France, et aux défenseurs de l'évangélisme, combattant contre les tenants d'une religion de l'esprit.

De même, les nombreuses références au monde de la guerre peuvent avoir pour fonction de rappeler la conception stoïcienne de la philosophie comme un exercice militaire. Il est bien connu que les métaphores militaires jouissaient d'une grande popularité auprès des

¹⁴⁶⁷ L. A. SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, traduction de H. NOBLOT, Paris, Les belles Lettres, 1976 ; livre X, lettre 82, p. 102 : « Que la philosophie dresse tout autour de nous l'inexpugnable rempart que la Fortune bat de ses mille machines, sans y ouvrir passages. ».

¹⁴⁶⁸ *Tiers Livre, Prologue de l'Autheur*, p. 348.

¹⁴⁶⁹ Id., p. 350.

¹⁴⁷⁰ Id., p. 349-350.

¹⁴⁷¹ Id., p. 349.

stoïciens¹⁴⁷². Le soldat a été utilisé comme image visible de la vertu, le philosophe a été comparé au légionnaire (dans les passes difficiles de la vie, il fait preuve du même courage que le soldat dans la bataille), la résistance du soldat à la douleur a été érigée en modèle du mépris de la mort qui, pour les stoïciens, est la qualité principale du sage. Cicéron, avec ses *Tusculanes*, a beaucoup fait pour introduire les images militaires dans la philosophie romaine¹⁴⁷³. Le même type de métaphores se retrouve fréquemment sous la plume de Sénèque qui, dans le *De beata vita*, compare l'homme vertueux à un général qui, même en temps de paix, se prépare à la guerre (XXVI), et le philosophe stoïcien au soldat qui résiste aux nombreuses blessures qu'il reçoit dans la bataille : « *et ut bonus miles fert vulnera, enumerabit cicatrices et transverberatus telis moriens amabit eum pro quo cadet imperatorem.* »¹⁴⁷⁴. L'empereur qu'il faut aimer, bien qu'il pousse le soldat à la mort, désigne la raison universelle qu'il faut vénérer parce qu'elle exige de nous le difficile exercice de la vertu. Marc-Aurèle, de même, dit que le philosophe doit accomplir la tâche qui lui a été attribuée par le destin comme le soldat monte à l'assaut d'un rempart : « *hôs stratiotè en teikhomakhia* »¹⁴⁷⁵. Pour le stoïcien, face à la contingence du destin, le philosophe doit se comporter en combattant.

Le stoïcisme romain rapporte la sphère de la vie morale à celle de la vie militaire et pour lui, la première manifestation de la grandeur d'âme est militaire (Cicéron, *De officiis*, XIX). À certains endroits du *Tiers Livre*, les allusions au monde du combat évoquent la conception stoïcienne de l'héroïsme. Pantagruel compare le courage dont il faut faire preuve face à un destin sur lequel on n'a aucun contrôle – autrement dit l'issue du mariage – au courage d'un soldat dans la bataille. Recommandant à son compagnon de se lancer dans son entreprise tête baissée et les yeux fermés, le géant fait allusion à un rituel préparatoire des soldats : « Il se y convient mettre à l'adventure, les oeilz bandez, baissant la teste, baisant la terre, et se recommandant à Dieu au demourant »¹⁴⁷⁶. En effet, comme l'indique M. Huchon¹⁴⁷⁷, il s'agit là d'un rituel pratiqué par les troupes suisses et allemandes avant de se lancer au combat. Selon

¹⁴⁷² Voir par exemple l'intéressant article de C. LÉVY, « Le philosophe et le légionnaire : l'armée comme thème et métaphore dans la pensée romaine, de Lucrèce à Marc-Aurèle » in *Politica e cultura in Rome antica. Atti dell'incontro di studio in ricordo di Italo Lana. Torina, 16-17 ottobre, 2003.*, 2005, Bologne; Pàtron editore, 2005, p. 59-79.

¹⁴⁷³ Id., art. cit., p. 71.

¹⁴⁷⁴ L. A. SÈNÈQUE, *De Vita Beata*, traduction de P. GRIMAL, Paris, P.U.F., 1969, XV, 5, p. 78: « et comme un bon soldat multiplie les blessures, énumérera les cicatrices et transpercé de traits aimera, en mourant, l'empereur pour lequel il tombe ».

¹⁴⁷⁵ MARC-AURÈLE, *Pensées*, livre 7, sect. 7, traduction d' A. I. TRANNOY, Paris, Les Belles Lettres, 1960 ; p. 69 : « comme un soldat à l'assaut d'un rempart ».

¹⁴⁷⁶ Id., p. 380.

¹⁴⁷⁷ Voir l'édition de référence, p. 1386, n°4.

E. Johnson¹⁴⁷⁸, le lien entre mariage et guerre s'expliquerait du fait que l'auteur du *Tiers Livre* considère la guerre et le mariage comme des métaphores pour toutes les actions de la sphère active et c'est précisément le courage de l'action qui fait défaut à Panurge¹⁴⁷⁹. Mais les paroles de Pantagruel font tout à fait sens si on les associe à la conception stoïcienne de l'héroïsme, l'image du courage militaire étant souvent utilisée par les stoïciens pour illustrer l'idée du courage devant le destin.

La redéfinition de l'héroïsme dans le sens de la philosophie érasmienne s'observe également dans le *Quart Livre*. À première vue, l'ultime roman, qui clôt les aventures des pantagruélistes, marque un retour à l'univers épique des premiers romans. L'action se déroule dans un espace vaste aux dimensions épiques et des réminiscences des grandes épopées antiques jalonnent les différentes étapes du trajet. Notamment on observe qu'après le *Tiers Livre*, dont l'univers était marqué par une primauté du discours sur l'action, le quatrième roman marque un retour vers les batailles traditionnelles. Toutefois, tout cela n'implique nullement un retour à la conception traditionnelle de l'héroïsme. Les héros sont confrontés à différents peuples qui incarnent les forces hostiles à l'humanisme, les différentes communautés représentant les dangers qui menacent le philosophe de la part d'institutions intolérantes. Mais contrairement aux deux premiers romans, Pantagruel ne mène plus de combat épique contre les représentants de l'injustice et de la tyrannie, mais se contente d'opposer sa mentalité pacifique¹⁴⁸⁰. Le quatrième roman coïncide avec un passage vers un nouveau type d'héroïsme qui consiste davantage dans l'exercice de la tolérance et de la force de l'âme au milieu d'un monde marqué par les conflits et différentes formes d'extrémisme.

¹⁴⁷⁸ E. BENSON, « “Jamais votre femme ne sera ribaulde, si la prenez issue de gens de bien”. *Love and Warfare in the Tiers Livre*. » in *Études rabelaisiennes*, XV, Genève, Droz, 1980, p. 55-70. Au XVI^e siècle, les relations conjugales étaient souvent comprises en termes politiques, comme un exemple de la relation entre le prince et les sujets (p. 61). Dans ce cas-là, l'absence de vertus politiques de Panurge, qui se montre mauvais administrateur, est une préfiguration de son incapacité future à prendre une décision claire quant à la question de son mariage. Cela permet aussi de mieux comprendre le refus de Panurge de participer aux guerres de son seigneur.

¹⁴⁷⁹ Id., p. 57.

¹⁴⁸⁰ Pour Duval, dans le dernier roman c'est la charité qui est élevée au rang de qualité héroïque et la mission épique de Pantagruel consiste désormais à réconcilier les antagonismes qui prédominent dans les sociétés insulaires en répandant la *caritas*. En ce sens, le critique s'oppose aux analyses antérieures concernant la fonction jouée par le géant dans l'ultime roman de Rabelais. Il refuse à la fois la réduction de l'attitude de Pantagruel à celle d'un stoïcien impassible qui ne se laisse pas affecter par les troubles du monde temporel et l'analyse traditionnelle selon laquelle le courage du géant illustrerait une sorte de moyen terme aristotélicien. Au contraire, selon lui le géant joue à la fois un rôle actif et fait preuve d'une vertu incomparablement plus élevée que les diverses formes de courage théorisées par les Anciens parce que fondé dans la tradition chrétienne. Il s'agit de la charité active par laquelle il essaie de réduire la distance entre les divers groupes ennemis et de reconstruire autour de la Thalamège la seule véritable Église du Christ qui consiste dans la communauté des croyants. E. DUVAL, *The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel*, p. 95.

La synthèse entre érasmisme et stoïcisme s'observe à nouveau, bien que sous une forme différente, dans la scène de la tempête. Toute la suite de chapitres tournant autour de la tempête est truffée de références à l'univers héroïque et fonctionne comme un condensé d'intertextes épiques. La matrice de base est composée d'éléments prélevés aux épopées d'Homère, de Virgile et de Folengo. Mais le passage est aussi marqué par la présence d'Érasme. M. Huchon rappelle qu'il y a eu deux phases d'élaboration du récit, une première où priment les références épiques, une seconde où les éléments religieux prennent davantage de place et qui est partiellement inspiré du *Naufragium* d'Érasme¹⁴⁸¹. Important pour la compréhension du texte est notamment le contexte du déclenchement de la tempête. Les vents ne se déchaînent qu'après la rencontre des pantagruélistes avec les navires des moines partant pour le conseil de Trente. V. Saulnier en a conclu que la tempête était le symbole des troubles qui allaient s'abattre sur les évangeliques à la suite du conseil de Trente. Pantagruel, qui « restait tout pensif et mélancolique »¹⁴⁸² ne prévoit pas tant une tempête physique qu'une tempête politique avec le durcissement des positions religieuses.

Le recours aux métaphores du combat pour décrire un héroïsme de type moral rappelle à nouveau l'imagerie militaire d'Érasme dans son *Enchiridion*. L'épisode de la tempête contient en effet un nombre non négligeable de références à la guerre. D'abord, le texte dresse un parallèle entre ce passage et l'attaque du clos de Seuilly (*Gargantua*, XXVII). Frère Jean compare son comportement actif durant la tempête à celui qu'il a eu dans le passé durant la défense de l'abbaye contre les assaillants et il déclare que l'abbaye eût été mise à sac « si je ne eusse que chanté *contra hostium insidiae* »¹⁴⁸³. Le parallèle entre la tempête et le champ de bataille implique une analogie entre le courage militaire et la force d'âme nécessaire durant la tempête. Un second parallélisme entre la situation de l'équipage durant la tempête et celle des soldats durant la guerre est la comparaison établie par Epistémon entre la conduite de Panurge et celle des Gaulois qui, face à l'incursion des Germains, ont fait leurs testaments « lors que par nécessité leurs convenoit courir aux armes, et soy evertuer contre Ariovistus, leur ennemy »¹⁴⁸⁴. Plus loin, le même Epistémon mettra la tempête en lien avec un épisode des guerres puniques

¹⁴⁸¹ Voir l'édition de la Pléiade, p. 1524, note 9.

¹⁴⁸² *Quart Livre*, chap. XVIII, p. 581.

¹⁴⁸³ Id., chap. XXIV, p. 594). Il existe en effet une symétrie quasi parfaite entre les rôles joués par les personnages dans les deux passages : le couple frère Jean / le prieur de Seuilly au chapitre XXVI du *Gargantua* est l'exact analogon du couple frère Jean / Panurge au chapitre XXVI du *Quart Livre*. Face à l'adversité, le prieur n'a d'autre réaction que faire chanter des litanies et de façon similaire, face à la tempête, Panurge ne fait que marmonner des prières.

¹⁴⁸⁴ Id., chap. XXI, p. 589.

en citant les paroles du consul Flaminius, tombé dans un piège tendu par Hannibal : « Enfants (dist il à ses soubdars) d'icy sortir ne vous fault esperer par veuz et imploration des Dieux. Par force et vertu il nous convient evader, et à fil d'espée chemin faire par le mylieu des ennemis. »¹⁴⁸⁵. Si la tempête est le symbole de l'endurcissement de la situation pour les évangéliques après le Concile de Trente, alors les références à la bataille invitent à faire preuve de ce type d'héroïsme pacifique qui consiste dans la fidélité à ses propres idéaux.

L'analogie entre le courage militaire et la force d'âme nécessaire face à la tempête rappelle aussi la conception stoïcienne de l'héroïsme. Cela ressort bien si l'on met en rapport la scène de la tempête avec le discours sur la « discession des ames Heroicques » au chapitre XXVII. D. Desrosiers-Bonin¹⁴⁸⁶ établit une relation entre ce discours et le *Songe de Scipion* de Cicéron, parce que le vieillard devant qui le discours est tenu s'appelle Macrobe, à l'instar de l'auteur qui a rédigé le *Commentaire du Songe de Scipion*¹⁴⁸⁷. Un des thèmes centraux du dialogue est la notion d'héroïsme moral. L'échange entre Scipion le jeune et son père Paul Émile se déroule au milieu de la voie lactée, le premier cherche à rejoindre l'âme de son père dans les étendues stellaires, le second avertit son fils que, pour atteindre à l'immortalité, il doit la mériter par ses services à la République. Le *Songe de Scipion* tourne autour de l'idée de la *virtus* comme moyen d'atteindre à une forme d'immortalité. D. Desrosiers-Bonin se réfère à ce passage pour démontrer que les chapitres qui tournent autour de la question de l'immortalité et du salut de l'âme peuvent être lus dans une optique non pas théologique mais éthique. Pour Rabelais, la condition du salut ne résiderait pas dans la religion mais dans l'exercice des vertus pratiques¹⁴⁸⁸. En effet, bien que les deux interlocuteurs du *Songe de Scipion* soient soldats, le type d'héroïsme que Paul Émile préconise consiste davantage dans la pratique des vertus que dans le courage militaire. La question dépasse toutefois le domaine de l'éthique car l'intertexte de Scipion ne permet pas seulement de définir un autre moyen d'atteindre à l'immortalité, mais aussi un accès à un type différent d'héroïsme qui se caractérise par l'acceptation stoïque du destin.

En substance, les deux derniers livres ne constituent pas une rupture avec l'univers épique mais opèrent plutôt une transformation de la thématique héroïque. Le *Tiers Livre* correspond à

¹⁴⁸⁵ Id., p. 594.

¹⁴⁸⁶ D. DESROSIERS-BONIN, « Macrobe et les âmes héroïques (Rabelais, « *Quart Livre* », chapitres 25-28) » in *Renaissance et Réforme*, vol. 11, n°3, 1987, p. 211-221.

¹⁴⁸⁷ Id., p. 213.

¹⁴⁸⁸ Id., p. 216.

une transition du monde de l'*Illiade* à celui de l'*Odyssée*, œuvre où l'héroïsme consiste avant tout dans l'endurance psychologique face au malheur. Le roman de Rabelais, de même, ne coïncide pas simplement avec une évacuation de la thématique martiale mais plutôt avec une réinvention de cette dernière. La thématique du combat se réfère davantage à la vision qu'Érasme donne du combat intérieur que l'homme doit mener et à la notion de courage chez les stoïciens. En fin de compte, la métaphore du combat désigne l'effort des évangéliques pour rester fidèles à leurs convictions dans un contexte d'envenimement des conflits politiques. Les références épiques sont utilisées dans un sens détourné. Les deux derniers romans tournent autour du thème de l'héroïsme psychique et fonctionnent comme des épopées d'un genre nouveau, alliant le pacifisme avec l'appel aux humanistes de ceindre leur épée intérieure.

B. « ¡Aquí fue Troya ! ». Cervantès et Lucain ou : sortir de l'épique par l'épique

L'hidalgo continue d'être vu par certains lecteurs contemporains¹⁴⁸⁹ comme une sorte de héros de la défaite, glorieux dans son échec parce qu'il défend la pureté de ses idéaux en dépit de ses nombreuses déconfitures. Le succès persistant de cette lecture, héritée des interprétations romantiques du *Quijote*, avec laquelle la critique a rompu il y a une cinquantaine d'années, s'explique par le décalage entre la critique universitaire et la réception populaire du roman. Les classiques du cinéma comme *Man of La Mancha* (1972) ont contribué à véhiculer la vision d'un hidalgo grandiose malgré ses échecs¹⁴⁹⁰. Un certain rôle revient aussi à la morale kantienne de l'intention qui, de façon indirecte, continue à façonner la conception moderne de la morale¹⁴⁹¹. Le caractère anachronique et subjectif de cette lecture la rend évidemment suspecte, d'autant plus qu'elle implique en apparence une rechute dans la vieille idée romantique, périmée depuis l'ouvrage d'A. Close, selon laquelle don Quichotte serait un héros malgré ses défaites. Si on observe l'évolution de la critique, force est de constater que ce type de lecture n'a jamais été entièrement éradiqué parce que certains critiques observent une sorte d'intériorisation de

¹⁴⁸⁹ Il s'agit souvent de lecteurs non académiques qui ne connaissent pas la critique cervantine.

¹⁴⁹⁰ Des films comme *Man of La Mancha* (1972) ont érigé l'hidalgo en glorieux représentant de tous les idéalistes qui essaient de réaliser leurs rêves contre l'opposition d'une société bornée et privée d'imagination. Pour une analyse des réinterprétations de l'œuvre de Cervantès faite par les metteurs en scène, voir l'intéressant article de J. W. ALBRECHT, «*Theater and Politics in Four Film Versions of the Quijote* » in *Hispania*, vol. 88, 2005, p. 4-10.

¹⁴⁹¹ L'idée selon laquelle ce n'est pas l'acte en tant que tel mais le mobile derrière l'acte qui est le critère de la moralité de l'agent.

l'héroïsme dans la seconde partie du *Quijote*¹⁴⁹². De plus, l'influence du stoïcisme et l'intériorisation des valeurs nobiliaires dans le milieu militaire à la Renaissance ont pu amener A. Maraval¹⁴⁹³ à penser que l'intériorisation de l'héroïsme qui s'accomplit dans le cas de l'hidalgo ne serait pas uniquement parodique. Pourtant, il n'en reste pas moins que, par l'accent mis sur la défaite, le *Quijote* est une œuvre profondément antiépique. A supposer même que l'hidalgo connaisse une sorte d'intériorisation de la vertu, le fait qu'il voit ses plans échouer fait de lui le contraire du héros épique.

Le *Quijote* a de nombreuses caractéristiques qui peuvent le faire considérer comme une anti-épopée. À l'opposé du héros épique, son protagoniste n'est pas victorieux mais va d'échec en échec. À l'inverse de la structure téléologique de l'*Énéide*, le *Quijote* est caractérisé par sa non-linéarité et le fait que le *telos* du héros recule dans un horizon inatteignable. Alors que dans l'épopée, la part belle est faite aux interventions divines et au surnaturel, le *Quijote* écarte toute forme de merveilleux et instaure une tension constante entre les explications surnaturelles dont se sert l'hidalgo pour expliquer ses défaites et les explications rationnelles auxquelles recourent Sancho et le narrateur. Contrairement à ce qui se passe dans l'épopée, où le courage martial va de pair avec la force de l'âme, dans le *Quijote*, le seul type d'héroïsme dont peut encore faire preuve le protagoniste est le courage de l'âme. En d'autres termes, par l'accent mis sur la défaite et l'incapacité du héros à réaliser ses désirs, le *Quijote* est une œuvre profondément antiépique. Toutefois, l'idée que la défaite serait par définition opposée à l'esprit de l'épopée est contredite par l'histoire littéraire. L'exemple le plus célèbre est sans doute Lucain, dont le *Bellum Civile*¹⁴⁹⁴ est une épopée des vaincus, non des vainqueurs.

Selon la célèbre analyse de D. Quint, Lucain a, avec le *Bellum Civile*, initié une tradition épique antivirgilienne et anti-impérialiste dont la fascination allait s'avérer grande sur les poètes

¹⁴⁹² Voir J. J. ALLEN, *Don Quixote : Hero or Fool*, Madrid, Juan de la Cuesta, 2008.

¹⁴⁹³ J. A. MARAVALL, *Humanismo de las armas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, chap. III: « *El humanismo de las armas* », p. 109-165. Dans le troisième chapitre de son étude sur l'humanisme des armes, A. Maravall affirme que les traités militaires de la Renaissance fournissent des indices que l'exercice militaire était conçu par beaucoup de généraux et de théoriciens comme un moyen d'opérer une épuration intérieure. Pour don Quichotte aussi, l'exercice de la chevalerie est plus qu'un simple exutoire d'énergies latentes et devient au contraire un véritable chemin de la perfection parce qu'il permet la confrontation avec un obstacle qui est la condition de son éthique de l'effort et du dépassement de soi. Il s'agirait d'un reflet de l'intériorisation de la vertu et des valeurs nobiliaires qui était en train de s'accomplir au XVI^e siècle sous la montée de la bourgeoisie et à cause de l'ouverture du métier des armes à des franges de plus de plus larges de la population n'appartenant pas à la caste aristocratique. Désormais ce n'étaient plus les privilèges féodaux ni la transmission du sang noble mais l'acquisition intime des vertus traditionnellement associées avec l'aristocratie qui définissaient la noblesse de l'homme. Abandonnant de plus en plus ses prétentions initiales à la puissance et la gloire, l'hidalgo accorde davantage de poids à la victoire morale et semble effectuer un rapprochement entre son propre héroïsme et celui du stoïcien (p. 119).

¹⁴⁹⁴ M. A. LUCAIN, *Bellum Civile*, traduction A. BOURGERY, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

de l'Âge baroque français (*La Araucana* de A. de Ercilla et les *Tragiques* de d'Aubigné peuvent, à la fois par leur composition et par leur orientation idéologique, être appelés une « épopée des vaincus »). F. de Armas aperçoit cet héritage de le *Bellum Civile* dans le *Quijote*. La fragmentation textuelle, la mutilation physique du protagoniste, une géographie décentrée et une topographie labyrinthique seraient les héritages du poème de Lucain¹⁴⁹⁵. À son avis, le *Quijote* orchestre une sorte de rencontre conflictuelle entre esthétique virgilienne et esthétique lucanienne. Certains éléments seraient inspirés de l'*Énéide*, tandis que d'autres rappelleraient l'esthétique radicalement opposée du *Bellum Civile*. Ainsi, la Sierra Morena, labyrinthe textuel en même temps que géographique, serait l'équivalent de la Thessalie où se déroule la bataille entre Pompée et Jules-César et où le peuple romain perd sa liberté¹⁴⁹⁶. L'atroce mutilation des corps dans le *Bellum Civile* correspondrait aux nombreux coups que don Quichotte doit encaisser et qui le laissent souvent dans un état pitoyable¹⁴⁹⁷. Le morcellement narratif du poème lucanien, opposé à la vision du poème comme un corps bien organisé, aurait des ressemblances avec les interruptions, les coupures, les sauts qui détruisent la linéarité du récit du *Quijote*¹⁴⁹⁸.

L'idée du critique n'est pas que le *Quijote* serait directement inspiré du *Bellum Civile* mais plutôt que Lucain aurait influencé la sensibilité littéraire de Cervantès. Que ce dernier ait lu la célèbre anti-épopée de Lucain est clair parce que des éléments inspirés du *Bellum Civile* apparaissent dans la *Numancia*. F. de Armas aperçoit une autre trace de cette influence de l'esthétique lucanienne dans la *canCIÓN desesperada* de Grisóstomo, testament poétique relatant les tourments amoureux que lui a infligés la belle Marcela et sa décision subséquente de se donner la mort¹⁴⁹⁹. Dans la première partie du poème, on observe selon lui les échos de la *Pharsale* de Lucain avec sa géographie tourmentée et sa condamnation de la cruauté de Néron. Les lieux désolés et sauvages qui, dans le poème latin, permettent de souligner le martyre de l'armée républicaine et de donner l'image d'un cosmos désagrégé et proche de la fin servent ici d'expression à l'état d'âme du poète : « *ya en oscuros valles o en esquivas/ playas, desnuda de contrato humano, / o adonde el sol jamás mostró su lumbre, / o entre la venenosa muchedumbre/*

¹⁴⁹⁵ F. A. DE ARMAS, « *Un autor fuera de lugar : Virgilio en el Quijote* » in *Revue Romane. Langue et littérature.*, vol. 45, n°2, 2010, p. 191-214. La modernité d'un roman comme le *Quijote* dérive, estime-t-il, du choc entre l'esthétique virgilienne, fondée sur l'homogénéité, la vision unitaire de la réalité, le triomphe de la Providence divine, et l'esthétique lucanienne et la mise en avant de la Fortune et de la contingence (p.205).

¹⁴⁹⁶ Id., p. 203.

¹⁴⁹⁷ Id., p. 204.

¹⁴⁹⁸ Id., p. 205.

¹⁴⁹⁹ F. A. DE ARMAS, *Don Quixote Among the Saracens*, p. 65-68.

de fieras que alimenta el libio llano »¹⁵⁰⁰. Tandis que dans la *Pharsale*, l'injuste tyran est Néron, usurpateur du trône et odieux favori des dieux, dans la chanson de Grisóstomo, il désigne la cruelle bergère qui a régné en despote sur son cœur.

Les limites de la théorie de F. de Armas apparaissent toutefois lorsqu'il s'agit d'expliquer la raison de cette ressemblance. Le critique estime que, à l'instar d'A. de Ercilla, Cervantès aurait écrit une épopée des vaincus dédiée aux victimes de la politique raciale espagnole. Établissant un lien séduisant mais en fin de compte difficile à prouver entre hybridité générique et hybridité culturelle, Pour F. de Armas, Cervantès suggérerait en permanence une proximité secrète entre l'hidalgo et les *conversos* maures de l'époque. Les échecs réitérés de l'hidalgo et sa mélancolie feraient de lui le héros d'un peuple connu pour son caractère mélancolique et pour être dans une situation de radicale impuissance face aux récentes évolutions de l'histoire. Le critique se demande si Cervantès ne s'inscrit pas dans la lignée des auteurs comme Ercilla, qui se sont inspirés de Lucain pour écrire une épopée des vaincus qui intégrerait l'altérité culturelle et raconterait l'histoire du point de vue des perdants : « *Cide Hamete may leave us consider that his text is an epic of the defeated, an epic of the Other, one where Muslims and Jews, conversos and moriscos may view the hero with benevolence* »¹⁵⁰¹. Ce type d'interprétation, qui tend à faire de Cervantès un défenseur du multiculturalisme avant l'heure, est assez répandu dans certains courants de la critique actuelle mais s'avère problématique. J. de la Puente Sánchez¹⁵⁰² met ainsi en garde contre ces lectures qui lisent le texte de Cervantès à travers le prisme des idéologies contemporaines et appliquent au texte des grilles de lecture inspirées du relativisme culturel ambiant¹⁵⁰³. Autant il est juste de dire que l'auteur du *Quijote* fait preuve d'une grande tolérance envers les Arabes et les Maures, autant il est exagéré d'y voir une défense cryptée des minorités religieuses.

¹⁵⁰⁰ *Don Quijote*, partie I, chap. XIV, 121 : « dans d'obscures vallons, au loin sur des plages / privées à jamais de présence humaine, / là où le soleil ne montre sa lumière, / ou parmi les mille bêtes féroces / qu'élève en son sein la plaine libyenne ».

¹⁵⁰¹ F. DE ARMAS, op. cit., p. 60 : « Cide Hamete peut nous amener à envisager de texte comme une épopée des vaincus, comme une épopée de l'Autre, où les musulmans et les juifs, les conversos et les *moriscos* regardent le héros avec bienveillance. ».

¹⁵⁰² J. DE LA PUENTE SÁNCHEZ, « *Los moros en El Quijote* » in *Foro de Educación*, n°9, 2007, p. 37-45.

¹⁵⁰³ Comme l'auteur le résume très bien à la fin de son article : « *Sirvan estas referencias para deshacer la falsa idea en boga de que Cervantes era un adalid de la multiculturalidad* avant la lettre y de que la segunda parte de su obra es un alegato a favor de un mantenimiento de la minoría morisca en las condiciones en las que permanecía España. No es así y las citas aducidas lo ponen de manifiesto. »; « Que ces références servent à contrer la fausse idée en vogue selon laquelle Cervantès était un champion du multiculturalisme avant la lettre et que la seconde partie de son œuvre est un plaidoyer en faveur du maintien de la minorité morisque dans les conditions dans lesquelles elle restait en Espagne. Tel n'est pas le cas et les citations utilisées le montrent. » (p.45).

D'autres éléments dans l'interprétation de F. de Armas sont critiquables. Ainsi, l'idée d'un choc entre l'esthétique virgilienne et l'esthétique lucanienne est difficilement prouvable. De la coexistence de certains éléments qui rappellent l'*Énéide* et d'autres qui rappellent le *Bellum Civile*, on ne saurait automatiquement conclure à leur opposition. Absolument rien ne permet de prouver que Cervantès a voulu orchestrer une dialectique entre ces deux esthétiques dans son roman. Il est tout aussi possible que ces deux auteurs aient constitué pour lui deux sources d'inspirations hétérogènes quoique complémentaires et que les souvenirs de leurs œuvres s'insèrent harmonieusement dans la « *tela de varios y hermosos lizos tejida* »¹⁵⁰⁴ qu'est le *Quijote*. En outre, F. de Armas voit la ressemblance entre les deux auteurs dans le fait que tous les deux s'opposeraient à l'idée de l'Empire. La structure non-linéaire des deux œuvres serait la marque d'une opposition à l'organisation téléologique de l'*Énéide* qui reflète l'idéologie impérialiste du poème. La question est si la structure non-linéaire du *Quijote* doit nécessairement être interprétée comme signe du rejet de l'idéologie impérialiste ou si elle ne doit pas plutôt être vue comme une expression littéraire de l'intuition que Cervantès avait que l'ordre social ancien était en train de s'effondrer. L'idée de base, selon laquelle le *Quijote*, à l'instar d'autres œuvres de la Renaissance, serait inspiré de l'anti-épopée de Lucain, reste intéressante, le projet anti-épique de Lucain dans le *Bellum Civile* ayant de réelles ressemblances avec celui de Cervantès dans le *Quijote*, mais elle mérite d'être redéfinie.

Il est possible que Cervantès, à l'instar de certains grands poètes épiques de la Renaissance, ait repris le legs de l'auteur du *Bellum Civile*. Toutefois, les vaincus, dans son cas, n'étaient pas nécessairement les minorités religieuses mais plutôt les Espagnols dans l'ensemble, dont le pouvoir et l'hégémonie commençaient à périr. L'hypothèse soulevée dans cette partie est donc que la reprise par Cervantès de certains éléments de l'esthétique lucanienne, si elle a eu lieu, s'explique par une autre analogie entre la situation historique des deux auteurs, à savoir non pas leur opposition à l'Empire, mais leur confrontation douloureuse avec l'effondrement d'un ancien ordre social. Le projet de Lucain, qui transparaît à travers les vers initiaux du *Bellum Civile* -le « *Bella (...) plus quam civilia (...) canimus* »- sonne comme une déformation du « *Arma virumque cano* »- consiste dans le fait de dépeindre la chute de la République et non la naissance d'un Empire. La situation de Cervantès, qui assistait au déclin progressif de l'Empire espagnol était à certains égards analogue. Tel un héros épique, don Quichotte, chevalier de la Triste Figure qui se prend pour un héros resplendissant, est une incarnation du peuple espagnol, qui continue à croire dans sa supériorité alors que l'Empire est

¹⁵⁰⁴ *Don Quijote*, partie I, chap. XLVII, p. 492 : « une toile tissée de fils variés et précieux ».

engagé dans un déclin progressif¹⁵⁰⁵. Face à la situation historique que les deux auteurs ont vécue, la conception traditionnelle de l'héroïsme a perdu son sens et a dû être remplacée par une nouvelle vision de l'héroïsme.

Le premier argument qui va dans ce sens est qu'on peut observer une certaine ressemblance entre le *Quijote* et la *Numancia*, dans laquelle des analogies thématiques et structurelles de la *Pharsale* s'observent également. Le thème central de cette pièce est la conversion d'une défaite militaire contre les Romains en victoire morale pour les Numantins¹⁵⁰⁶, ce qui rappelle la thèse de certains critiques selon laquelle les échecs de l'hidalgo devraient être vus comme une victoire dans la défaite. La ressemblance principale entre la *Numancia* et le *Quijote* consiste dans le fait que les deux œuvres sont bâties sur le contraste entre un héroïsme noble mais vieilli, qui reste ancré dans la mentalité d'une époque passée, et une manière moderne de mener la guerre, qui transforme les tenants de l'ancienne vertu guerrière en inadaptés. Dans la mesure où ils préfèrent l'affrontement direct sur le champ de bataille, les Numantins sont les représentants de l'héroïsme traditionnel tandis que les

¹⁵⁰⁵ B. Creel estime que l'hidalgo a en effet été conçu comme un héros spirituel. « *As a pseudo-heroic adventurer, Don Quixote is always unsuccessful, but as a spiritual hero he is unequalled. In Don Quixote, the heroism of moral virtue completely prevails over the heroism of military virtue, is shown to be the superior of the two and then earns the respect of the reader.* » ; « En tant qu'aventurier pseudo-héroïque, don Quichotte échoue toujours. , mais entant que héros spirituel, il est inégalé. Dans don Quichotte, l'héroïsme de la vertu morale prévaut complètement sur l'héroïsme de la vertu militaire, apparaît comme supérieure à cette dernière et lui vaut le respect du lecteur. » (p. 86).

¹⁵⁰⁶ Rappelons brièvement les grandes lignes de l'action. Après un siège de seize ans organisé par les troupes de Scipion, les habitants de la ville demeurent indomptés mais sont réduits à la dernière extrémité à cause de la famine. Simultanément, la durée du siège et l'inactivité qui en a résulté ont amolli les troupes romaines et leur ont fait perdre leur ancienne valeur. Des ambassadeurs arrivent dans leur ville et demandent à conclure la paix avec Scipion qui la leur refuse, condamnant ainsi les habitants à une mort sûre s'ils refusent de se rendre. Au début de la troisième journée, Caravino offre aux Romains de terminer la guerre par un duel singulier entre les deux meilleurs soldats choisis dans les deux camps (v. 1112-1231), mais Scipion rejette la proposition. Ici apparaît dans la pièce une opposition entre deux concepts différents de l'héroïsme, le premier qui est fondé sur la bravoure et le courage individuel des combattants et le second qui est davantage dirigé par les principes de l'efficacité maximale que par ceux, traditionnels, de l'honneur. Atteindre une victoire totale sur l'ennemi sans verser une goutte de sang est de ce point de vue le summum de l'efficacité. Face à la situation désespérée, Théagène propose de brûler toutes les possessions des Numantins dans un grand feu afin d'enlever aux Romains toute possibilité de faire du butin. Le dernier acte d'héroïsme traditionnel consiste dans la sortie nocturne de Marandro parti, avec son ami Léonce, voler du pain dans le camp romain afin d'éviter la mort de son amante Lira. L'apparition des trois allégories de la Faim, de la Maladie et de la Guerre annonce la perte prochaine de la Cité. Alors incapables de résister davantage aux assaillants, les habitants de la cité préfèrent se donner la mort afin que Scipion soit du moins privé de la satisfaction d'avoir pu emmener l'un d'eux vivant. Le lendemain, au grand dépit de Scipion, il ne se trouve plus aucun homme vivant dans la cité. Seul rescapé du massacre, Bariato constitue l'ultime chance pour Scipion d'emmener un Numantin prisonnier, mais ce dernier se suicide, détruisant ainsi définitivement l'espoir du grand général de célébrer un triomphe.

Romains, grâce à des stratégies de combat efficaces mais antihéroïques qui leur permettent d'obtenir la victoire sans devoir recourir au combat par les armes, rompent avec les valeurs de l'héroïsme traditionnel. La subordination par Scipion de sa gloire personnelle aux intérêts de la République romaine montre qu'il pense davantage en stratège qu'en héros épique traditionnel¹⁵⁰⁷. De même, l'inadaptation de don Quichotte aux nouvelles manières de mener la guerre, patente durant toute l'œuvre, transparaît de façon particulièrement forte durant l'épisode de la bataille navale à Barcelone, où il est confronté aux nouvelles technologies militaires. Mais dans la pièce de Cervantès, cette inadaptation est vue sous un angle glorieux et mène finalement à un dépassement de l'héroïsme épique.

L'autre ressemblance est que dans la *Numancia*, pas moins que dans le *Quijote*, l'idée d'une victoire dans la défaite apparaît sous une lumière critique. D'un côté, l'opposition entre les impératifs d'une pensée stratégique et calculatrice et la fidélité au code héroïque traditionnel tendent à conférer une supériorité morale aux Numantins qui compensent leur défaite militaire en l'emportant sur leurs ennemis du point de vue de l'honneur et de la gloire. Simultanément, la pièce ne cache pas que leur attachement aux formes traditionnelles de combat témoigne d'une mentalité anachronique et d'une forme d'inadaptation pernicieuse dans un monde où les conventions militaires ont changé. Scipion rejette comme risible la proposition des ambassadeurs numantins de déterminer l'issue de la guerre au moyen d'un duel entre les meilleurs guerriers des deux camps : « *Donaire es lo que dices, ris, juego, / y loco el que pensase hacello* »¹⁵⁰⁸. Ce qui, du point de vue de l'honneur, apporterait le plus de gloire aux deux camps apparaît pourtant comme une décision peu avisée d'un point de vue stratégique, puisque cela implique pour les Romains de renoncer à la perspective d'une victoire quasi assurée au profit d'un événement où le hasard peut triompher. Leur fidélité aux lois de l'héroïsme ancien, en dépit du fait qu'ils sont conscients que ce dernier causera ultimement leur perte, est analogue à celle dont don Quichotte fait preuve pour les règles de la chevalerie alors même qu'il perçoit que ces dernières ne lui permettront pas d'obtenir la victoire¹⁵⁰⁹. Le thème

¹⁵⁰⁷ En réalité, la pièce est complexe, en ce sens que chacun des deux partis adhère aux valeurs traditionnelles de l'épopée tout en s'en distinguant. Dans l'épopée, la recherche de la gloire personnelle et l'engagement pour la collectivité vont de pair. Dans la *Numancia*, la gloire personnelle est subordonnée à des intérêts plus politiques et d'ordre plus général. Mais la distinction entre les deux camps n'est pas tranchée, car Scipion continue par certains côtés à adhérer aux codes épiques traditionnels, comme cela transparaît à travers son exhortation initiale à ses soldats tombés dans l'oisiveté.

¹⁵⁰⁸ *Numancia*, troisième journée, v. 1178-1179 : « Plaisant discours, risible et fort comique, / et bien fou qui songerait à agir ainsi ».

¹⁵⁰⁹ Les assiégés ne sont pas seulement les représentants de l'héroïsme antique mais aussi, à l'instar de don Quichotte, du code héroïque propre à l'Espagne médiévale, ce qui fait d'eux des figures proches de l'hidalgo.

de l'incompatibilité entre les valeurs chevaleresques et celles de l'époque moderne, qui forme un des axes centraux du roman de Cervantès, apparaît ici de façon embryonnaire. Dans le *Quijote*, l'idéalisme chevaleresque confère à l'hidalgo une certaine dignité, mais le condamne aussi à l'inefficacité face à des figures comme don Antonio Moreno dont les pratiques, moins idéalistes, ont néanmoins un effet concret sur la société, tout comme les idéaux héroïques des Numantins leur confèrent une supériorité morale sur leurs ennemis, mais apparaissent comme vieillissés d'un point de vue stratégique.

L'accent mis sur le corps souffrant chez Cervantès et Lucain, qui a été souligné par F. de Armas, pourrait s'expliquer par la similarité du contexte politique dans lequel les deux œuvres furent élaborées. Dans leurs textes, Lucain et Cervantès mettent en scène un idéal social engagé dans un processus de décomposition. La République romaine de la *Pharsale* est une alternative idéalisée à la Rome impériale de l'*Énéide* tout comme Pompée est l'adversaire idéalisé du tyran injuste qui a donné naissance à l'Empire. Par conséquent, le motif du *sparagmos*¹⁵¹⁰, du corps dépecé, renvoie symboliquement au démantèlement de la République romaine, lacérée par la *discordia* qui oppose les deux partis. Ainsi la décapitation de Pompée pointe vers la décapitation de la République elle-même. La mort et les funérailles de Pompée évoquent la chute de la Rome républicaine dont il est en quelque sorte l'incarnation politique. De même, le roman de Cervantès reflète le fait que l'évolution de l'Empire espagnol coïncide avec le déclin des vieux idéaux chevaleresques, qui, contrairement aux romans de chevalerie eux-mêmes, étaient valorisés par lui. Le corps souffrant de don Quichotte représente métaphoriquement la déchéance de tout l'idéal chevaleresque, tout comme les corps mutilés des soldats républicains sont un symbole de la mort des vieux idéaux de la République romaine.

L'héroïsme de la défaite s'exprime chez les deux auteurs par la souffrance corporelle. Tel est un des aspects les plus célèbres du *Bellum Civile*, où le motif de l'automutilation volontaire et du membre tranché est une déconstruction de l'héroïsme militaire en même temps qu'une manière de renouer avec la conception stoïque de l'héroïsme comme dépassement des affects. L'héroïsme consiste désormais moins dans l'*aristéia* et la capacité à réaliser des exploits martiaux que dans la résistance aux souffrances. Le véritable héros de l'épopée lucanienne est Caton, qui, par son suicide incarne la résistance stoïque aux malheurs. La passivité est élevée au rang de la vertu suprême de l'héroïsme. Pour Lucain, la valeur héroïque ne saurait donc plus avant tout consister dans les exploits militaires mais seulement dans la résistance à la douleur

¹⁵¹⁰ Ce motif est évidemment hérité des mythes anciens, mais peut-être également des jeux du cirque qui pourraient avoir inspiré l'auteur.

et dans l'acceptation stoïcienne du destin. L'esthétique lucanienne signe ainsi une rupture avec l'héroïsme conquérant des héros homériques et virgiliens. Tandis que chez Homère et Virgile la mention des blessures infligées à l'ennemi devait souligner la *fortitudo* du guerrier, dans le poème de Lucain, elle souligne la force d'âme de celui qui les reçoit. La focalisation sur ceux qui reçoivent les blessures et non sur ceux qui les infligent implique un changement de perspective consistant dans une concentration sur les victimes et non sur les vainqueurs de la guerre¹⁵¹¹. L'anonymat des héros tranche désormais avec la *fama* des victimes. Par un retournement total de l'idéologie épique traditionnelle, le poète, fortement influencé par la philosophie stoïcienne, élève alors la passivité au rang de la suprême valeur héroïque.

Le mépris de la souffrance corporelle dote les guerriers de Lucain d'une certaine indépendance par rapport à leur propre corps qui rappelle l'idéal stoïcien de l'autarcie. L'autonomie du combattant par rapport à son corps est proche de l'indépendance quasi totale du sage par rapport à ses propres passions. Tout se passe comme si le guerrier se détachait de la douleur et de la souffrance corporelle au point de ne considérer son corps que comme une sorte de matériau de guerre vivant. Le second des deux jumeaux, lors de la bataille de Massalia, après avoir perdu ses deux mains, décide d'utiliser son corps comme un bouclier vivant pour protéger ses compagnons de la grêle de traits qui s'abat sur eux : « *sed expositus fraternaue pectore nudo/ arma tegens crebra confixus cuspidē perstat/ telaque multorum leto casura suorum emerita morte tenet.* »¹⁵¹². Le fait que les parties corporelles semblent mener un combat autonome crée l'impression que ce ne sont pas la raison et la volonté humaine, mais pour reprendre les paroles de M. Dintner¹⁵¹³, des « corps kamikazes » qui dirigent le déroulement de

¹⁵¹¹ Ce changement de focalisation est mis en évidence, selon G. W. Most, par la peinture des blessures. Une analyse des occurrences montre qu'il n'existe que quatre types de plaies dans les épopées traditionnelles –les coupures, les amputations, les perforations et les écrasements – et que statistiquement les trois quarts des blessures décrits par les poètes de l'Antiquité appartiennent à la troisième catégorie. Lucain est le seul poète chez qui les coupures, aboutissant le plus souvent à des amputations, sont aussi fréquentes que les perforations. Tandis que les perforations permettaient habituellement de mesurer la valeur du soldat victorieux, les coupures, par l'horreur que leur vision inspire, détournent l'attention vers les souffrances de la victime et permettent donc d'opérer un changement de paradigme idéologique. Si héroïsme il y a, il consiste désormais dans la résistance stoïcienne au malheur et non plus dans la capacité de distribuer des coups furieux.

¹⁵¹² M. A. LUCAIN, *Bellum Civile*, traduction A. BOURGERY, Paris, Les Belles Lettres, 1947, livre III, v. 619-622 : « il se découvre, abritant de sa poitrine nue les armes fraternelles, il reste percé de coups de lance répétés, et, rayé du nombre des vivants, il retient de nombreux traits qui allaient semer la mort chez ses concitoyens. ».

¹⁵¹³ M. DINTNER, « ...und es bewegt sich doch! Der Automatismus des abgehackten Gliedes in Lucans Bellum Civile » in *Lucans « Bellum Civile ». Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, N. HOMKE et C. REITZ (éds.), 2010, p. 175-191. Voir, p. 184. Selon l'auteur, cet effet est notamment produit par les trois figures de l'hypallage, de la métonymie et de la personnification qui permettent de créer l'impression que la guerre est

la bataille.

Tout comme les soldats de Pompée sont des martyrs de la République qui sont atrocement mutilés durant les batailles contre César, l'hidalgo reçoit blessure sur blessure dans sa défense des valeurs chevaleresques. Le chevalier de la Manche subit tour à tour des bastonnades, des lapidations et des râclées. Le motif du démembrement est également présent dans certaines scènes. Après sa rencontre avec les bergers, son corps est presque littéralement mis en pièces : « *Llegó en esto una peladilla de arroyo y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo.* »¹⁵¹⁴; « *llegó otra almendra (...) llevándole de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca y machucándole malamente dos dedos de la mano.* »¹⁵¹⁵. À la différence de ce qui se passe dans le poème lucanien, l'hidalgo n'est pas présenté comme un martyr, mais comme un personnage ridicule dont les infortunes génèrent le rire. Il existe toutefois une évolution dans la violence physique dont est victime le protagoniste. Initialement, les scènes de violence corporelle sont ancrées dans les cérémonies carnavalesques. Dans la seconde partie, la souffrance corporelle du protagoniste, tout en continuant à générer le rire, revêt aussi une signification différente. Les malheurs et les dégradations qu'il subit ne sont plus seulement un élément qui mine sa prétention d'être un chevalier errant mais ont pour lui la valeur d'une véritable ascèse qui le purifie intérieurement. Le chevalier lui-même adopte de plus en plus l'idée que sa forme d'héroïsme consiste davantage dans l'endurance pleine de courage des souffrances et la foi ininterrompue dans ses idéaux.

Il est intéressant de constater que l'endurance face aux souffrances corporelles est vue dans les deux cas sous une lumière quelque peu ambiguë. La résistance presque surhumaine à la douleur qui caractérise les héros de Lucain a pour effet une transfiguration du héros au rang d'être semi-divin, mais en même temps le poète procède à une critique du fanatisme qui atteint même les personnages valorisés. Selon certains critiques, Lucain, en dépeignant l'insensibilité des républicains à la douleur, verse dans la surenchère au point d'effacer les limites entre

menée non par des hommes mais par des parties corporelles suicidaires et autonomes qui recherchent leur propre mort par une certaine forme d'automatisme.

¹⁵¹⁴ *Don Quijote*, partie I, chap. XVIII, p. 161 : « À cet instant survint un galet de ruisseau qui le frappa au flanc et lui enfonça deux côtes dans le corps. »

¹⁵¹⁵ *Id.*, p. 162.

héroïsme et parodie de l'héroïsme¹⁵¹⁶. L'inconcevable mépris de la mort dont font preuve les soldats des deux côtés, prêts à subir des mutilations atroces afin de pouvoir infliger des pertes au camp adverse, n'est plus qu'un fanatisme irrationnel, loin de l'héroïsme mesuré d'un Énée. Aussi Lucain adopte-t-il une attitude critique face à sa propre conception de l'héroïsme. Quelque chose de similaire s'observe dans le cas de Cervantès. Les lecteurs romantiques du *Quijote* ont eu raison de dire que par sa résistance face au malheurs, don Quichotte incarne l'authentique esprit chevaleresque du Moyen Âge espagnol. Leurs détracteurs ont également eu raison de dire que cette obstination n'est que le résultat de sa folie et de son obstination à ne pas vouloir accepter la réalité. L'hidalgo suscite l'admiration du lecteur par sa fidélité absolue à ses idéaux chevaleresques au milieu des pires déboires, malgré tout cette même obstination le rend ridicule.

Une autre analogie entre le *Quijote* et le *Bellum Civile* consiste dans le rejet du merveilleux. À l'instar d'Ennius, qui avait déjà refusé d'écrire une épopée mythologique, et à l'opposé de Virgile, qui réutilise le traditionnel panthéon homérique, il utilise dans son poème non pas le savoir mythologique mais les connaissances scientifiques de son temps. Les explications faisant intervenir Jupiter, Éole et Iris laissent la place à des explications basées sur la géographie, l'astronomie et l'histoire naturelle. Ce geste est similaire à celui de Cervantès qui rejette le merveilleux des romans de chevalerie et le remplace par des explications naturelles ayant trait à la fois à la psychologie du protagoniste et aux circonstances génératrices d'illusions. Lucain refuse de décrire le passé lointain et légendaire des figures mythologiques et choisit au contraire de décrire des événements vieux de moins d'un siècle. L'histoire de l'hidalgo se déroule également dans un passé proche, voire contemporain du lecteur. La ressemblance la plus intéressante est toutefois que les deux auteurs préconisent un autre type d'héroïsme, non plus militaire mais stoïcien.

Persécuteurs de la justice, les divinités olympiennes cessent, chez Lucain, d'incarner une transcendance positive. Dans le *Bellum Civile*, les dieux se distinguent avant tout par leur injustice et leur cruauté envers les hommes : « *gemitus lacrimaeque sequuntur, plurimaeque in*

¹⁵¹⁶ Voir à ce sujet V. BONNET et S. PÉTRONE « *Approche littéraire et médicale de la souffrance physique dans La Pharsale de Lucain* » in *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 88, 2012, p. 115-131 : « L'absence de douleur est donc à la fois le signe d'une posture héroïque, mais aussi son contraire, puisque mutilé, à demi-mort, l'homme fait place à un animal enragé, voire à un objet. Scéva, par exemple, est un « homme-mur », Lucain le compare à « un mur inébranlable pour César ». (...) L'absence de mentions de la douleur dans *La Pharsale*, qui devait être la preuve de l'héroïsme, marque bien plutôt une certaine défiance vis-à-vis de ce dernier. ».

saevos populi convicia divos »¹⁵¹⁷. À l'inverse de Virgile et d'Homère chez lesquels Jupiter se caractérisait avant tout par son sens inébranlable de la justice et son profond respect devant les décisions du destin, il apparaît chez Lucain comme une divinité partielle qui s'est rangée du côté des criminels. De plus, parfois Lucain pose l'hypothèse angoissante de l'impuissance des dieux face à une force plus fondamentale qui régirait l'univers, la *Fortuna*, voire laisse entrevoir la possibilité d'une absence totale de Providence : « *Sive parens rerum (...)/ fixit in aeternum causas qua cuncta coerces, / (...) / sive nihil positum est, sed fors incerta vagatur, / fertque refertque vices, et habet mortalia casus* »¹⁵¹⁸. Cette puissance, aveugle et imprévisible, qui ne fait pas de distinction entre les bons et les méchants, serait la vraie maîtresse de l'univers, et à ses règles toute la nature devrait se plier. Dans le *Bellum Civile*, l'idée que les dieux orienteraient les événements pour le bien de l'humanité, est totalement abandonnée. Les immortels ne veillent pas sur la vie des hommes singuliers, semblent délibérément favoriser les méchants et ne s'irritent que contre les faibles : « *Servat multos fortuna nocentes, / et tantum miseris irasci numina possent* »¹⁵¹⁹. Contrairement à l'optimisme foncier de l'*Énéide*, qui présentait l'Empire romain comme voulu par les dieux et le *fatum*, le poème de Lucain exprime la conviction que le destin a déclaré sa ruine.

À l'instar du poète latin qui a rompu avec la tradition épique selon laquelle les dieux, tout en pouvant jouer le rôle d'antagonistes, étaient avant tout des protecteurs qui guidaient les pas du héros vers l'accomplissement de sa mission, Cervantès, rompt avec la tradition selon laquelle il existe un équilibre entre les enchanteurs, qui se subdivisent en antagonistes (Arcalaüs) et en adjuvants (Urgande la Déconnue). La situation du *Quijote* reflète d'assez près celle du *Bellum Civile*, les magiciens des *libros de caballerías* jouant maintenant le rôle des divinités olympiennes. La représentation entièrement négative des enchanteurs dans le *Quijote* rappelle, en effet, celle des dieux par Lucain. Non moins que les divinités du *Bellum Civile*, les enchanteurs de Cervantès sont des créatures foncièrement injustes et partiales : « *andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan (...) según tienen la gana de favorecernos o destruirnos* »¹⁵²⁰. L'expression « *según tienen la gana de*

¹⁵¹⁷ *Bellum Civile*, livre VII, v. 724-725 : « les gémissements et les larmes le [Pompée] suivent, le peuple se répand en outrages contre les dieux cruels ».

¹⁵¹⁸ *Bellum Civile*, livre II, v. 7-13 : « L'auteur des choses (...) a-t-il fixé pour l'éternité les causes qui déterminent tout (...) ? Ou bien rien n'est-il établi ? Le sort erre-t-il et livre-t-il tout à ses caprices ? Les choses naturelles sont-elles le jouet des hasards ? ».

¹⁵¹⁹ *Bellum Civile* : « livre II, v. 7-13 : « Mais la fortune sauve plus d'un coupable et les dieux ne savent s'irriter que contre les faibles ».

¹⁵²⁰ Id., partie I, chap. XXV, p. 237 : « il y a toujours parmi nous toute une troupe d'enchanteurs qui changent et transforment nos affaires (...) et selon l'envie qu'ils ont de nous favoriser et de nous perdre ».

favorecernos o destruirnos » montre qu'ils n'agissent pas selon les principes de la justice, mais de façon parfaitement aléatoire. À l'opposé de Virgile, qui dépeignait les divinités olympiennes de façon anthropomorphisée, Lucain donne une vision beaucoup plus abstraite des dieux, qui n'apparaissent plus sous leur forme corporelle. De façon analogue, les enchanteurs du *Quijote* ne sont jamais imaginés sous une forme concrète, mais deviennent des forces hostiles et invisibles qui se plaisent à persécuter le chevalier. Ces ressemblances proviennent du fait que les dieux du *Bellum Civile*, comme les enchanteurs du *Quijote*, ne sont au fond que des allégories de l'imprévisibilité de la Fortune.

Enfin, le thème de l'héroïsme de la défaite, qui apparaît chez les deux auteurs, s'explique par le contexte politique qui ne laissait aucune place à une vision victorieuse de l'héroïsme. Lucain a assisté à l'échec du parti républicain. La chute de Troie devient dès lors le symbole de la défaite de l'armée républicaine. Le personnage emblématique à cet égard sera le fils de Priam, Hector. Vaincu comme l'ont été les forces républicaines, mutilé comme l'ont été les martyrs de la République romaine, Hector est en effet le modèle par excellence de l'héroïsme épique pour Lucain. Alors que Virgile a présenté la chute de Troie comme le début de la fondation de Rome, Lucain y voit une allégorie de sa fin. Cela s'observe de façon très nette au livre IX lors de la visite de la cité de Troie par César (v. 950-999), durant laquelle le vainqueur de la guerre civile marche par inadvertance sur la tombe d'Hector¹⁵²¹. Cette allusion au poème homérique a de claires connotations politiques. César devient un nouvel Achille lacérant le corps d'Hector, les ruines de Troie évoquent la défaite de Rome face au tyran mégalomane, César est un nouvel Agamemnon mettant à sac la cité troyenne, Pompée et Caton sont des avatars modernes d'Hector, glorieux mais vaincus par un ennemi trop puissant. Ainsi, tout en opérant une vaste déconstruction de l'univers épique afin de marquer une rupture avec le modèle de l'épopée virgilienne, Lucain veut néanmoins inscrire son poème dans un héritage épique et sera d'ailleurs placé par Dante aux côtés du père de la poésie épique – « *quelli è Omero poeta sovrano ; / l'altro è Orazio satiro che vene ; / Ovidio è l'terzo, e l'ultimo Lucano* »¹⁵²². Mais l'héroïsme sera désormais déconnecté de l'idée de victoire.

Dans le *Quijote*, l'héroïsme de la défaite est, comme dans le cas de Lucain, une réaction aux défaites réelles que l'Espagne vient de subir sur le plan militaire. L'hidalgo, qui lentement

¹⁵²¹ Pour une analyse plus approfondie de cette scène, voir A. McCLELLAN, *Abused Bodies in Roman Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 153-156.

¹⁵²² A. DANTE, *La Comédie*, J.-C. VEGLIANTE (éd.), « *L'Enfer* », chant IV, p. 54, v. 88-90 : « c'est Homère le souverain poète ; / ensuite vient Horace le satirique ; / après lui Ovide et en dernier Lucain. ».

abandonne l'héroïsme militaire pour un héroïsme stoïcien, reflète la situation de l'Espagne elle-même, qui doit renoncer à ses prétentions à la gloire. Au tournant du XVII^e siècle, l'Empire espagnol donne de lui-même l'image d'une puissance militaire fortement ébranlée par les insuccès, voire les défaites cinglantes par lesquelles s'étaient soldées ses dernières entreprises militaires. Il faut par conséquent se demander si le personnage de don Quichotte avec son armure rouillée et surannée n'est pas une image indirecte de l'Espagne au moment de ses déboires militaires et de la lente détérioration de son armée. À l'instar de plusieurs autres critiques, J. A. Thompson a défendu cette thèse: « *La realidad era más bien que, por alta que sea la estima en que se tenga la España de Cervantes – en tanto que sociedad caballeresca y construida sobre el ideal militar, respetuosa de los triunfos históricos de sus soldados de antaño – todos esos soldados eran a su manera unos Quijotes a los que salían al paso la incomprensión y la irrisión* »¹⁵²³. Si cette thèse s'avère correcte, il faut réviser l'idée de F. de Armas. Le *Quijote* est bel et bien une épopée des vaincus. Mais les vaincus ne sont pas en premier lieu, comme le soutient le critique, les victimes de la politique raciale de la couronne espagnole, c'est le peuple espagnol dans son ensemble qui a perdu sa suprématie et dont l'hidalgo est l'expression poétique. Pour ce peuple de vaincus, seul un héroïsme lucanien de la résistance au malheur est encore possible.

À l'instar de ce qui se passe dans la *Pharsale*, c'est la passivité qui est élevée au rang de nouvel héroïsme dans le *Quijote*. L'hidalgo abandonne progressivement son projet de gloire et adopte une attitude qui pourrait être davantage décrite comme une forme de constance dans le malheur. Récemment B. Pozuelo Calero¹⁵²⁴ a pu déceler des traces du *De Constancia* (1584) de Juste Lipse dans le roman de Cervantès. L'influence du stoïcisme sur l'image qu'il se fait de l'existence chevaleresque devient très claire vers la fin de la seconde partie. Tandis qu'autrefois la gloire et la renommée éternelle étaient au cœur de son projet héroïque, c'est désormais l'idéal stoïcien de la liberté dans le malheur qui l'emporte¹⁵²⁵. Au chapitre II, LXVI, après sa défaite

¹⁵²³ J. A. THOMPSON, « *La guerra y el soldado* » in *España en tiempos del Quijote*, A. FEROS et J. GELABERT (dirs.), Madrid, Taurus, 2004, p. 159-197 : « La réalité était plutôt que, quelque haute que fût l'estime dans laquelle se tenait l'Espagne au temps de Cervantès – en tant que société chevaleresque construite sur l'idéal militaire, pleine de respect pour le triomphe historique de ses soldats d'autrefois – tous ces soldats étaient à leur manière des don Quichotte qui se heurtaient à l'incompréhension et suscitaient le rire. »

¹⁵²⁴ B. POZUELA CALERO, « *El neostoicismo de Justo Lipsio en la primera parte del Quijote* » in *Anuario de Estudios Cervantinos*, vol. 14, 2018, p. 53-71.

¹⁵²⁵ Il faut évidemment préciser que l'hidalgo n'est qu'un reflet très imparfait du héros stoïcien. Le renoncement à ses idéaux de gloire militaire est le fruit de la résignation plus que d'une recherche active de la sagesse. Ce n'est que parce qu'il a échoué dans son désir d'imiter les héros de ses lectures chevaleresques et dans sa vaine tentative de réformer la société, qu'il a renoncé à son projet antérieur et qu'il a adopté un héroïsme de type spirituel. De plus, sa mélancolie grandissante montre qu'il est loin de l'idéal de l'ataraxie et qu'il préserve

contre le chevalier de la Blanche Lune, le chevalier est forcé de se retirer dans son village et de ne plus porter d'armes pendant toute une année. Mais, dit don Quichotte, s'il a perdu sa réputation, il n'a pas perdu le mérite de tenir sa parole : « *aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mis palabras. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y ahora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa* »¹⁵²⁶. Il est clair que l'opposition entre « *obras* » et « *palabras* » correspond à l'opposition entre héroïsme extérieur et héroïsme intérieur. Mais en outre, cette phrase reflète l'idée stoïcienne selon laquelle l'homme préserve une forme de liberté au fond du malheur : accomplir sa parole lui appartient comme la possibilité la plus intime tandis que perdre une bataille ne dépend que des circonstances extérieures et de la malveillance du destin. Ce qui lui fait supporter ces adversités, c'est la certitude que l'effort de faire le Bien est indépendant du résultat effectif : « *Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.* »¹⁵²⁷.

Notons en outre que le cas du chevalier n'est pas sans analogies avec celui d'autres personnages cervantins qui connaissent une intériorisation de leur héroïsme. La redéfinition de l'héroïsme en termes de résistance psychologique au malheur s'observe notamment dans les pièces de Cervantès qui tournent autour du thème de la captivité. S. Rupp¹⁵²⁸ avait déjà remarqué que dans *El trato de Argel* et *Los baños de Argel*, l'héroïsme martial traditionnel est progressivement remplacé par un héroïsme d'ordre psychologique. Selon lui, il s'agirait d'une réponse aux changements de la politique méditerranéenne de l'Espagne¹⁵²⁹. Face à l'abandon progressif des ambitions militaires de son pays dans les régions méditerranéennes, Cervantès aurait cherché à créer un équilibre entre deux types d'héroïsme, l'un martial, qui consiste à agresser l'ennemi musulman, l'autre spirituel, qui consiste dans la résistance aux souffrances. Il faut se demander si quelque chose de similaire ne se passe pas dans le cas de l'hidalgo. Le chevalier de la Manche est un être qui, à l'image de toute la nation espagnole, se voit contraint

une nostalgie de ses idéaux antérieurs. Il n'en reste pas moins que son parcours a des analogies avec celui de Périandre parce que, vers la fin du roman, le chemin géographique que le chevalier parcourt, se transforme de plus en plus un chemin spirituel qui s'apparente à une ascension de l'échelle des vertus.

¹⁵²⁶ Id., partie II, chap. LXVI, p.1055 : « si j'ai perdu ma réputation, je n'ai point perdu, ni ne puis perdre le mérite de tenir ma promesse. Quand j'étais chevalier errant, intrépide et vaillant, mes œuvres et mes mains accréditaient mes exploits ; et maintenant que je suis écuyer pédestre, je ferai honneur à ma parole en tenant la promesse que j'ai faite. ».

¹⁵²⁷ Id., partie II, chap. XVII, p. 677 : « Que penses-tu de cela, Sancho ? dit don Quichotte. Crois-tu qu'il y ait enchantement qui vaille contre la véritable bravoure ? Les enchanteurs pourront bien me ravir ma bonne fortune, mais la valeur et le courage, jamais. ».

¹⁵²⁸ S. RUPP, *Heroic Forms*, chap. 3 : « *Captains and Saints : Lyric and Romance* », p. 100-148.

¹⁵²⁹ Id., p. 103.

à une forme de passivité et doit donc adopter un autre type d'héroïsme, en accord avec la nouvelle situation.

Il est donc possible que le *Quijote* soit marqué par l'esthétique lucanienne. Le *Bellum Civile* est l'anti-pôle de l'*Énéide* comme le *Quijote* est l'anti-pôle des *libros de caballerías*. Il existe de surcroît de réelles ressemblances dans la manière dont le thème de l'héroïsme de la défaite est traité chez les deux auteurs, même si l'atmosphère tragique et apocalyptique de la *Pharsale* est transformée en une atmosphère ludique et burlesque dans le roman de Cervantès. Selon D. Quint, les vainqueurs appréhendaient l'histoire comme un récit téléologiquement orienté vers l'avènement de leur règne tandis que les perdants voient l'histoire comme un succédané d'événements contingents qui ont tourné en leur défaveur. Cervantès lui aussi ne pouvait pas concevoir l'histoire de l'Empire espagnol comme une avancée linéaire vers la gloire finale et par sa structure lâche et digressive, son reflète cette vision lucanienne de l'histoire. Si les marques anti-épiques de son roman s'avèrent être un héritage partiel de l'épopée lucanienne, il faut nuancer l'interprétation selon laquelle le *Quijote* serait simplement opposé à l'épopée, antique ou chevaleresque. L'influence possible de Lucain pourrait plutôt être l'indice de la volonté de Cervantès de sortir de l'épique par l'épique.

III. Le *Persiles* et le *Quijote* : des *Divines Comédies* ?

Dans son monumental commentaire sur le *Persiles*, M. Nerlich établit à plusieurs reprises de brèves comparaisons entre le dernier ouvrage de Cervantès et la grande épopée de Dante dont il estime qu'elle a eu un impact direct sur la structure de l'œuvre : « Elle est du bois dont Dante a sculpté la *Divina Commedia* et elle est comme l'œuvre de Dante à qui le *Persiles* rend ouvertement et clairement hommage – composée selon des combinaisons numériques, symboliques et emblématiques (...). Car *La Divina Commedia* est un des innombrables textes qui alimentent et structurent cette œuvre de Cervantès qui est (...) une *Historia peregrina sacada de diversos autores* entre lesquels figurent aussi, à part Dante, un flot d'autres auteurs »¹⁵⁷⁶. Selon M. Nerlich, les ressemblances avec l'épopée dantesque consisteraient dans un intérêt pour le symbolisme numérique, les constellations stellaires et la superposition de

¹⁵⁷⁶ M. NERLICH, *Le Persiles décodé ou « La Divine Comédie » de Cervantès*, p. 683.

multiples niveaux de sens¹⁵⁷⁷. Les analogies vont même plus loin que celles vers lesquelles pointe M. Nerlich. En effet, la structure globale de l'œuvre, avec son passage du Nord, associé à l'obscurité, la stérilité et aux pouvoirs démoniaques, vers les régions catholiques du Sud, associées à la lumière, la fertilité et la proximité avec Dieu, reflète l'ascension spirituelle mise en scène dans la *Commedia*.

Tout comme M. Nerlich a établi un lien entre le *Persiles* et la *Commedia*, certains critiques, parmi lesquels en premier lieu T. Avery¹⁵⁷⁸, ont estimé qu'il existe une analogie entre le *Quijote* et l'épopée dantesque. Une des particularités frappantes du *Quijote* est, en effet, qu'il partage certains traits thématiques et structurels avec le grand poème de Dante. Ainsi, C. L. Cortezo¹⁵⁷⁹ voit dans la *Commedia* une préfiguration de la grande œuvre de Cervantès qui, selon lui, aurait écrit le *Quijote* en ayant Dante à l'esprit. J. M. Valero Moreno¹⁵⁸⁰ compare les deux auteurs sous l'angle du réalisme ou de la « mimésis authentique » au sens d'Auerbach. À ses yeux, ils auraient trouvé tous les deux la source de leur réalisme dans l'épopée homérique.

¹⁵⁷⁷ L'auteur ne fait pas une comparaison suivie entre les deux auteurs, mais donne des indices éparpillés à travers toute son étude qui nous permettent de reconstituer en quoi devait consister pour lui cette ressemblance. Le *Persiles* est construit selon des « formules numérique-symboliques » comme la *Commedia* (p. 20). Il a de multiples sens tout comme l'œuvre de Dante qui ne se laisse pas réduire à une seule lecture (p. 36). On peut le lire, comme l'a fait Forcione, en accord avec les catégories de la doctrine néo-aristotélécienne, comme c'est le cas pour le texte dantesque (p. 82). Le groupe de personnages qui descendent dans la grotte de Soldino y découvrent, comme dans la *Divina commedia*, un ciel lumineux et clair (p. 353). La croix de diamants de Périandre figure la « Croix du Sud », constellation de planètes que Dante chante dans le premier chant du *Purgatorio* (p. 390-393). Cervantès demande, dans le *Persiles*, pourquoi Dieu n'a pas accordé sa grâce à ceux qui étaient nés avant la Révélation, une question également posée par la *Divina Commedia* (p. 613). Il y a d'autres allusions à Dante, mais elles parlent soit du symbolisme numérique/ astral, soit de points particuliers qui ne touchent pas directement à la structure des deux œuvres.

¹⁵⁷⁸ W. T. AVERY, « *Elementos dantescos del Quijote* » in *Anales cervantinos*, vol. XIII-XIV, 1974-1975, p. 3-37.

¹⁵⁷⁹ C. L. CORTEZO, « *La divina Commedia: un gran precedente canónico de Cervantes* » in *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 2016, n°19, p. 201-218. Ce que Cervantès aurait vu chez Dante, et qui était proche de son propre projet, c'était la vigoureuse condamnation d'un genre littéraire pour les effets néfastes qu'il a eus sur la conscience des lecteurs. Dans le chant V de l'*Inferno*, Dante condamne, à travers les figures de Paolo et de Francesca, induits à l'adultère par la lecture des amours de Lancelot et de Genièvre, le roman courtois et son éthique amoureuse. À l'instar de Cervantès, le poète florentin condamne les romans de chevalerie pour l'effet néfaste qu'ils ont sur l'âme de leurs lecteurs. En plus, dans l'Enfer de Dante, toutes les grandes figures épiques de la littérature gréco-latine sont condamnées pour adultère, tout comme chez Cervantès toutes les grandes figures de la littérature épique apparaissent sous un angle comique dans l'Enfer souterrain du chapitre II, XXII (p. 214).

¹⁵⁸⁰ J. M. VALERO MORENO, « *Dante y Cervantes: Reality Show* » in *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 2016, n°19, p. 335-364. À ses yeux, Cervantès et Dante auraient trouvé tous les deux la source de leur réalisme dans l'épopée homérique.

R. Pinto¹⁵⁸¹ met en rapport le syntagme « *mezclando lo humano con lo divino* »¹⁵⁸² qu'on trouve dans le *Prologue* du *Quijote* avec les vers de Dante dans le *Paradiso* : « *io, che al divino dall'umano, / all'eterno dal tempo era venuto* »¹⁵⁸³.

Toutefois, on est en droit de se demander pourquoi Cervantès aurait eu Dante à l'esprit en écrivant le *Quijote*. À cette question le travail de F. Fajardo-Acosta¹⁵⁸⁴ fournit une réponse intéressante. Le critique a indiqué une ressemblance entre le graduel développement psychologique de don Quichotte et l'ascension spirituelle du protagoniste de la *Commedia*. Selon lui, cette ressemblance s'expliquerait du fait que les deux œuvres réutilisent à la fois le motif de la quête épique et certaines modalités propres aux récits bibliques. Alors que, selon Auerbach, l'*Odyssée* homérique se distingue fondamentalement d'un texte comme l'Ancien Testament, F. Fajardo-Acosta voit une synthèse entre les deux types de narrations à l'œuvre dans le roman de Cervantès. Pareille possibilité mérite effectivement d'être envisagée, car d'un côté, les aventures des protagonistes suivent le modèle de l'*Odyssée* et de l'autre, le parcours géographique et mental du héros a des analogies avec l'ascension spirituelle de Dante dans la *Commedia*¹⁵⁸⁵. Si cette analyse s'avérait correcte, alors non seulement la *Commedia* aurait été une source d'inspiration commune pour le *Quijote* et le *Persiles*, mais en outre une similitude

¹⁵⁸¹ R. PINTO, « *La tologia di Sancho e il dialogo con Dante* » in *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 2016, n°19, p. n287-311. La polarité entre le divin et l'humain qui structure toute la *Commedia* jouerait aussi un rôle d'une grande importance dans le *Quijote*, avec la différence toutefois que la hiérarchie entre les deux dimensions serait inversée. Contrairement à ce qui se passe chez Dante où l'humanité est du côté de l'inessentiel tandis que le divin est du côté de la vérité, chez Cervantès, l'humain est ce qui est véritable tandis que l'idéal, c'est-à-dire les vertus de la magnanimité et de la justice, sont de l'ordre de l'irréel (p. 305). On retrouverait d'ailleurs dans le *Quijote* un dispositif allégorique similaire à celui de la *Commedia*. Si Sancho interprète le monde dans un sens littéral, don Quichotte, déconnecté de l'existence matérielle de l'homme par son imagination débridée, voit les choses à travers un filtre symbolique (p. 303). À travers l'interaction entre les deux personnages, l'un tourné vers les choses concrètes, l'autre vers les essences idéales, on retrouverait les deux composantes de toute lecture allégorique, l'humain et le divin.

¹⁵⁸² *Don Quijote*, prologue: « *ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento* »; « il n'a pas lieu non plus de prêcher à personne, en mêlant l'humain avec le divin, une sorte de mélange dont ne se doit revêtir aucun entendement chrétien » (p. 13). Notons que, contrairement à Dante, Cervantès ne veut pas mélanger l'humain avec le divin.

¹⁵⁸³ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Paradiso*, chant XXXI, 37-38: « moi, qui au divin depuis l'humain étais/ venu, et à l'éternel depuis le temps ».

¹⁵⁸⁴ F. FAJARDO-ACOSTA, « *The Making of a New Genre: Structure, Theme, and Image in Dante's Commedia and Cervantes's Don Quixote* » in *Hispanic Journal*, 1999, vol. 20, p. 57-67, p. 57.

¹⁵⁸⁵ Les deux protagonistes parviennent à s'élever d'un état d'obscurité et d'imperfection spirituelle initial vers un état de salut final. Même si l'influence directe de la *Commedia* sur le *Quijote* ne se laisse pas aussi clairement établir que dans le cas du *Persiles*, des analogies avec l'épopée dantesque existent clairement. Il s'agit pour les protagonistes de devenir des êtres accomplis plus que d'atteindre la contemplation finale de Dieu.

au niveau de la composition relierait ces deux œuvres extérieurement si différentes de Cervantès.

Les errances chevaleresques de don Quichotte n'ont évidemment que rarement été mises en rapport avec le parcours erratique de Périandre et d'Auristèle, en raison de la distance infranchissable qui paraît séparer les deux œuvres. Une comparaison plus poussée révèle cependant des correspondances thématiques et structurelles multiples qui permettent d'atténuer l'idée qu'il s'agirait de deux textes d'une facture absolument différente. Les aventures du *Quijote* ne coïncident pas moins que le pèlerinage du *Persiles* avec le développement moral du protagoniste, même si l'atmosphère est comique dans un cas et sérieuse dans l'autre. La ressemblance entre les deux œuvres est renforcée par le fait que, aux XIII^e et XIV^e siècles, c'est-à-dire à l'heure de gloire des chevaliers errants, on rapprochait fréquemment l'errance chevaleresque, dirigée vers un objet désiré, du pèlerinage à Jérusalem¹⁵⁸⁶. Dans les deux cas, le but de la quête, à savoir Saragosse et Rome, était davantage qu'un lieu matériel et marquait le terme d'un voyage qui symbolisait un développement psychologique. Le *Quijote*, comme le *Persiles*, relie ainsi le thème des aventures héroïques d'un protagoniste central avec la problématique du développement moral et mental. L'hypothèse développée dans cette section sera donc que ces ressemblances globales en expliquent peut-être une autre, qui n'a pratiquement jamais été notée : la quête dans les deux œuvres fonctionne sur le modèle de l'ascension spirituelle dans la *Divina Commedia* de Dante.

Tout d'abord, on peut noter que le parcours géographique des deux protagonistes synthétise des éléments de l'*Odyssée* et de la *Commedia*. Dans le *Persiles*, les errances maritimes des deux protagonistes dans la première moitié de l'œuvre sont modelées sur le périple d'Ulysse, ponctué d'escales sur des îles exotiques et d'aventures maritimes. L'influence de l'*Odyssée* sur les deux premiers livres du *Persiles* est évidente. La première moitié de l'œuvre décrit un voyage maritime où le rivage balte et la mer du Nord remplacent la Méditerranée d'Homère. Cet espace comporte des créatures fantastiques comme la mer que doit traverser le héros grec. La sorcière qui sait changer son apparence rappelle Circé. Tout comme le nom d'Ulysse est devenu une antonomase pour désigner toute personne qui erre, de même l'idée d'errance et de voyage est déjà inscrite dans le nom du protagoniste, Périandre. Les tempêtes mentionnées aux chapitres I, XXII et II, I rappellent les naufrages subis par Ulysse en même temps que ceux dont abondent les romans grecs. Les jeux auxquels Périandre assiste sur

¹⁵⁸⁶ P. ZUMTHOR, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, chap. X : « Le chevalier errant », p. 201-219. Ici, p. 207.

l'île de Polycarpe sont inspirés du récit des jeux athlétiques organisés par Alcinoos au chant VIII de l'*Odyssee*. À l'instar d'Ulysse qui tout en relatant ses aventures passées a été soupçonné d'être un narrateur infidèle par des générations de lecteurs, de même Périandre va retracer ses aventures passées au livre II, mais en insérant certains détails peu vraisemblables dans son récit, éveillant ainsi les soupçons de ses auditeurs. Auristèle ressemble à Pénélope par sa fidélité et les ruses qu'elle emploie pour se débarrasser de ses prétendants. Comme l'épouse d'Ulysse, elle est assaillie par des prétendants, Polycarpe, Arnaldo et le duc de Nemours, mais refuse de renoncer à son devoir de fidélité¹⁵⁸⁷. La même chose vaut pour le *Quijote*, puisqu'on avait vu que le voyage de l'hidalgo dans la seconde partie a des ressemblances avec le périple d'Ulysse dans l'*Odyssee*¹⁵⁸⁸.

Simultanément, le trajet des personnages fonctionne selon un modèle similaire à celui de Dante. Marqué par le passage de l'obscurité à la lumière, le *Persiles* évoque le schéma ascensionnel de la *Commedia*¹⁵⁸⁹. A. K. Forcione¹⁵⁹⁰ avait aperçu dans le roman de Cervantès un passage de l'état de péché à celui de grâce, c'est-à-dire une structure allégorique similaire à celle qui structure le parcours de Dante¹⁵⁹¹. Même s'il existe aujourd'hui une certaine méfiance à l'égard des lectures mystico-allégoriques du *Persiles*¹⁵⁹², il demeure néanmoins vrai que les

¹⁵⁸⁷ La célébrité de Pénélope est due à la ruse du voile grâce à laquelle elle a fait patienter ses prétendants jusqu'au retour espéré de son mari. De façon analogue, Auristèle recourt à de multiples stratagèmes pour se soustraire aux différentes propositions de mariage qui lui sont faites sans néanmoins blesser ceux qu'elle refuse. Les analogies se laissent encore étendre. Ulysse, lors de son retour à Ithaque, se déguise en mendiant pour ne pas être reconnu par les prétendants. Périandre lui aussi recourt à un déguisement pour tromper la vigilance des prétendants d'Auristèle.

¹⁵⁸⁸ Voir la section I. B. du présent chapitre.

¹⁵⁸⁹ La structure du *Persiles* est telle que chacun des micro-épisodes où un personnage passe de l'obscurité à la lumière reflète la macrostructure de l'oeuvre.

¹⁵⁹⁰ A. K. FORCIONE, *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1972, chap. I: « *Imitation and Innovation* », p. 13-64. Tandis que le manque d'harmonie se traduit par un état de mort symbolique dont les héros doivent être libérés, la libération de l'âme de ses tourments – tentations de la chair, jalousie, désir de revanche et désespoir – se traduit par des images de renaissance tirées à la fois de la mythologie et de la tradition chrétienne. Les renaissances symboliques qui parcourent le roman et participent de sa structure cyclique consistent dans le passage d'un lieu lié à l'obscurité, à la stérilité et aux pouvoirs démoniaques vers un lieu associé à la lumière, à la fertilité et à la proximité avec Dieu. Voir p. 39.

¹⁵⁹¹ Il n'a toutefois pas lui-même établi de lien entre les deux oeuvres.

¹⁵⁹² C. ANDRÉS, « *Insularidad y barbaria en Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Anales cervantinos*, XXVIII, 1990, p. 109-123. C. Andrés, en accord sur ce point avec les lectures modernes qui refusent de faire du *Persiles* une apologie de la Contre-Réforme, note que ce passage de l'obscurité à la lumière n'a pas nécessairement une signification mystico-religieuse, mais peut simplement désigner la libération de l'âme de ses angoisses psychologiques. Selon lui, la rédemption en question peut être d'ordre essentiellement psychologique. Vivant dans la séparation, l'angoisse et l'incertitude quant à leurs propres désirs, ils visent à retrouver une unité perdue et à voir s'accomplir la synthèse du masculin et du féminin.

personnages passent d'une géographie aux allures infernales vers la cité de Rome, qui, dans le *Persiles*, joue un rôle analogue au Paradis de la *Commedia*. La grotte de Corsicourbe, à la fois prison et sépulture, lieu de mort associé à la profondeur de la terre et donc au règne des forces démoniaques, est un lieu infernal. De façon plus générale, tout le début de l'œuvre est marqué par une géographie labyrinthique aux connotations infernales. Dans le premier livre du *Persiles*, les mers du Nord représentent un monde de la désorientation, de la confusion et du chaos. L'obscurité persistante, l'absence de tout point fixe et l'homogénéité de l'espace font du premier livre un espace labyrinthique marqué par la disharmonie et la dissolution des liens humains où errent les personnages qui vivent dans un état de déréliction mentale et émotionnelle. Les passions irrationnelles – la haine, la jalousie, la concupiscence, le désir – les ont éloignés de la vérité divine et les ont engagés dans une errance à la fois morale et spatiale à travers un monde devenu labyrinthique et sans repères. La géographie inquiétante du lieu n'est qu'un reflet extérieur du labyrinthe du péché et de la mort dans lequel les ont précipités leurs passions mortifères. Si on reprend la définition catholique de l'Enfer comme état de séparation de l'âme d'avec Dieu, alors le début du *Persiles* mérite d'être considéré comme un Enfer symbolique.

De même, l'errance chevaleresque de l'hidalgo a des ressemblances à la fois avec le parcours d'Ulysse et avec celui du protagoniste de la *Divina Commedia*. Les allusions à Ulysse ont été analysées antérieurement dans ce chapitre¹⁵⁹³. Mais son parcours ressemble aussi en partie à celui de Dante. En effet, à travers une série d'épisodes burlesques, Cervantès met indirectement en scène la purification et l'ascension spirituelles de son protagoniste. Don Quichotte doit quitter l'état d'obscurité symbolique que représente sa folie et trouver son chemin vers la lumière de la raison. Relié à cette ascension spirituelle est le thème de la traversée des Enfers qui renforce encore davantage le lien avec la *Commedia*. Cette thématique infernale s'observe par exemple dans l'aventure de la Sierra Morena, véritable « *lugar de castigo* » où don Quichotte se soumet à une rude pénitence afin d'imiter celle d'Amadis. Les aventures qui se déroulent dans la Sierra Morena sont dominées par la double image de l'Enfer et du labyrinthe¹⁵⁹⁴. Au chapitre XXV, Sancho et don Quichotte se disputent pour savoir si ce lieu mérite davantage la dénomination de purgatoire ou d'Enfer –« *¿Purgatorio le llamas, Sancho ? –dijo don Quijote- Mejor hicieras de llamarle infierno, y aún peor, si hay otra cosa*

¹⁵⁹³ Section I. B..

¹⁵⁹⁴ Voir à ce sujet l'article classique de J. HERRERO, « *Sierra Morena as Labyrinth: From Wilderness to Christian Knighthood* » in *Forum for Modern Language*, vol. XVIII, 1981, p. 55-67.

que lo sea. »¹⁵⁹⁵ – et plus loin, lorsque l'écuyer est chargé de transmettre une missive à la grande dame du Toboso, l'hidalgo lui conseille de marquer son chemin « *para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo* »¹⁵⁹⁶. Le « *locus horribilis* »¹⁵⁹⁷ qu'est la Sierra constitue un Enfer à la fois personnel et collectif. A don Quichotte, qui se soumet à une pénitence amoureuse dans son purgatoire symbolique, se joint le groupe important des personnages secondaires qui vivent dans un état de déréliction mentale et émotionnelle, de sorte que la Sierra Morena fonctionne comme un Enfer moral dans lequel les personnages du *Quijote* se trouvent. Cela vaut particulièrement pour le protagoniste central qui est dans un état d'éloignement par rapport à Dieu.

La purification progressive de ses fantasmes est thématiquement liée aux multiples allusions à l'Enfer qui s'étirent comme un *leitmotiv* à travers toute la seconde partie du *Quijote*. Les Enfers de pacotille que Don Quichotte et son écuyer y traversent fonctionnent en effet comme de véritables lieux de purgation, ce qui les relie au Purgatoire dantesque. Lorsque don Quichotte réémerge de la grotte de Montésinos, l'assistance lui demande de leur raconter ce qu'il a vu dans cet Enfer : « *-¿Infierno le llamáis ?-dijo don Quijote-. Pues no le llaméis así, porque no lo merece* »¹⁵⁹⁸. La chambre où don Quichotte reçoit la visite de la duègne Dolorida au chapitre II, XLVIII a des couleurs infernales parce que la duègne est associée à une âme du Purgatoire¹⁵⁹⁹. La fosse obscure dans laquelle Sancho et son grison tombent au chapitre II, LV est reliée à la notion chrétienne de Purgatoire parce que les lamentations de Sancho conduisent son maître à le prendre pour une âme en peine¹⁶⁰⁰. La galère royale à Barcelone (II, LXIII), où Sancho assiste au spectacle des forçats enchaînés et fouettés, est une sorte d'Enfer à ses yeux : « *Ahora yo digo que esto es infierno o por lo menos el purgatorio* »¹⁶⁰¹. Dans l'épisode des chapitres II, LXVIII-LXIX où don Quichotte et Sancho sont ramenés de force au château ducal

¹⁵⁹⁵ *Don Quijote*, I, XXV, p. 240 : « -Tu appelles cela purgatoire, Sancho ? s'écria don Quichotte. Tu ferais mieux de l'appeler enfer et pis encore, s'il y a autre chose au monde qui le soit. ».

¹⁵⁹⁶ Id., p. 248 : « pour que tu me retrouves à ton retour, à l'imitation du fil du labyrinthe de Persée ».

¹⁵⁹⁷ Les allures infernales du lieu sont soulignées par sa nature sauvage et inhospitalière, par la vision d'une mule à moitié rongée par les chiens et les corbeaux et la rencontre avec un vieux pasteur qui s'étonne que des hommes se soient aventurés dans ce lieu dont le sol n'est ordinairement foulé que par des loups.

¹⁵⁹⁸ *Don Quijote*, partie II, chap. XXII, p. 722 : « Vous l'appellez enfer ? s'écria don Quichotte ; eh bien, ne l'appellez plus ainsi car il ne le mérite pas, comme vous l'allez bientôt voir. ».

¹⁵⁹⁹ Id., partie II, chap. XLVIII, p. 910 : « *Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren* », « Si tu es une âme en peine, dis-le-moi, et je ferai pour toi tout ce qui sera en mon pouvoir ».

¹⁶⁰⁰ Id., partie II, chap. LV, p. 971.

¹⁶⁰¹ Id., II, LXIII, p. 1036 : « Nous voici en enfer, je l'affirme, ou à tout le moins en purgatoire. ».

et doivent opérer la résurrection d'Altisidore, les deux héros entrent dans un triple Enfer, orphique, épique et inquisitorial¹⁶⁰².

Le lien avec Dante consiste dans le fait que la mention des Enfers dans le *Quijote* n'est pas fortuite, mais pointe vers un véritable processus de purgation traversé par les deux protagonistes. Les Enfers dans lesquels ils entrent ont pour effet de les libérer de leurs passions néfastes. Don Quichotte doit être purgé de son désir d'imiter la vie des chevaliers errants, Sancho de sa cupidité et de sa folie des grandeurs. Par exemple, lorsque Sancho tombe dans la crevasse, l'image de la chute et de la remontée est très proche du schéma de l'ana- et de la catabase, c'est-à-dire du thème antique de la descente en Enfer. Il s'opère chez l'écuyer une transformation mentale qui fonctionne comme une renaissance symbolique¹⁶⁰³. Sancho a temporairement fait partie des grands de ce monde, mais la chute dans l'abîme l'a libéré de son ambition démesurée. De même, la grotte de Montésinos est pour don Quichotte un véritable Enfer, comme le prétendent les assistants, car il y est confronté à la vanité de ses idéaux, ce qui déclenche chez lui un processus inconscient au cours duquel il se défait de ses idéaux extravagants. Sur ce point s'observe donc une certaine ambiguïté du récit cervantin. En partie, Cervantès a simplement parodié les voyages infernaux de la littérature classique et chevaleresque, notamment la descente d'Énée aux Enfers au VI^e livre de l'*Énéide*, en partie chacun des Enfers est un véritable lieu de purgation où les protagonistes sont purifiés de leur folie.

Il faut se demander s'il s'agit là d'un simple parallélisme ou si les multiples mentions de l'Enfer qui parcourent le roman, et notamment la deuxième partie, sont indirectement nourries du souvenir de la *Commedia* de Dante. Dans certains cas, il semble que oui. Selon W. T. Avery, la procession enchantée qui se déroule au plus profond de la forêt ducale (II, XXXIV-XXXV) peut être directement reliée à la *Divina Commedia*. Le critique pense que le passage doit être interprété comme une caricature de la procession mystique qui défile devant les yeux du poète florentin dans le paradis terrestre où il se trouve pour la première fois face à Béatrice¹⁶⁰⁴, et il

¹⁶⁰² Voir JEHLE, F., « *The Resurrection of Altisidora in „Don Quixote“* » in *Hispanófila*, n°7, 1982, p. 9-16. Ici, p. 9.

¹⁶⁰³ Il s'agit en effet de la deuxième aventure qui lui est exclusivement réservée et durant laquelle il est entièrement isolé de son maître. La mésaventure de l'écuyer avait été annoncée plusieurs chapitres auparavant par le conte de doña Rodriguez au sujet du roi don Rodriguez qui fut enterré vivant dans une tombe pleine de couleuvres et de bêtes farouches. Il est également à noter que le mouvement descendant qu'il y effectue reflète mais aussi s'oppose au mouvement ascendant qui caractérisait son vol sur Clavileño.

¹⁶⁰⁴ AVERY, W. T., « *Elementos dantescos del Quijote* » in *Anales cervantinos*, vol. XIII-XIV, 1974-1975, p. 3-37. Ici, p. 8. Dans le roman de Cervantès, la cérémonie a lieu dans un bois touffu et obscur et de même, dans le *Purgatorio* (XXVIII, v. 2-3), Dante pénètre dans un bois dont la densité du feuillage produit une impression

avance plusieurs preuves de l'intertextualité dantesque. Deux études, dédiées spécifiquement à la présence de la thématique infernale dans le *Quijote*, émettent également l'hypothèse d'une filiation dantesque observable dans le texte de Cervantès. Il s'agit de l'essai d'I. Padilla, *Cervantes en los infiernos*, qui se propose de décrypter toutes les allusions, antiques et chrétiennes, à l'Enfer, et l'étude de W. H. Sullivan¹⁶⁰⁵, *Grotesque Purgatory*, qui analyse l'évolution de la notion de Purgatoire au XVII^e siècle. Partant du fait que l'Enfer est une obsession de l'imaginaire collectif qui se réalise de multiples manières dans le *Quijote*, I. Padilla établit une « infernologie » cervantine. Trois types d'enfers se retrouveraient fréquemment dans son œuvre, à savoir l'Enfer dantesque, l'Enfer orphique et enfin l'Enfer du *Lazarillo* ou de la *Celestina* de F. de Rojas¹⁶⁰⁶. Il avoue que les Enfers du *Quijote* paraissent beaucoup plus composites que ceux de la grande épopée de Dante, mais signale également que la vision cosmique de la *Commedia* est elle aussi beaucoup plus syncrétique qu'on ne le pense d'ordinaire et contient des éléments issus d'Enfers appartenant à des traditions très diverses, comme le Sheol juif, le Mis'raj islamique, l'Hadès païen et les enfers des écrits gnostiques, apocryphes et hérétiques¹⁶⁰⁷. Il considère comme un fait établi que le roman de Cervantès contient des traces de l'Enfer dantesque, même si elles sont mêlées à d'autres Enfers de la tradition littéraire. Le problème avec les analyses d'I. Padilla est que, malgré leur caractère très

d'obscurité (p. 9). Lorsque la procession s'approche, il semble que toute la forêt est enflammée et de même Dante aperçoit une lumière qui illumine subitement la forêt (p. 10). Le vénérable vieillard, Lirgandeo, qui est le premier personnage de la procession, évoque les 24 vieillards de la procession dantesque (*Purgatorio*, XXIX, v. 83-84) (p. 13). Le nécromancien Merlin, qui détient le savoir sur le désenchantement de Dulcinée, est en partie modelé sur le Virgile dantesque: son poème reprend les paroles de Virgile au chant II de l'*Inferno* (p. 17) et en outre il existait au Moyen Âge une légende sur un Virgile magicien qui disposait de toute une gamme de pouvoirs surnaturels (p. 19). La réprimande que la Dulcinée hommasse, c'est-à-dire l'acteur déguisé en Dulcinée, fait à Sancho rappelle celle que Béatrice fait à Dante (p. 20).

¹⁶⁰⁵ H. W. SULLIVAN, *Grotesque Purgatory. A Study of Cervantes's Don Quixote*, Part II, Pennsylvania, 1996, chap. I : « *The Cave of Montesinos Episode in Its Contexts* », p. 11-49. En combinant une approche psychanalytique lacanienne avec une étude historique de la redéfinition de l'Enfer et du Purgatoire durant le Concile de Trente, il aboutit à la conclusion que l'épopée du salut dans laquelle l'hidalgo s'est engagé serait un reflet des angoisses eschatologiques de l'auteur lui-même. Cervantès aurait placé le Purgatoire, lieu intermédiaire entre le Ciel et la Terre, dans l'ici-bas afin de faire connaître à son héros une rédemption avant son jugement dans l'au-delà (p. 12). Cette hypothèse tout à fait valable souffre cependant de l'interprétation lacanienne, peu convaincante à mon avis, qu'il fait des événements dans la grotte de Montésinos.

¹⁶⁰⁶ I. PADILLA, *Cervantes en los infiernos*, Séville, Séville, Fundación José Manuel Lara 2011, « *Círculo primero. Los infiernos de Cervantes* », p. 27-61. Ainsi, pour rendre compte de la présence de la thématique infernale dans la seconde partie du *Quijote*, H. Sullivan renvoie au contexte de sa création, entièrement marqué selon lui par la certitude de Cervantès que sa fin était proche et par la préoccupation pour le salut de son âme.

¹⁶⁰⁷ Id., p. 37-39.

suggestif, elles ne sont pas toujours fondées sur des liens très précis entre les textes de Cervantès et de Dante.

H. W. Sulliwán, de même, établit un parallèle entre la thématique de l'Enfer chez les deux auteurs, même si ce n'est que brièvement. L'idée principale de son travail est que les mentions du Purgatoire dans la seconde partie du *Quijote* seraient liées à la vision changeante du Purgatoire sous la Contre-Réforme. Il analyse une variété de traités théologiques écrits par des auteurs jésuites qui retracent l'émergence d'un nouveau concept, à savoir celui de Purgatoire terrestre, comme le *De la Perfección del Christianismo en todos sus estados* (1612) de P. Luis de la Puente qui développe l'idée d'un double Purgatoire, l'un surnaturel, situé dans l'au-delà, l'autre terrestre, situé dans l'ici-bas. Dans ce contexte, H. W. Sullivan se demande si le Purgatoire de Cervantès est également inspiré de celui de Dante. Il considère comme indubitable que Cervantès a lu la *Commedia* et considère que la plupart des emprunts au poème de Dante sont faits au *Purgatorio* et non à l'*Inferno*, ce en quoi il voit une autre preuve du fait que le concept de Purgatoire joue un rôle important dans le roman. Toutefois, il n'approfondit pas la question par la suite parce que le but principal de son étude n'est pas d'analyser le rapport entre Cervantès et Dante dans le *Quijote*, mais la notion émergente de « Purgatoire terrestre ».

Une ressemblance similaire entre la *Commedia* et les deux romans de Cervantès s'observe également à propos des femmes pourchassées par les deux héros. Dulcinée et Auristèle représentent à bien des égards une version moderne de Béatrice. À l'instar de la muse du poète florentin, elles ont des connotations mystiques qui les font osciller entre le concret et l'abstrait, entre le réel et l'idéal, entre le corporel et le spirituel. Tout comme des influences à la fois antiques et chrétiennes se laissent observer dans la peinture de Béatrice, on décèle l'influence conjointe du christianisme et de la culture antique dans la représentation des deux femmes. Ainsi, C. Colahan¹⁶⁰⁸ estime qu'Auristèle a été imaginée à partir du double modèle de la Vierge Marie et de Pallas Athéna¹⁶⁰⁹. Parmi les références antiques, on pourrait encore ajouter Vénus et Andromède¹⁶¹⁰. La dame du chevalier de la Manche est elle aussi inspirée des femmes

¹⁶⁰⁸ C. COLAHAN, « Sigismunda, Mary and Athene: Cervantes and Neoplatonic Hieroglyphics » in *Romance Notes*, vol. 37, n°1, p. 17-22.

¹⁶⁰⁹ Selon lui, le *Persiles* devrait être lu à l'aune des commentaires de Valeriano (1477-1558) sur les *Hieroglyphica* d'Horapollon et recourrait aux analogies de la Renaissance consistant à réunir la tradition classique et la tradition catholique. Sa lecture des hiéroglyphes égyptiens sous l'angle du néoplatonisme aurait conduit l'érudite italien à relier le symbole du vautour chez les Égyptiens à la déesse grecque, Pallas Athéna, ainsi qu'à la Vierge, patronne du christianisme (p. 19).

¹⁶¹⁰ M. NERLICH, « Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans Los trabajos de Persiles y Sigismunda » in *Lectures d'une Œuvre. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantès*, J. P. SÁNCHEZ (éd.), Nantes, Éditions du Temps, 2003, p. 119-156. Voir p. 155.

chantées dans la tradition pétrarquiste où l'amante est indirectement comparée à la Vierge, mais des références antiques s'y laissent également percevoir¹⁶¹¹. L'alliance entre christianisme et paganisme qui caractérise cet amour à la fois mystique et érotique appartient à la culture de la Renaissance finissante, mais est peut-être aussi un héritage de l'esprit éclectique de Dante lui-même. Le plus important est cependant que, à l'instar de Béatrice, figure de la Vierge qui offre la consolation à Dante au milieu de ses tourments¹⁶¹², Auristèle et Dulcinée sont des figures dispensatrices de la grâce. Auristèle, dont le nom pourrait être un jeu sur *Maris Stella*, autre appellation de la Vierge, fonctionne comme un symbole de Marie, consolatrice des affligés aidant les hommes dans les passes difficiles de la vie. De même, aux yeux de l'hidalgo, Dulcinée assume de façon indirecte le rôle de la Vierge, protectrice et objet d'adoration des chevaliers¹⁶¹³.

Par trois fois, Dante a une vision de Béatrice dans le *Purgatorio*. Ce type de vision surnaturelle au milieu de laquelle le héros voit apparaître devant lui l'image transfigurée de son aimée intervient aussi sous une forme différente dans le *Quijote* et le *Persiles*. Les deux héros connaissent chacun une expérience onirique à un moment précis de leur quête. Le rêve de la *Sensualidad* au chapitre II, XV du *Persiles* est à certains égards un analogon de celui que l'hidalgo raconte au chapitre II, XXIII du *Quijote*¹⁶¹⁴. Là encore, il est possible que le souvenir de Dante ait informé ces scènes ou, en tout cas, qu'une intention similaire ait animé Cervantès au moment de les écrire. En effet, comme dans la *Commedia*, les rêves de l'hidalgo et de

¹⁶¹¹ Voir sur ce point E. GOGGIO, « *The Dual Role of Dulcinea in Cervantes' Don Quijote de la Mancha* » in *Modern Language Quarterly*, vol. 13, n°3, 1952, p. 285-291. La source d'inspiration principale reste évidemment Oriane, la maîtresse d'Amadis.

¹⁶¹² Béatrice est pour le poète une étoile qui le guide du monde des ténèbres vers la vision finale de la rose céleste et elle intervient donc à des moments cruciaux de sa quête pour l'aider à accomplir son chemin vers le salut.

¹⁶¹³ Après la croisade des Albigeois, où le culte de Marie fut établi, ce ne furent pas seulement les troubadours mais aussi les chevaliers errants qui se mirent au service de la Vierge, devenue désormais leur protectrice et unique objet d'admiration.

¹⁶¹⁴ Les deux épisodes peuvent paraître fort dissemblables à la fois par rapport à leur contenu et par leur atmosphère. L'hidalgo rêve de se retrouver sur une belle prairie et d'apercevoir un château en cristal où il rencontrera les grands héros de la geste carolingienne. Périandre rêve de se trouver sur une île où règne un éternel printemps et où les sens sont charmés par la beauté et la splendeur de la nature. Soudain, du cœur des rochers sort un char tiré par douze singes, sur lequel se tient une très belle dame du nom de sensualité, suivie d'un escadron de jeunes demoiselles, également dotées d'une grande beauté. L'une d'entre elle, du nom de Chasteté, a le physique de sa sœur Auristèle et elle est flanquée de Constance et de Pudicité qui promettent de rester toujours à ses côtés jusqu'à ce que leur entrée à Rome mette un terme à leurs pérégrinations. Le rêve de l'hidalgo est traversé par des éléments négatifs, celui de Périandre est positif. On peut néanmoins constater des ressemblances indéniables entre les deux épisodes au niveau structurel.

Périandre ont le caractère d'une vision surnaturelle¹⁶¹⁵. La vision d'Auristèle est construite sur le modèle d'un songe pseudo-mystique où le protagoniste tombe en transe, temporairement coupé du monde extérieur pour vivre une expérience qui vaut comme une illumination personnelle¹⁶¹⁶. De même, le rêve de l'hidalgo dans la grotte a, de longue date, été mis en rapport avec les écrits mystiques de son temps¹⁶¹⁷, certains auteurs assignant même des intentions subversives à Cervantès¹⁶¹⁸.

La quête de ces nouvelles Béatrices est d'ailleurs, comme dans le poème dantesque, fortement liée au développement moral du protagoniste. Les deux protagonistes du *Persiles* incarnent deux volets différents de la personnalité humaine et leur réunion finale équivaut à l'harmonisation de ces deux tendances¹⁶¹⁹. Tandis que Périandre tend davantage du côté de la nature et de l'existence terrestre, Auristèle, envisageant à plusieurs moments d'embrasser la vie monastique, tend excessivement du côté du spirituel et de la négation de tous les désirs humains, une attitude qui, manifestement, n'est pas valorisée par Cervantès. Leur quête de la vertu, qui est en même temps une quête du bonheur, implique donc que les héros prennent conscience de leurs véritables désirs et ne sacrifient pas leur bonheur terrestre à un idéal religieux abstrait et inhumain. Mais dans cette synthèse de l'érotisme et de la spiritualité qui s'effectue à la fin du

¹⁶¹⁵ On peut parler d'un détournement du songe mystique parce que ce modèle est utilisé pour figurer une vérité purement personnelle. Loin d'établir une forme de contact spirituel avec Dieu, le héros atteint plutôt une vérité sur son propre inconscient.

¹⁶¹⁶ J. HEN SHAM, « *Modalidades del sueño ficional en el Persiles* » in *Actas del V Congreso Internacional de Cervantistas*, A. V. LECUMBERRI (éd.), 2004, p. 270-280. Selon l'auteur, l'expérience de Périandre pourrait être mise en rapport avec celle de saint Jean de la Croix dans la *Subida al Monte Carmelo* Voir p. 274-275.

¹⁶¹⁷ Voir l'étude canonique de H. PERCAS DE PONSETI, op. cit., p. 420-429.

¹⁶¹⁸ W. CHILDERS, *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 148: « *Cervantes has clearly set himself the task of wresting power over the supernatural away from the church* » ; « Cervantès s'assigne clairement comme tâche d'arracher le pouvoir sur le surnaturel aux mains de l'Église ». De surcroît, selon elle, Cervantès « *invents a way of playing with mystery, ambiguity, the fantastic, and the imaginary, that would make possible a reading practice outside the control of the church* » ; « invente une manière de jouer avec le mystère, l'ambiguïté, le fantastique et l'imaginaire qui rend possible une pratique de lecture échappant au contrôle de l'Église » (je souligne). En créant son propre type de merveilleux, Cervantès empiéterait sur le droit exclusif de l'Église de décider de ce qui relève du surnaturel ou non. Le pouvoir de l'imaginaire, notamment dans son rôle indirect de révélateur de la vérité, est discuté dans les deux œuvres qui mettent l'accent sur ses manifestations les plus importantes, le rêve et la vision hallucinatoire, qui permettent au sujet d'atteindre à une vérité supérieure sur lui-même. L'analogie avec la mystique, qui revendiquait une certaine indépendance par rapport aux pratiques officielles de l'Église, est d'autant plus importante que la question de l'imaginaire est aussi reliée à celle de la liberté herméneutique du sujet, dans une société où les pratiques discursives et les pratiques de lecture sont fortement contrôlées par les institutions ecclésiastiques et politiques.

¹⁶¹⁹ D. DE ARMAS WILSON, op. cit., chap. IV : « *Cervantès and the androgyne* », p. 78-109. De Armas Wilson le met en rapport avec la figure de l'androgyne dans les *Dialoghi d'amore* (1535) de Léon l'Hébreu. Le désir d'une synthèse entre les principes masculin et féminin, finalement réalisée par le mariage entre les protagonistes, serait une image du roman dans son ensemble et pointerait vers une thématique sous-jacente qui serait la réconciliation des contraires dans un tout où ils cesseraient de s'opposer (p. 105).

Persiles, ne perçoit-on pas aussi un lointain écho du conflit entre les deux manières, matérielle et idéalisée, qu'a Dulcinée d'apparaître dans le *Quijote* ? La différence entre le moi idéal vers lequel on tend et le moi réel qu'on est, qui fait tout le drame de l'existence de l'hidalgo, est reflétée dans la double nature de Dulcinée, à la fois Idée platonicienne du Beau et paysanne grossière. La quête du désenchantement de Dulcinée est aussi une tentative, irréalisable, d'harmoniser ces deux aspects de son moi.

La fin des deux textes a également une certaine ressemblance avec celle de la *Commedia*. À la fin du *Persiles*, l'analogie avec le poème dantesque est particulièrement visible. Rome peut à juste titre être considérée comme l'analogon de l'Empyrée de Dante. La capitale spirituelle du christianisme est le point ultime vers lequel tendent tous les efforts des protagonistes puisque c'est là que s'accomplira leur union amoureuse, mais là aussi qu'aboutira leur évolution psychologique et mentale. Pour A. Forcione, le passage du Nord vers le Sud de Périandre et Auristèle représentait en quelque sorte la vie de l'humanité dans son ensemble et devait être interprété comme le passage de l'état de péché à l'état de grâce. D. de Armas Wilson a, de son côté, attiré l'attention sur le parallélisme entre l'entreprise des pèlerins et l'histoire d'Israël dans le livre de l'Exode¹⁶²⁰. Selon elle, toute l'histoire vétérotestamentaire se répète dans le roman, depuis le déluge jusqu'à l'avènement de la Jérusalem céleste qui s'identifierait à Rome¹⁶²¹. Cette interprétation reste valable même si la critique contemporaine s'est éloignée des lectures religieuses. Rome fonctionne en effet comme un point de convergence spirituel et joue un rôle analogue au *Paradiso* de la *Commedia*. Si on admet l'hypothèse de M. Nerlich, selon laquelle les allusions à l'intertexte dantesque traversent le *Persiles* d'un bout à l'autre, alors il est difficile d'imaginer que Cervantès n'a pas eu ce parallèle à l'esprit.

La fin du *Quijote* peut également être comparée avec celle de la *Commedia* dans la mesure où le retour de l'hidalgo dans son village vaut comme la dernière étape de son ascension spirituelle. Le village de la Manche est le lieu de sa régénération totale car, après avoir longtemps vécu dans la nuit de l'esprit et traversé des Enfers symboliques, il retourne finalement à la lumière divine. À la toute fin de la traversée du Paradis, Dante accède au dixième

¹⁶²⁰ D. DE ARMAS WILSON, op. cit., chap., VI, section « *The Biblical Pattern in the Plot* », p. 136-141.

¹⁶²¹ Elle voit des indices de cette structure allégorique dans trois poèmes – le sonnet de Rutilio sur le déluge de Noah (chap. I, XVIII), le fameux hymne de Féliciana de la Voz chanté dans le monastère de la Sainte Vierge de la Guadeloupe (chap. III, V), le sonnet du pèlerin inconnu en l'honneur de la cité éternelle (chap. IV, III) – et les deux épisodes qu'elle estime être de caractère typologique, à savoir l'emprisonnement des pèlerins dans le ventre de leur navire qui a fait naufrage à la fin du premier livre (chap. II, II) et la trahison des « *moriscos* » qui feignent de leur accorder l'hospitalité, mais uniquement pour les livrer aux griffes des corsaires turcs qui viennent faire une « *razzia* » sur la côte (chap. III, IV) (p. 136).

Ciel, appelé Empyrée et dépeint comme une rose céleste. Arrivé dans l'Empyrée, il s'éteint complètement en Dieu. Cette extinction en Dieu a aussi lieu, de façon plus modeste, dans le *Quijote*. En s'éveillant de son sommeil qui, métaphoriquement, représente le sommeil de la raison dans lequel il a vécu jusque-là, don Quichotte se tourne vers Dieu et s'éteint en lui. Sa vie a été une traversée de l'obscurité, mais elle aboutit à la contemplation de la lumière.

La présence de la *Divina Commedia* dans le *Quijote* et la *Commedia* pourrait donc être l'indice d'une parenté profonde entre les deux œuvres, en dépit des différences de surface. En effet, les multiples ressemblances qu'on observe entre la quête des héros du *Persiles* et celle du chevalier de la Manche invitent à nuancer l'idée d'une séparation radicale entre les deux œuvres. L'errance chevaleresque du *Quijote* vaut, tel le pèlerinage du *Persiles*, comme un cheminement spirituel, même si ce cheminement a des allures burlesques. Les analogies entre les deux œuvres sont encore renforcées par le fait que, loin d'être des anti-pôles, Périandre et don Quichotte peuvent être considérés comme deux facettes différentes d'un même être qui se manifeste tantôt sur le plan du réel, tantôt sur celui de l'idéal. Périandre n'est, au fond, pas moins que l'hidalgo un héros atypique¹⁶²². Les deux personnages se caractérisent par un héroïsme psychologique plutôt que militaire, ce qui remet derechef en cause la relation privilégiée entre héroïsme et valeurs martiales. Leur affinité particulière pour le monde du songe et de l'imaginaire leur confère un statut à part parce qu'elle les associe à la contemplation, alors que le héros épique est traditionnellement du côté de l'action¹⁶²³. En concevant ces deux figures, l'auteur du *Quijote* et du *Persiles* a transgressé certaines lois inviolables de l'univers épique, qu'il s'agisse de celui de l'épopée classique ou de celui du roman de chevalerie¹⁶²⁴. Il

¹⁶²² Ainsi, concernant les origines sociales du héros, on constate une rupture avec les lois de la *novela byzantina*. Périandre est certes un prince aristocratique de bonne famille, mais il n'est pas l'aîné de sorte que la main de la belle Auristèle reviendrait en droit à son frère Magsimin qui la désire aussi. Contrairement à ce qui se passe dans le roman byzantin, les héros ne sont pas prédestinés à s'unir par leur statut social. Dans son ultime roman, Cervantès respecte et en même temps viole la règle inviolable de la *novela byzantina*. Le même mécanisme de remise en cause qui avait déjà rompu le charme de l'idéalisation dans le premier chapitre du *Quijote* est donc réemployé dans le *Persiles*, mais d'une façon plus subtile et sans remettre en cause directement l'idéologie aristocratique qui gouverne cette œuvre.

¹⁶²³ Dans son discours au père du poète Lorenzo, don Quichotte procède à un éloge vibrant de la poésie qu'il présente comme somme des savoirs, tout comme plus tard il présentera la chevalerie comme étant une science qui nécessite de vastes connaissances dans le domaine des arts pratiques et contemplatifs (I, XVI, p. 666). De même, Périandre éprouve une curiosité très vivace pour l'art. La plupart de ses aventures sont d'ailleurs associées avec l'art, qu'il s'agisse du tableau qu'il faut peindre au début du III^e livre ou du musée imaginaire dont il entend parler au IV^e.

¹⁶²⁴ À l'inverse de l'hidalgo, Périandre dispose de qualités martiales, mais celles-ci apparaissent comme secondaires par rapport à d'autres qualités comme la générosité, la pitié et la constance amoureuse et à trois endroits seulement il saisit les armes pour mener un combat physique (II, XII ; II, XIII ; III, XIV). Qu'il s'agisse

semble que Cervantès pose, en fin de compte, une question assez similaire dans les deux romans : peut-on être héros d'une autre manière qu'en suivant le modèle des anciennes figures héroïques ?

Conclusion

L'attitude de nos auteurs par rapport à la littérature épique n'est pas entièrement empreinte de négativité, car l'univers héroïque sert de répertoire de thèmes permettant d'illustrer symboliquement la transformation psychique qui s'accomplit au sein de leurs héros. Les romans de Rabelais et de Cervantès fonctionnent comme des *Odyssées* symboliques, un phénomène qui s'observe également dans les véritables épopées de l'époque. Les motifs et images de l'épopée classique permettaient de figurer un parcours de type allégorique dans des œuvres aussi diverses que l'*Orlando Furioso*, la *Christiada*, la *Gerusalemme liberata*, *The Faerie Queene*, *Paradise Lost* et *The Pilgrim's Progress*. De même, dans les romans de Rabelais et de Cervantès, on observe une intériorisation de l'héroïsme similaire à celle qui s'est accomplie dans certaines grandes épopées de la Renaissance. Beaucoup de grandes œuvres épiques de l'époque témoignent d'un passage de l'héroïsme martial vers un héroïsme de type spirituel qui se manifeste dans des combats moraux, comme dans le *De partu Virginis* de J. Sannazzaro, le *Joseph* de G. Fracastor ou la *Colomba Sacra* de L. Marinella¹⁶²⁵. Des allusions à la *Divina Commedia* et au *Parzival*, deux épopées où le développement spirituel du protagoniste est au centre du récit, pourraient se retrouver, respectivement, dans le *Quijote* et le *Simplicissimus*. Partant, au lieu de voir dans nos romans uniquement des œuvres qui instaurent une rupture avec l'épopée, il faudrait également les rapprocher de l'effort des grands poètes des XVI^e et XVII^e siècles pour renouveler la fiction épique.

Le cas de Grimmelshausen soulève des questions similaires à celui de Cervantès. Tout semble opposer le monde du *Simplicissimus*, peuplé de truands et de marginaux, et l'univers de ses « romans héroïques » où un idéalisme en apparence naïf semble prévaloir sur les lois de la réalité. Même si T. Schäfer avait déjà atténué cette dichotomie et avait pointé vers un certain

d'une subversion volontaire du code épique et non seulement d'un effet dû aux particularités génériques du roman byzantin où les batailles sont en général rares, ressort du fait que l'attitude de Périandre est contrastée positivement avec celle de son frère Magsimin qui, lui, correspond tout à fait à l'image classique qu'on se fait du héros épique, belliqueux et défenseur de la patrie.

¹⁶²⁵ Voir la thèse de B. BRAZEAU, *The Better Fortitude Unsung?: Christian Epic, Heroism, and Interiority in Sixteenth-Century Italy.*, thèse de doctorat, New York, New York University, 2015.

nombre de ressemblance stylistiques et formelles entre les deux types d'œuvres, la différence n'en reste pas moins très grande. Il faut cependant se demander si l'idéologie des « romans héroïques » est vraiment si différente de celle du *Simplicissimus*. L'héroïsme chrétien dont font preuve les protagonistes des romans idéalistes de Grimmelshausen est en apparence très éloigné de la ruse du picaro dont fait preuve Simplicius tout au long de son existence. Mais cette vision des choses, quoiqu'assurément juste sur bien des points, demeure néanmoins superficielle. Il existe en effet tout un ensemble de liens entre les deux types d'ouvrages qui démontrent qu'ils obéissent à une inspiration commune.

Conclusion - L'épopée, un « guignol magnifique » ?

À l'instar de Pénélope, il est temps désormais d'achever le voile et de rassembler les différents fils de nos analyses. Avouons, d'entrée de jeu, que ce travail porte la trace d'une subjectivité irréductible. On ne saurait, en effet, nier que la dernière étape de l'*époque* husserlienne, à savoir la mise hors circuit du moi, ne peut jamais s'accomplir que partiellement. Il n'est donc pas étonnant que certaines idées développées au fil de ces pages paraissent spéculatives ou sujettes à débat. Mais le but de ce travail était moins de donner des réponses définitives à des questions difficiles que d'ouvrir de nouvelles perspectives. Tant mieux si ces dernières engendrent des débats. Rappelons que toutes les questions intéressantes qui ont été posées dans le domaine de la littérature ont suscité des réponses hétérogènes qui variaient au gré des écoles, des modes et des partis pris personnels. Mes propres réponses n'échappent pas à cette relativité qui, dans un sens, est inévitable dès qu'on aborde des textes hautement complexes. Mais se confronter à ces problèmes et proposer des solutions, voilà ce qui relève précisément du *kalos kindunos*, du beau risque dont parlait Platon dans son *Phédon*, et qui est ce qui confère à la réflexion tout son intérêt et toute sa noblesse.

Le but du présent travail était de se demander si le caractère novateur des textes de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen les éloigne irréductiblement de l'épopée ou si elle n'est pas en partie compatible avec la vieille tradition épique. La réponse est évidemment nuancée. Il est indéniable que leurs textes manifestent une attitude critique face à l'épopée et aux valeurs qu'elle véhicule. Le rejet de l'héroïsme militaire est à l'origine d'un détournement généralisé des codes épiques qui se manifeste sous la forme de mécanismes de parasitage, de fragmentation et d'inachèvement. Pourtant, dans le cas de Rabelais et de Cervantès, la parodie de l'épopée n'a peut-être pas seulement pour effet de détruire l'épopée, mais aussi d'assouplir ses conventions génériques et de l'ouvrir à un monde qui n'est plus dominé par l'aristocratie, où le héros ordinaire remplace le héros semi-divin, où la tonalité comique remplace l'atmosphère sérieuse, où la prose remplace la poésie et le langage formulaire. Paradoxalement, c'est par un geste destructeur qu'ils ont sauvé le genre de la menace de pétrification. Leurs œuvres ont en quelque sorte posé les bases pour de nouveaux types d'épopée qui sont plus en accord avec la réalité d'un monde où les idéaux héroïques traditionnels n'ont plus cours. De

même, dans le cas de Grimmelshausen, les intertextes épiques ne sont pas purement soumis à la parodie.

Un des postulats de base de ce travail était, en effet, qu'il peut y avoir un geste créatif dans la parodie, dans la mesure où il est possible qu'elle soit une répétition non seulement irrévérente, mais aussi novatrice de formes littéraires déjà connues. Cet usage ludique des conventions a pu faire de la matrice épique une forme polymorphe, adaptable à toutes les expérimentations littéraires possibles. Le projet avoué de Cervantès, qui est de détruire le genre chevaleresque, a pu simultanément avoir pour fonction de concilier indirectement la fantaisie chevaleresque avec les règles de la vraisemblance, de détruire ce qui y relève de schémas réifiés et de formules toutes faites. Il est également possible que la parodie de tous les styles littéraires de l'époque lui ait servi de laboratoire pour expérimenter en combinant roman de chevalerie et roman byzantin. Une ambiguïté similaire se retrouve dans le traitement que Grimmelshausen réserve au roman d'inspiration héroïque et courtoise. Son plus grand roman se caractérise par une rencontre entre l'univers idéalisé du roman héroïque et l'univers réaliste du roman picaresque ; celle-ci installe au cœur du récit une tension qui ne se réduit cependant pas à la parodie du roman héroïque. Dans le cas de Rabelais, cette ambivalence est particulièrement forte et bien souvent les limites entre dégradation et émulation sont difficiles à tracer. Il parodie les motifs épiques, mais essaie en même temps, par une recherche extrême de la complexité linguistique et une érudition foisonnante, à rivaliser avec la complexité du mètre héroïque et avec l'ambition encyclopédique des épopées.

L'analyse de l'héritage épique chez ces auteurs a permis en outre de remettre en cause un certain nombre de dichotomies entre roman et épopée : entre romans de chevalerie et premiers romans modernes, entre univers rabelaisien et univers homérique, entre épique et carnavalesque, entre roman comique et roman héroïque, entre univocité épique et polyphonie romanesque. Au cœur de ce travail était la volonté de remettre en cause certains postulats critiques, souvent à la suite de travaux qui avaient déjà frayé la voie. Au nombre de ces fausses évidences, on peut ranger l'opposition radicale entre la complexité structurelle et idéologique du roman de Cervantès et l'apparente simplicité des romans de chevalerie qu'il parodie, le caractère nécessairement antiépique des procédés carnavalesques dans le roman rabelaisien, l'opposition entre le monde clos et achevé de l'épopée antique et le monde fragmentaire et inachevé du roman moderne. Le but de mes analyses n'était pas d'effacer les différences tout à fait réelles entre le roman et l'épopée, mais d'assouplir des frontières tracées parfois de façon trop rigoureuse par la critique et de libérer les romans de Rabelais et de Cervantès du carcan

théorique qui les coupe de l'univers épique, en dévoilant des analogies qui ont pu être occultées par la présence trop visible des différences.

Il est peut-être temps de changer d'optique et de voir en Rabelais et Cervantès des auteurs qui, volontairement ou involontairement, ont créé un nouveau type d'épopée intégrant en son sein ce qui, selon Bakhtine, lui est radicalement opposé. Une épopée à qui la polyphonie n'est pas étrangère et qui, au contraire, implique une multitude de points de vue sur le réel. Une épopée qui n'exclut pas le monde du quotidien, mais l'élève à une pleine dignité. Une épopée dont la nature est de refléter le caractère problématique du réel. Une épopée dont les héros ne sont pas des êtres semi-divins et invincibles, mais des personnages ordinaires qui se distinguent par une bravoure tout humaine. Une épopée, enfin, qui n'est pas ancrée dans un passé absolu et séparé du présent par une barrière infranchissable, mais qui s'ouvre sur le monde contemporain du lecteur. Ce n'était peut-être pas le but que se sont explicitement proposé Rabelais et Cervantès, mais ils ont du moins préfiguré cette évolution. Leur expérimentation avec une vaste gamme de styles et de formes littéraires a conduit non pas à la rupture avec le genre épique, mais plutôt à sa modernisation. À la lecture en termes de déclin, il faut substituer une histoire de l'épopée qui mette l'accent sur sa transformation. Le mérite de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen est le détachement de l'épique de certains grands modèles canoniques, rendant ainsi possible sa réinvention ultérieure et sa réutilisation à d'autres fins.

Toutes ces observations expliquent peut-être aussi pourquoi ces œuvres jouent dans la tradition littéraire de leurs pays respectifs un rôle similaire à celui de l'épopée. Force est de constater que tant le public que les érudits traitent les textes de Rabelais, de Cervantès et de Grimmelshausen comme des sortes d'épopées. Autrement dit, dans le domaine académique et, pour Cervantès aussi dans le domaine de la culture populaire, leurs textes occupent une place similaire à celle autrefois occupée par les grandes épopées. La geste fondatrice des géants rabelaisiens est aujourd'hui aussi connue que la *Chanson de Roland* au Moyen Âge. L'Espagne contemporaine a élevé le protagoniste du *Quijote* au rang de héros national comme autrefois le Cid Ruy Díaz. Le *Simplicissimus* de Grimmelshausen est pour le XVII^e siècle allemand ce que le *Parzival* fut pour le XIII^e siècle. On pourrait facilement prolonger la liste des analogies entre les deux types de textes.

Ainsi, l'épopée vaut traditionnellement comme une somme du monde. Elle concentre en elle l'essence du savoir disponible sur le monde à une époque donnée. Les poèmes homériques ont longtemps été considérés non seulement comme des œuvres poétiques, mais aussi comme une encyclopédie de la théologie, de la science, de l'histoire et de la géographie grecques. La

Divina Commedia, dont la composition reflète la complexe architecture du ciel et de la terre, est un concentré du savoir médiéval et contient des références à la physique, l'optique, la théologie, l'astrologie, la numérologie, les mathématiques et la philosophie naturelle. Tel est aussi l'angle sous lequel on a souvent lu Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen. Il n'y a pratiquement aucune branche du vaste tableau des sciences à la Renaissance, qu'il s'agisse de la théologie, de l'astrologie, de l'astronomie, de la médecine, du droit, de la philosophie, qui ne soit pas représentée dans les romans de Rabelais et de Cervantès. Le *Simplicissimus* fourmille de références à la science militaire, la cabale, la magie, les sciences naturelles telles qu'elles étaient pratiquées dans l'Allemagne du XVII^e siècle. L'épopée donne aussi une vision totale du monde social et c'est ce qui a souvent été souligné dans les romans de nos auteurs. Dans le *Quijote* tous les milieux sociaux apparaissent avec leurs particularités concrètes : aristocrates, hidalgos, gouverneurs, vice-roi, aubergistes, bandits, prostituées, paysans, mauresques, chanoines, clercs, écoliers. Il n'en va pas autrement dans le *Simplicissimus* qui offre un tableau complet de la société allemande à l'époque de la Guerre de Trente Ans : la soldatesque, les paysans, les aristocrates, les prêtres, les secrétaires.

Dans le monde occidental, l'épopée fait office de monument littéraire. Considérée comme un modèle indépassable, elle offre une matière inépuisable aux poètes ultérieurs qui pourront y puiser tous leurs thèmes. Elle est également une référence importante pour des questions d'ordre éthique puisqu'elle a élaboré toutes les représentations exemplaires de l'amitié, du courage, de la piété, mais aussi parce qu'elle dépeint tous les aléas de l'existence humaine. L'épopée cristallise l'essence d'un peuple et ce qui est considéré comme spécifique d'une nation à un moment donné de son histoire. L'emploi qui est fait du *Quijote* et des romans rabelaisiens rappelle à bien des égards celui qu'on a fait des épopées. Par son style, son caractère novateur et sa richesse thématique, le roman de Cervantès est considéré comme la *obra cumbre* de la littérature espagnole et même comme celle qui a anticipé toute la production romanesque ultérieure. Le roman a été utilisé par les philosophes et les intellectuels pour illustrer leurs positions en matière d'éthique et de métaphysique. Jusqu'aux années soixante et au-delà, c'était un lieu commun de dire que le *Quijote* cristallise l'essence de l'âme espagnole. On pourrait en dire exactement autant de Rabelais et de Grimmelshausen.

L'épopée est, enfin, une œuvre fondatrice qui marque la naissance d'un peuple tandis que le roman ne fait qu'accompagner les diverses phases de son évolution ultérieure. Pourtant, sur ce point, la ligne de démarcation entre ces romans et l'épopée s'avère particulièrement étroite. Si cette dernière chante l'origine d'un peuple, les romans de Rabelais, Cervantès et

Grimmelshausen racontent l'avènement d'une nouvelle époque qui rompt largement avec celle qui précédait. Si on se réfère à la théorie de F. Goyet selon laquelle la fondation retracée par l'épopée est le reflet d'une crise de la culture, marquée par un conflit entre un ancien et un nouveau système de valeurs, l'analogie devient encore plus nette. Le *Quijote* retrace le conflit entre l'idéologie chevaleresque et celle de la bourgeoisie moderne. Le *Simplicissimus* est marqué par le passage d'un système de croyances propre au Moyen Âge à l'attitude rationaliste de l'âge moderne. Le roman rabelaisien retrace la lutte douloureuse des représentants des idées humanistes contre ceux des forces réactionnaires. Si ce double élément de crise de la culture et de fondation d'une nouvelle ère est caractéristique de l'épopée, alors nos romans fonctionnent comme des épopées.

Autrement dit, les œuvres de nos auteurs marquent la mort d'une certaine classe d'épopées, l'épopée gréco-latine, la chanson de geste, le roman de chevalerie, mais elles marquent aussi la naissance d'un autre type d'épopée où le sérieux coexiste avec la dérision, le réel avec le merveilleux, la fragmentation avec l'achèvement. Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen ont ainsi tracé la voie qu'allaient emprunter certains auteurs d'« épopées modernes » au XX^e siècle. La coexistence ironique de l'imaginaire et du réel dans le *Quijote* préfigure la fusion du merveilleux et du réel dans *Cien años de soledad* de G. G. Márquez. Les références à l'épopée antique qui se superposent aux évocations du monde contemporain rappellent les méthodes employées par Neruda dans le *Canto general*. L'*Odyssée* inachevable du *Tiers Livre*, dont le protagoniste ne parvient jamais au terme de sa quête, évoque l'*Illiade* jamais vraiment commencée et jamais vraiment terminée, qui est mise en scène dans *Le Rivage des Syrtes*. Le personnage d'amazone qu'est Courasche a inspiré la protagoniste de *Mutter Courage* de Brecht, qui est, comme la Courasche de Grimmelshausen, une héroïne appartenant au milieu des petites gens.

Après ces considérations générales, venons-en maintenant à quelques réflexions qui concernent chacun de nos auteurs séparément et qui permettent de déterminer plus en détail quelles sont les conclusions auxquelles on a abouti au terme d'un si long parcours.

Rabelais : l'épopée comme forme vivante

La critique avait déjà depuis longtemps constaté le nombre très élevé des références épiques dans l'œuvre de Rabelais. Le but de ce travail n'était pas de faire un énième catalogue

des références épiques, tâche déjà amplement accomplie par les chercheurs antérieurs, mais de se demander si la structure épique qui forme la matrice de base des quatre romans, est seulement un squelette autour duquel le narrateur organise librement son matériau ou si elle participe au contraire au noyau vivant du récit, c'est-à-dire au message humaniste. Il s'agissait de savoir si la nouveauté du roman rabelaisien l'éloigne de l'épopée ou si Rabelais n'est pas en partie un héritier des grands auteurs épiques. Il semble qu'on peut proposer plusieurs réponses.

Quant au rôle, profond ou périphérique, que l'épique joue dans l'univers narratif du roman rabelaisien, il n'y a pas de réponse simple : elle dépend du niveau auquel on choisit d'aborder l'œuvre. Si certains motifs et certaines structures narratives propres à la littérature épique sont délibérément subvertis dans une optique ludique et parodique, d'autres, à l'inverse, sont utilisés dans une optique partiellement sérieuse. Au niveau des différents chapitres, les références épiques ne jouent sans doute qu'un rôle secondaire et la plupart du temps assez subordonné. À l'inverse, au niveau de la macrostructure des romans, on peut tout à fait reconnaître à l'épopée une forme de centralité structurelle. Les allusions à l'épopée ne constituent pas seulement un élément parmi d'autres au milieu d'un vaste jeu intertextuel, elles sont aussi un moyen d'imposer une cohérence à la multitude de textes, de discours et de traditions littéraires que Rabelais utilise. Le rôle que joue la tradition épique par rapport à la masse des autres genres qui constituent les divers fils du tissu complexe qu'est le roman rabelaisien est certes ambigu. Il n'en reste pas moins que les différents intertextes épiques comme *L'Illiade*, *l'Odyssée* et *l'Enéide* ainsi que la littérature du Graal ont un véritable rôle structurant et contribuent fortement à relier les différents niveaux de la fiction rabelaisienne en un tout.

On peut aussi observer que l'épopée rabelaisienne est plus cohérente que ce qu'elle ne paraît. Parmi les arguments en faveur d'une lecture antiépique, invoqués notamment par S. Juall ou B. Périgot, figurent les diverses menaces qui pèsent sur l'épopée rabelaisienne : la dispersion, la fragmentation, les contradictions logiques et idéologiques qui viennent briser l'unité du sens et par là même le monologisme épique. Mais ceci n'est qu'à moitié vrai. Il existe, en effet, différents niveaux de signification dans l'épopée rabelaisienne. Au niveau littéral, les contradictions idéologiques déconstruisent l'univers épique de l'intérieur. Ainsi le thème de la croisade contre les musulmans, privé de toute cohérence narrative et idéologique, est vidé de son sens et de même, le schéma impérialiste virgilien est déconstruit par des digressions incessantes qui s'opposent à la structure téléologique du poème virgilien. Mais la cohérence réapparaît à un niveau plus profond. Si on estime, avec C. H. Nemours, que le véritable sujet

de l'épopée rabelaisienne est la lutte de l'humanisme contre les Âges, le texte apparaît doté d'une remarquable cohérence, et il n'est dès lors plus naïf de parler d'une geste rabelaisienne.

De même, il est faux de parler d'une graduelle déperdition de l'énergie épique, car les deux derniers romans rabelaisiens marquent une sorte d'évolution vers un héroïsme spirituel. Tandis que dans les deux premières œuvres, l'enthousiasme humaniste revêt la forme d'une grande lutte épique contre les tenants de l'obscurantisme, dans les deux dernières, il prend plutôt la forme d'un héroïsme stoïcien. Le passage d'un type d'héroïsme à l'autre est manifesté par un changement de paradigme : les deux premiers romans fonctionnent sur le modèle de l'*Iliade* tandis que les deux autres sont plutôt ancrés dans l'univers de l'*Odyssée*. L'héroïsme d'Achille et d'Hector est militaire et consiste dans l'affrontement physique avec des adversaires ; l'héroïsme d'Ulysse est psychologique et consiste dans la résistance au désespoir et à la résignation, au milieu des multiples épreuves qu'il subit. On assiste donc à une intériorisation plus qu'à un abandon de l'héroïsme, et les allusions à l'épopée continuent à garantir l'ancrage dans l'univers héroïque. Cela rejoint l'intuition de base d'E. Duval selon lequel Rabelais invente un nouveau type d'épique où l'héroïsme est de nature spirituelle plutôt que militaire, même si j'ai personnellement cru judicieux de déconnecter ses réflexions sur l'épique de son interprétation allégorique¹⁶²⁶.

En somme, la modernité du roman de Rabelais ne l'éloigne pas de l'univers épique. Il est même possible que la reprise de thèmes et de motifs homériques doive en réalité être comprise comme une continuation et un approfondissement de sa ligne de pensée. L'intérêt d'Homère pour le déchiffrement des signes, son attitude nuancée et critique face à l'héroïsme militaire et sa valorisation du thème de la nourriture ne pouvaient que séduire Rabelais et on peut rejoindre la thèse d'E. Wolfe, selon laquelle il voyait dans le père de la poésie épique un esprit profondément sceptique et proche de Lucien et de Diogène. Le burlesque et l'héroï-comique pouvaient donc être un moyen de prolonger sous une forme nouvelle l'approche autocritique

¹⁶²⁶ Par l'originalité et la richesse de leurs analyses, les trois études de Duval ont fourni une source d'inspiration constante pour mes propres réflexions. Les pages que Duval a consacrées à la nature épique des romans de Rabelais sont hautement stimulantes et beaucoup de ses conclusions me paraissent tout à fait convaincantes. Plus problématique est, à mes yeux, l'interprétation christique qu'il fait du roman selon laquelle Pantagruel est une figure de rédempteur, dont la mission est soit d'apporter le salut à une humanité déchuë, soit de ramener son acolyte vers la vérité de l'évangélisme. Elle est notamment problématique parce qu'elle repose sur l'analyse de certains passages qui sont si notoirement ambigus qu'il est facile de les mobiliser pour toutes les interprétations qu'on souhaite. De même, l'idée d'une structure parfaitement cohérente et organisée du *Tiers* et du *Quart Livre* apparaît à certains moments un peu forcée et peu compatible avec l'organisation volontairement libre du roman rabelaisien.

d'Homère et de créer une œuvre qui s'inscrit dans l'héritage épique tout en prenant ses distances.

***Don Quijote*, première « épopée moderne » ?**

Une des raisons qui m'a conduit à m'intéresser au roman de Cervantès était la conviction grandissante que si la lecture épique du *Quijote* est devenue une position si minoritaire dans la critique contemporaine, cela ne tient pas seulement à la nature comique du roman, mais aussi à deux autres raisons. La première consiste dans la confusion entre deux questions, celle des ressemblances structurelles entre le *Quijote* et les différentes formes d'épopée et celle de la nature héroïque ou antihéroïque de son protagoniste. Le raisonnement implicite est le suivant : toute épopée nécessite un héros, donc si le *Quijote* a le caractère d'une épopée, son protagoniste doit avoir des traits héroïques. Or, attribuer des traits héroïques au chevalier de la Manche implique une rechute dans la conception romantique, qui aujourd'hui est rejetée par une écrasante majorité des critiques. Donc, si on met le roman de Cervantès en rapport avec l'épopée, il doit nécessairement être lu comme une anti-épopée. Toutefois, la question de la nature épique du roman de Cervantès est en large partie indépendante de celle de la nature du protagoniste, héroïque ou bouffonne. La première est une question d'ordre structurel et concerne la manière dont l'œuvre est construite, la seconde est une appréciation subjective du caractère de l'hidalgo.

La deuxième raison est que les lectures anti-impérialistes du *Quijote* tendent à renforcer l'idée que le roman fonctionne comme une anti-épopée. Selon ces théories, Cervantès subvertit délibérément l'idéologie épique dans son récit afin de critiquer la politique expansionniste et raciale de la couronne espagnole. Mais les lectures qui décèlent dans le *Quijote* une critique voilée de l'impérialisme ne suffisent pas à prouver la nature anti-épique du roman. Il est indéniable que la déconstruction de l'imaginaire chevaleresque, qui cristallisait en bonne partie la mentalité des Espagnols de l'époque, est en rapport avec un des aspects les plus importants du roman, à savoir le rapport avec les musulmans, l'impérialisme chrétien et la question de l'identité nationale espagnole. Mais la critique de la politique raciale de la couronne espagnole transparaît assez peu dans les aventures de l'hidalgo, tandis qu'elle est très clairement exprimée dans les passages qui font directement allusion à l'expulsion des morisques, comme par exemple l'épisode de Ricote. L'hidalgo lui-même n'est pas le représentant d'une attitude

médiévale fondée sur l'intolérance et le conflit violent entre les cultures. Dans le désir de l'hidalgo de transplanter l'univers de la chevalerie errante dans la vie réelle, les motivations idéologiques ne jouent qu'un rôle fort subordonné. Don Quichotte, dont le premier projet avait été de devenir auteur, réfléchit en artiste plus qu'en défenseur d'une politique raciale. De même, des lectures comme celle de F. de Armas, qui pense que la parodie de l'intertexte virgilien est en lien avec une critique de l'anti-impérialisme, sont suggestives, mais pas toujours convaincantes.

Beaucoup de choses indiquent d'ailleurs qu'il faut remettre en question la séparation radicale entre le *Quijote* et l'épopée antique. Il y a, d'un côté, un certain nombre de ressemblances structurelles et thématiques entre son texte et les grandes épopées antiques, comme la descente en Enfer, le *nostos* épique, la fondation d'une nouvelle ère qui incombe au héros central, les forces divines qui dirigent sa quête. La réutilisation de ces motifs participe de cette parodie générale de tous les genres que pratique le *Quijote*. En même temps, elle a pour effet d'élever la vie quotidienne à la dignité de l'épique. La superposition de schèmes issus de l'épopée antique à la vie de tous les jours permet de conférer à l'univers banal, habité par des hommes communs, les vastes horizons et la grandeur de l'univers épique. Les limites sont encore davantage brouillées parce qu'à un niveau théorique, les distinctions ordinairement utilisées pour distinguer entre roman et épopée ne s'avèrent pas toujours opérantes pour distinguer le *Quijote* des épopées antiques. En ce qui concerne la différence entre le monologisme épique et le dialogisme romanesque, on a l'impression qu'il s'agit souvent davantage d'une différence de degré que d'une différence de nature. On décèle des tendances dialogiques dans l'épopée antique et des tendances monologiques dans le *Quijote*.

De même, pour ce qui est des ressemblances formelles avec les textes chevaleresques, le roman de Cervantès n'est pas seulement une parodie, mais aussi en grande partie un héritier du roman de chevalerie. La plus grande œuvre de la littérature espagnole n'aurait probablement jamais vu le jour sans l'existence préalable de ces textes. Le roman de chevalerie représentait la matrice idéale, non seulement pour se livrer à toutes les expérimentations formelles qui font aujourd'hui du roman de Cervantès, aux yeux de la plupart des critiques, une des œuvres les plus modernes de l'histoire littéraire européenne, mais aussi pour thématiser certains des thèmes les plus actuels de son époque. Le jeu complexe avec les voix narratives, qui a amené certains critiques à faire du *Quijote* un précurseur de la fiction postmoderne, n'aurait pas été possible si Cervantès avait parodié un autre type d'œuvre que le roman de chevalerie caractérisé par une multitude de narrateurs. On dit aussi souvent à juste titre que le *Quijote* est une œuvre sur la

lecture qui thématise le pouvoir de la littérature. Mais quelle autre fiction de l'époque illustre autant les pouvoirs de la littérature sur l'esprit humain que le roman de chevalerie dont certains motifs se retrouvent même dans les écrits des grands mystiques ? Le *Quijote* est une œuvre qui, malgré son but destructeur, est en profonde continuité avec ce qu'elle a souhaité détruire. Elle vit de ce qu'elle détruit.

Toute l'ambiguïté de la parodie de l'épopée dans le *Quijote* consiste finalement dans le fait que la modernité dont beaucoup de critiques créditent le roman est, d'un côté, liée à sa rupture avec l'univers épique et, de l'autre côté, est impensable sans cet univers. Il est peut-être juste de dire qu'avec le *Quijote* le vieil univers épique a été remplacé par un nouvel univers caractérisé par la fragmentation, l'irréductibilité des différents points de vue et la rupture entre l'homme et le cosmos. Mais il n'est pas vrai que ce remplacement ait lieu à l'intérieur du *Quijote*. Le *Quijote*, précisément, ne substitue pas un univers réaliste à un univers épico-chevaleresque, mais il instaure une tension complexe entre les deux qui seule confère à son roman toute sa profondeur. L'univers réaliste n'y prend sens que par opposition avec l'univers épique et vice versa. Un *Quijote* dont l'action aurait été entièrement ancrée dans l'univers réaliste, aurait été infiniment moins profond et original qu'un *Quijote* qui met en scène un univers réaliste, tout en l'opposant et en le superposant au monde du roman de chevalerie qui subrepticement continue à survivre.

Le conflit entre le moi et le monde ne prend véritablement sens que s'il est raconté à l'intérieur du cadre épico-chevaleresque. Il est difficile d'imaginer que la parodie de Cervantès ait eu la même profondeur si elle avait été dirigée contre un autre genre. Bien entendu, Cervantès aurait tout aussi bien pu s'attaquer non pas aux fictions chevaleresques, mais aux romans pastoraux, faisant du *Quijote* une œuvre similaire au *Berger Extravagant* de Scarron. La parodie du roman pastoral aurait fourni un cadre tout à fait propice pour mettre en scène la collision entre l'idéal et le réel, entre la littérature et la vie¹⁶²⁷. Mais une dimension importante

¹⁶²⁷ L'intrigue aurait sans doute ressemblé à peu près à ceci. Un jour, don Quichotte, hidalgo appauvri et grand lecteur de *libros de pastores*, perd la tête, décide de prendre une houlette, de revêtir un vêtement de pasteur et de s'appeler désormais Quichottin. Il feint d'être amoureux d'une jolie bergère du nom de Bellerose, aussi appelée la Bergère Fidèle. Content de pouvoir laisser derrière lui sa vie d'hidalgo, il quitte son village et se réjouit à l'idée de pouvoir imiter les Théolinde, les Artidore et les Damon. En cours de route, il rencontre un rustre grossier, issu du même village que lui, qu'il convainc de partir avec lui et qui désormais portera le nom de Sanchino. Les deux compagnons avancent sur leur route et rencontrent un groupe de trois porchers bien puants, en train de se baigner dans un fleuve. Quichottin ne manquera pas de voir en eux des bergers célèbres du nom de Tirse, Eraste et Lysandre, qu'il croit être tous les trois amoureux, l'un de sa Phillys, l'autre de sa Floryse, le troisième de sa Niside. Sans hésiter, il sort de sa besace une harpe et se met à déclamer des madrigaux langoureux sur la dureté de sa Bellerose, cruelle et dure plus que le marbre, espérant que la rigueur de sa sentence sera quelque peu adoucie

du roman aurait manqué, qui est la lutte continuelle et désespérée d'un individu contre un ordre historique qui le dépasse et qu'il ne comprend pas, cette dimension précisément qui exerce une telle fascination sur les lecteurs contemporains. Sans ce volet de l'œuvre, don Quichotte n'aurait été qu'un fou dont les mésaventures provoquent le rire, mais qui est dépourvu de la profondeur qu'on lui reconnaît ordinairement. La mise en scène d'une rupture entre la mentalité médiévale et la nouvelle mentalité des temps modernes présupposait un cadre épique, et cela même sous une forme dégradée. Seul l'univers épico-chevaleresque a pu fournir le décor adéquat à la création d'un personnage si dense et riche de possibilités. C'est la raison pour laquelle le *Berger extravagant* est, somme toute, relativement peu lu aujourd'hui tandis que le *Quijote* constitue une référence universelle, et ce alors même que les deux œuvres fonctionnent selon un modèle très similaire.

Par conséquent, si *Don Quijote* est ordinairement considéré comme le premier roman moderne de l'histoire littéraire européenne, on peut se demander s'il ne faut pas aussi y voir la première épopée moderne, c'est-à-dire le premier texte qui conjoint le monde réaliste de la société contemporaine avec l'ancienne tradition héroïque, fût-ce sur le mode comique. Il est peut-être nécessaire de nuancer l'idée selon laquelle le *Quijote* oppose le monde réaliste et antihéroïque de la réalité quotidienne à celui de l'épopée et du roman de chevalerie et d'envisager, à l'inverse, la possibilité que Cervantès combine des éléments de ces deux mondes. Les deux dimensions s'opposent dans le roman de Cervantès, mais en même temps le *Quijote* fonctionne comme une sorte de texte hybride qui joint en une seule œuvre des motifs de l'épopée, des motifs du roman de chevalerie et des motifs parodiques. Bien entendu, défendre une telle thèse nécessiterait de définir plus rigoureusement ce qu'on entend par une épopée moderne, de dégager ses caractéristiques principales et de fixer le moment de son apparition dans l'histoire européenne, tâches qui dépassent le but du présent travail.

Néanmoins, si le *Quijote* a souvent inspiré des auteurs qui ont voulu écrire une épopée des temps modernes, cela n'est pas nécessairement un hasard mais pourrait tenir au fait que ces auteurs ont aperçu la préfiguration embryonnaire de ce projet dans le roman de Cervantès lui-même. Le *Joseph Andrews* de Fielding et le *Roderick Random* de Smollet sont directement inspirés du *Quijote*, mais représentent aussi des tentatives de conciliation du genre picaresque et du genre épique. Des auteurs latino-américains comme G. G. Márquez et A. Carpentier se sont inspirés du *Quijote* pour écrire des œuvres où l'épique et le quotidien se rencontrent. Le

par la plainte de son chant. Quant au berger Sanchino, il commence à développer de sérieux doutes sur l'état mental de son maître...

contact entre l'épopée et le monde réel, qui dans le *Quijote* existe encore principalement sous la forme d'un conflit, a été vu par ces auteurs comme un principe créateur par lequel on pouvait générer un nouveau type d'œuvre. Aussi faut-il peut-être modifier le regard qu'on jette sur le *Quijote* et envisager la possibilité que le roman représente à la fois un des premiers signes du déclin des anciennes formes d'épopée et un des premiers signes annonciateurs de ces tentatives d'épopée moderne.

Grimmelshausen, le Homère picaresque du Baroque allemand ?

Les conclusions, dans le cas de Grimmelshausen, seront quelque peu différentes, parce que ses romans ne constituent pas des parodies d'épopée. Contrairement à Rabelais ou à Cervantès, il n'a pas parodié une certaine classe de textes épiques, exception faite peut-être du roman d'inspiration héroïque et courtoise. Le *Simplicissimus* est un récit picaresque qui se déroule dans la société contemporaine de l'auteur et qui est très éloigné de l'univers épique. Pourtant, son roman le plus célèbre a été comparé à plusieurs reprises à certains grands textes épiques, comme l'*Odyssée* d'Homère ou le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Le but de ce travail était de s'interroger sur la raison de ces ressemblances et sur la pertinence des comparaisons qui ont pu être faites avec certains textes épiques.

Ainsi, indépendamment même de la question de savoir si Grimmelshausen a lu Homère ou non, la comparaison entre le *Simplicissimus* et l'*Odyssée* d'Homère est à bien des égards justifiée. Certes, Simplicius paraît être un anti-Ulysse qui a très peu de choses en commun avec le héros homérique. Pourtant, la situation des deux héros présente plusieurs similitudes. Tous les deux sont engagés dans une entreprise de retour, tous les deux évoluent dans un cadre qui oscille entre le concret et le mythique, tous les deux subissent leur errance comme le résultat d'une punition divine. Le *nostos*, dans le cas de Simplicius, n'est pas le retour vers un lieu matériel, mais le développement moral et mental du protagoniste qui le reconduit vers un état initial d'innocence et de pureté. Au-delà de ces ressemblances extérieures, l'hypothèse soulevée par G. Weydt selon laquelle l'*Odyssée* a pu avoir une certaine influence sur le *Simplicissimus* ne doit pas être entièrement rejetée. Bien que la plupart des critiques soulignent qu'il n'y a pas de références textuelles à l'épopée homérique et qu'il n'est pas sûr que Grimmelshausen l'ait lue, il n'est pas pour autant exclu qu'il l'ait connue par une voie indirecte, c'est-à-dire par le biais des grandes compilations érudités ou par le savoir de seconde main qui circule toujours

au sujet des grandes œuvres littéraires. Certains des traits de Simplicius, comme le recours constant à la ruse, la tendance au mensonge et une curiosité indomptable qui le pousse à se lancer dans des explorations dangereuses, sont assez proches de ceux d’Ulysse.

Les errances d’Ulysse ne sont pas motivées par son désir de connaître le monde, mais par la colère d’une déesse qui le condamne à voguer de longues années sur mer avant de retrouver sa demeure. De façon similaire, pour Simplicius, c’est un décret divin et non le désir d’exploration qui est à l’origine de ses aventures¹⁶²⁸. Autrement dit, semblable aux héros grecs, il n’a embrassé son existence aventureuse que parce qu’un coup du destin initial l’a forcé à quitter sa vie en forêt pour se confronter aux vicissitudes du monde historique. On peut même interpréter son existence aventureuse comme le résultat d’une décision divine selon laquelle le protagoniste ne saurait rentrer dans son état initial qu’après s’être confronté au trouble du monde, parce que la foi n’a de valeur que si elle est le résultat d’une victoire sur le monde extérieur. À cela s’ajoutent même des correspondances thématiques. Tout comme les aventures d’Ulysse débutent après le sac de Troie, c’est après le pillage de la ferme paternelle que débute le parcours aventureux de Simplicius et qu’il est forcé de quitter l’état édénique de son enfance pour intégrer le règne de l’histoire. Bien que, dans un cas, ce soit une ville qui est saccagée et, dans l’autre, une simple ferme, une correspondance s’établit parce que le narrateur compare sa demeure paternelle à un vaste palais. Au début des aventures d’Ulysse se trouve le désir de retrouver Ithaque. En apparence, rien de pareil ne saurait valoir pour Simplicius. Toutefois, après la mort de son mentor, il doit parcourir de vastes régions du monde avant de regagner son lieu d’origine, qui ici consiste moins dans un territoire géographique que dans son état initial de proximité avec Dieu.

Le *Simplicissimus* a également pu être comparé au *Parzival*, malgré les différences notables qui séparent les deux œuvres. Plus proche de l’aventurier picaresque que de l’aventurier épique, Simplicius a en apparence peu de choses en commun avec le chevalier arthurien. Pourtant, Simplicius garde certains traits de l’aventurier épique qui le rapprochent du personnage de Wolfram. Ainsi le cadre dans lequel se déroulent leurs aventures au début de l’œuvre évoque le début de la Genèse. En outre, les aventures de Simplicius se déroulent, à l’instar de celles de Parzival, sous le signe du transcendantal. On retrouve dans les deux œuvres une sorte de loi des trois stades, qui fonctionne partiellement comme une analogie littéraire de l’histoire du salut (innocence-chute-rédemption). En effet, dans le développement

¹⁶²⁸ Le protagoniste interprète le saccage de la ferme paternelle comme une volonté de Dieu qui a voulu mettre un terme à son ignorance des choses divines.

psychologique des deux protagonistes, ce n'est pas seulement la chute, condition du lent accès à la conscience d'eux-mêmes, qui joue un rôle capital mais aussi leur rapport à Dieu et la problématique de la faute. Ceci fait que, malgré les différences indéniables qui séparent les deux aventuriers, *Simplicius* n'est pas uniquement une version picaresque et dégradée de *Parzival*.

Enfin, on peut observer certaines ressemblances entre le *Simplicissimus* et le roman d'inspiration héroïque et courtoise. Si Grimmelshausen réutilise certains des procédés de composition de ce type de textes pour écrire son propre roman, il semble que ce soit uniquement dans une optique parodique. Cela est naturel, étant donné que le roman picaresque et le roman héroïque formaient deux pôles opposés, la rupture entre les deux genres étant d'ordre à la fois esthétique et idéologique. Pourtant, plutôt que de simplement parodier ce type d'ouvrages, Grimmelshausen cherche à instaurer une sorte de tension entre l'idéal et le réel, qui lui permet de soulever des questions philosophiques sur la dialectique entre l'apparence et la réalité et entre la contingence et le destin. Son traitement de certains motifs du roman héroïque est parodique, mais il dépasse la simple parodie.

Une certaine ambiguïté s'observe aussi dans les romans historiques de Grimmelshausen. D'un côté, on repère dans ces œuvres un prolongement de la critique de l'idéologie héroïque qu'on observe dans le *Simplicissimus* ; de l'autre, ces romans témoignent de la volonté de créer un autre type d'héroïsme. Grimmelshausen crée, en effet, une sorte d'*Amadis* spirituel en mettant en scène des personnages qui tiennent à la fois du héros chevaleresque et du soldat paulinien. Son projet ressemble à celui d'autres auteurs de la même époque qui cherchaient à inventer une fiction épique permettant de mettre fin à la vogue des *Amadis* en mettant en scène des personnages véritablement héroïques, mais dont les actions étaient parfaitement en accord avec la morale chrétienne. Toutefois, l'héroïsme de personnages comme ceux de l'*Amarena* d'A. Ulrich est psychologique plus que proprement spirituel, tandis que Grimmelshausen met véritablement en scène des personnages qui se distinguent par une sorte d'héroïsme chrétien.

Épilogue : vivons-nous à l'ère du « post-épique » ?

La remise en cause de l'idée selon laquelle certains des premiers romans modernes auraient été des anti-épopées amène aussi à se demander si nous vivons aujourd'hui à une époque marquée par un rejet de l'épique. Le mythe de la mort de l'épopée est un de ceux qui

restent particulièrement vivaces dans le champ des études littéraires. Aussi est-il étonnant qu'à une époque qui aime à se considérer comme rompant avec ce qui la précède – nous paraissions vivre tour à tour dans le post-structuralisme, le post-modernisme, le post-humanisme, voire la postcritique – nul n'ait encore songé à désigner notre ère comme « post-épique ». En effet, l'idée de l'extinction du genre épique à l'époque moderne semble s'imposer, malgré l'effort conjoint de divers chercheurs qui soulignent la vitalité de l'épique moderne dans le théâtre, le roman et la poésie contemporains. La mort de l'épopée ne s'inscrit-elle pas dans la longue série de morts, réelles ou supposées, qui paraissent paver la voie vers le XXI^e siècle : celle de Dieu, celle du sujet, et, enfin, celle de l'auteur? N'entretient-elle pas avec ces autres morts un lien quasi intime ?

Pourtant, l'idée selon laquelle l'époque contemporaine aurait perdu tout intérêt pour la forme épique est clairement une erreur due à une conception réductrice de ce qu'est l'épopée. Si l'idée de la mort de l'épopée peut paraître partiellement justifiée en ce qui concerne le monde académique – bien que tant d'auteurs viennent la démentir : qu'on pense au « théâtre épique » de Brecht, aux romans de Döblin, au *Canto general* de Neruda, aux poèmes d'Akhmatova, pour ne citer que des exemples canoniques –, elle ne s'applique certainement pas à la sphère, en perpétuelle évolution, de la culture populaire. Le fait que cette idée qui ne correspond en aucune manière à la réalité, continue à être perçue comme une évidence par beaucoup de personnes, à l'intérieur comme en dehors du contexte académique, vient du fait qu'on réduit le corpus épique à certains modèles canoniques dont on se contente d'observer qu'ils ne sont plus imités ni lus. Si on ne considère comme épopées que l'*Énéide*, la *Chanson de Roland* ou les *Lusiades*, alors force est de constater que ces œuvres ne sont plus lues par un vaste public, sauf en dehors du cercle étroit des universitaires, et que, si lecture il y a, elle est souvent imposée par le système scolaire. Mais si on tient compte de toutes les œuvres où l'épopée se mêle à un genre différent, les romans de jeunesse (*Die unendliche Geschichte*, *The Chronicles of Narnia*), la fantasy (*The Lord of the Rings*), la science-fiction (*Space Odyssey*), il devient très vite évident qu'il n'existe pratiquement aucun domaine de la culture populaire qui ne soit pas fortement marqué par l'épique.

Voilà donc le paradoxe : l'ère du post-épique est en même temps celle qui est marquée par une véritable fascination pour l'épopée. L'attestent le succès commercial considérable des œuvres de G. R. R. Martin (*A Song of Ice and Fire*) et l'adaptation télévisée, techniquement brillante, qui en a été faite. L'atteste également l'attitude de beaucoup de cinéphiles, avides de spectacles qui, à bien des égards, peuvent être appelés des « épopées cinématographiques »

(*Space Odyssey, Braveheart, The Lord of the Rings, Three Hundred, Avatar*). Plusieurs des films les plus marquants se rangent, à certains égards, dans la catégorie des épopées (*Ben Hur, The Ten Commandments, The Passion of Christ*). Il est inutile d'allonger la liste pour se rendre compte à quel point l'héritage épique est omniprésent dans notre culture. L'épopée, dont on nous dit qu'elle est morte, est peut-être la forme artistique la plus vivante dans notre culture actuelle. Cela n'est nullement étonnant étant donné que l'épopée, plus que n'importe quel autre genre, est faite pour passer à la toile. Il faut d'ailleurs se demander si l'homme moderne n'est pas habité par une véritable *nostalgie de l'épique*, comme si l'absence d'une épopée au sens classique était vécue comme une carence que l'industrie culturelle s'efforce, avec plus ou moins de succès, de combler¹⁶²⁹.

L'appropriation par la culture populaire d'un thème ou d'une forme artistique qui était l'apanage de la culture des élites n'est pas un phénomène rare. Quelque chose de similaire s'est probablement produit avec l'épopée de nos jours. L'épopée, qui était la plus haute forme de poésie et le genre érudit par excellence, a graduellement déserté la culture académique pour se réfugier dans la culture populaire où elle a connu une vitalité insoupçonnée, au contact de genres a priori très éloignés de la tradition épique. Cette appropriation a été sans doute rendue possible par le fait que l'épopée est, pour reprendre une expression de F. Goyet, le genre « *low-brow* » par excellence. En effet, contrairement à d'autres genres plus élitaires, l'épopée se caractérise par sa popularité. Elle puise son public dans tous les niveaux culturels, car l'histoire qu'elle raconte a la capacité de susciter l'intérêt à un niveau superficiel, mais elle contient aussi une strate beaucoup plus profonde, accessible seulement aux initiés. De façon assez remarquable, cette fusion entre épopée et culture populaire est aussi une évolution préfigurée par les œuvres de Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen.

¹⁶²⁹ Toutes les raisons habituellement évoquées pour expliquer le déclin du genre épique permettent précisément d'expliquer sa persistance dans le domaine de la culture populaire. L'épopée ne serait plus adaptée au monde désenchanté et fortement dominé par la technologie que nous habitons. Mais le désenchantement du monde doit inévitablement générer chez les lecteurs comme chez les spectateurs le désir d'échapper à leur existence décolorée pour découvrir les vastes étendues d'un monde qui reste ouvert au surgissement de l'aventure et de l'extraordinaire. La croyance dans la prédestination d'un héros choisi par la providence ne serait plus possible à une époque marquée par le rejet de toute téléologie historique et par une vision de l'histoire comme privée de but et consistant uniquement dans une succession d'événements contingents. Mais en même temps il subsiste à l'époque contemporaine la nostalgie d'un monde régi par un ordre supérieur dans lequel des puissances surnaturelles se souciaient de l'homme comme le montre le cinéma, où l'idée de l'élection du héros garde une grande importance.

Le périple était long et sinueux et, pour moi, à bien des moments similaire aux errances de Panurge dans le labyrinthe du doute ou aux pérégrinations aventureuses de l'ingénieux hidalgo de la Manche. Mais l'aventure intellectuelle, comme toute aventure, prend fin un jour. Le lecteur est lui aussi, à n'en pas douter, fatigué. N'a-t-il pas dû traverser avec moi les plaines sèches et brûlantes de la Manche, parcourir une Allemagne ravagée par la guerre et contempler les horreurs du champ de bataille, voyager à bord de la Thalamège et affronter de nombreux périls en haute mer ? Le temps est venu de mettre un terme à ce voyage et de retourner à nos pénates. « Heureux qui, comme Ulysse », a fait un beau voyage, / Ou comme cestuy-là qui conquit la toison, / Et puis est retourné, plein d'usage et de raison ». Et si je ne suis point sûr d'avoir conquis la Toison, je sais du moins, avec certitude, que je n'ai pas regretté d'avoir entrepris le voyage.

Appendice - Résumés succincts des romans non satiriques de Cervantès et de Grimmelshausen

I. Los trabajos de Persiles y Sigismunda (1616)

Livre I :

I : Début in medias res¹⁶³⁰

Le livre s'ouvre sur la vision de Corsicourbe et de quatre barbares qui tirent un jeune homme de son cachot, comparé à une sépulture, et le mènent au bord de la mer où ils le font monter dans un bateau. Une tempête survient et le bateau chavire. Les barbares se noient et seul le jeune homme survit et parvient à se sauver à bord d'un navire. Il est emporté sous le tillac et couché sur deux strapontins.

II : Dévoilement de l'identité du captif

D'une garde-robe jointe à la sienne, celui qui vient d'échapper aux fureurs de la mer entend les lamentations d'une jeune femme qui lui raconte son histoire et lui révèle des informations importantes : le capitaine du navire est **Arnaldo**, fils héritier du roi du Danemark. Une jeune demoiselle du nom d'**Auristèle** tomba en son pouvoir. Il désira en faire sa maîtresse mais elle refusa. C'est alors qu'elle fut ravie par des corsaires. Arnaldo soupçonna alors qu'elle se trouve sur une île où règne une coutume barbare. Les habitants de l'île sont persuadés que de leurs rangs sortira un roi qui se constituera souverain du monde. Leur sorcier a ordonné que tout homme qui aborderait à leur île fût sacrifié, son cœur arraché, réduit en poudre et mêlé à un breuvage. A celui qui aura le courage de boire la potion sans montrer de répugnance échoira la monarchie universelle. Désirant récupérer Auristèle, Arnaldo a résolu de vendre la jeune femme, qui s'appelle **Taurise**, aux corsaires afin qu'elle lui servît d'espion. Le jeune homme sauvé, qui s'appelle **Périandre** et qui est l'amant d'Auristèle, y voit une occasion de recouvrir sa bien-aimée. Prétendant être le frère d'Auristèle, il va proposer à Arnaldo d'aller à la reconnaissance d'Auristèle à la place de Taurise.

¹⁶³⁰ Les titres des chapitres ne figurent évidemment pas dans l'édition originale. Je les ai ajoutés dans le but d'aider le lecteur à se repérer.

III : *L'île des barbares*

Périandre, déguisé en femme, est donc vendu aux barbares pour se livrer à son travail d'espionnage. A la vue de la beauté de Périandre, le capitaine des barbares leur accorde n'importe quel prix.

IV : *Grande scène de tuerie*

Un barbare annonce au capitaine des sauvages qu'un radeau, portant un homme et la gardienne de la prison, vient d'aborder. Dans cette dernière, Périandre reconnaît aussitôt **Clélie**, nourrice de sa chère Auristèle. Le capitaine des barbares ordonne de mener le jeune homme au supplice mais la gardienne lui annonce qu'il s'agit non d'un homme mais d'une femme. En effet, Périandre ne manque pas de reconnaître dans le prisonnier son amante Auristèle et ils s'embrassent tendrement. A cause de leur grande beauté, le barbare **Bradamire** entend les libérer et défend à quiconque de les toucher. Indigné, le gouverneur lui décoche une flèche et l'étend mort par terre mais le fils du barbare venge son père en se précipitant sur le gouverneur et en lui plongeant un poignard dans le cœur. Une terrible bataille se déchaîne au cours de laquelle tous les barbares s'entre-tuent et un feu éclate. Mais Périandre, Auristèle et sa nourrice échappent aux flammes grâce à un jeune barbare qui parle leur langue et les mène en un lieu sûr, une spacieuse caverne où ils voient deux femmes.

V : *Histoire d'Antonio padre*

Le barbare espagnol raconte son histoire. Il s'appelle Antonio. Né en Espagne, il a reçu une bonne éducation et a montré un grand talent dans le domaine des armes. Malheureusement, il se brouille avec un gentilhomme qu'il défia en duel. Il l'emporta dans le combat mais se vit contraint de fuir. Après avoir vécu pendant un certain temps en exil en Allemagne, il forma le plan de rentrer en Espagne mais se brouilla en route avec des mariners anglais qui le précipitèrent dans la mer. Il voguait tout seul sur la mer et le sommeil ainsi que son accablement lui représentaient mille scènes épouvantables. Finalement, sa barque fut emportée dans les bras d'une terrible bourrasque qui l'emporta à la caverne où ils sont entrés. L'histoire est interrompue par les sanglots de Clélie, la nourrice d'Auristèle, qui se pâme de douleur et meurt sur place. Sa mort porte un grand coup à Auristèle qui se montre inconsolable. On donne l'ordre que Clélie soit ensevelie le lendemain.

VI : Continuation de l'histoire du barbare

Dans la caverne, il tomba sur une jeune fille qui le nourrit : **Ricla**. Elle lui semblait plutôt ange du ciel que barbare terrestre. De leur union naquirent un garçon et une fille. Sa femme reçut l'eau du baptême et croit en la Sainte trinité. Le garçon s'appelle **Antoine**. Là, l'histoire se termine. Tous sortent de la caverne – les plages sont couvertes de mille différentes sortes de morts et toute l'île est ravagée par l'incendie – et voient arriver un radeau de misérables prisonniers qui se sont sauvés de leur cachot. Soudainement, un groupe de six barques aborde à l'île. Ils marchandent avec les possesseurs et en obtiennent trois, deux pour eux-mêmes et la troisième pour les autres prisonniers.

VII-IX : Histoire de Rutilio

La nuit est froide et ils cherchent à trouver des remèdes contre la glace mais en vain. Le barbare espagnol demande à un des prisonniers, un italien, de leur raconter son histoire. L'italien se nomme **Rutilio**, ancien maître à danser. Un riche chevalier, ayant une fille plus belle que sage, engagea Rutilio pour lui enseigner la danse. Enflammé d'amour pour elle, il l'enleva de sa maison, ayant formé le projet de la mener à Rome, mais ils furent arrêtés sur leur chemin et Rutilio atterrit en prison. Une femme, sorcière, promit de le libérer s'il consentait à la prendre pour épouse. Il acquiesça et elle le libéra de ses chaînes. Elle l'enleva dans les airs et le mena dans une terre inconnue qui s'avérait être la Norvège. Se rendant compte qu'elle était en réalité un loup-garou, il lui planta un poignard dans le cœur. En cette terre, l'année se divise en quatre temps et il y a trois mois d'obscurité. Il rencontra un homme natif de cette terre qui lui enseigna le métier d'orfèvre.

X : Histoire de Manuel de Sosa Coitinho

De l'une des deux autres barques sourd une voix tendre et suave qui chante en langue portugaise. Le chanteur raconte son histoire. Son nom est **Manuel de Sosa Coitinho** et il exerce le métier de soldat. Il tomba amoureux de la fille d'un chevalier de la lignée des Pereira mais sa fille, Léonore, n'étant pas encore en âge de se marier, ce dernier pria Manuel de patienter encore deux ans. Pendant ce temps-là le roi l'envoya dans l'une de ses forteresses en Barbarie. Au terme des deux ans, Manuel de Sosa Coitinho retourna épouser Léonore. Mais le jour où il entra au monastère pour l'épouser, son amante lui annonça qu'elle avait décidé de dévouer sa vie à Jésus-Christ.

XI : *Golande*

Peu de temps après, on se rend compte que Manuel a expiré de douleur et son cadavre est livré à la mer. Après dix jours de navigation, ils atteignent une île, Golande (« *Golandia* » = Terre des Goths), où ils rencontrent un groupe de sauvages qui, devant la grande beauté d'Auristèle, s'agenouillent et l'adorent comme une divinité. Immédiatement après, on découvre un vaisseau qui arbore des croix rouges : ce sont des pirates anglais mais qui sont venus en paix.

XII : *Histoire de Maurice*

Les Anglais jettent sur la plage un homme et une femme chargés de chaînes. Descendent également aussi un vieil homme et un jeune homme gaillard et brave. **Transille**, une des prisonnières, reconnaît dans le vieillard son père, le seigneur **Maurice**, et dans le jeune, **Ladislas**, son époux. Le seigneur Maurice raconte son histoire : il est né sur une des sept villes circonvoisines d'Hibernie et a eu une prédilection particulière pour la science et l'astrologie judiciaire. Il est père de Transille et entendait lui donnait Ladislas pour époux mais il existait dans son pays la coutume barbare du « *jus primae noctis* », qui autorise les frères de l'époux à venir cueillir les fleurs du bouquet avant lui.

XIII : *Histoire de Transille*

Mais Transille échappa à la tourbe, sauta dans un bateau et se laissa aller au gré du vent. Le vent porta Transille à un rivage où elle fut accueillie par des pêcheurs mais ces derniers, comme la cupidité avait pénétré leur cœur, la vendirent à des corsaires. Le seigneur Maurice prend sa relève et continue l'histoire. Grâce à ses connaissances dans le domaine de l'astrologie judiciaire, il savait que sa perte durerait deux ans et qu'il la retrouverait en ce jour et ce lieu où il l'a effectivement retrouvée.

XIV : *Présentation des deux autres prisonniers*

Les deux autres prisonniers déclarent qui ils sont. La femme enchaînée n'est autre que **Rosemonde**, concubine et amie du roi d'Angleterre, Henri II. Elle était si débordée en ses plaisirs qu'elle finit par s'attirer le courroux du roi qui l'écarta de sa compagnie. Son compagnon est **Clodius**, un esprit satirique et médisant qui a blessé mille réputations honnêtes. Ils furent enchaînés tous les deux, enchaînement symbolique qui signifie l'alliance de la luxure et de la médisance.

XV : Retour d'Arnaldo

Un nouveau vaisseau s'approche de l'île : c'est celui d'Arnaldo. Arnaldo va retrouver Auristèle qui verse des larmes à sa vue. Périandre prétend que ce seraient des larmes de joie pour l'avoir retrouvé.

XVI : Formation du projet d'un pèlerinage

Arnaldo répète à Périandre les vœux qu'il a sur Auristèle. Pour se tirer d'affaire, Périandre affirme que lui et celle qu'il prétend être sa sœur Auristèle ont fait le vœu de faire un pèlerinage à Rome. Seulement alors ils retrouveront leur libre volonté jusqu'alors entravée. Arnaldo lui propose donc de partir pour l'Angleterre et de là de passer en France et à Rome.

XVII-XVIII: Rêve prémonitoire

Au départ des coups d'artillerie retentissent et l'air se déchire au son des trompettes et d'autres musiques allègres. Maurice a un rêve prémonitoire : dans son songe, il voit les marinières en train de se soulever contre eux. Soudain le seigneur Maurice s'écrie qu'ils sont en train de se noyer.

XIX : Noire trahison des marinières

En effet, le navire a été ouvert à plusieurs endroits par où l'eau est en train d'entrer. Soudain un marinier en tue un autre et, avant de se donner la mort à lui-même, avoue que lui et son compagnon sont les auteurs de cette noire trahison. Le rêve de Maurice s'est réalisé. Nos héros se sauvent dans une barque et se laissent emporter au gré des vents. Ils finissent par aborder une île couverte de neige où règne un froid glacial. Rosemonde tente de séduire Antoine mais ce dernier la repousse.

XX : Duel et mort tragique

Un autre navire aborde l'île. En sortent deux jeunes hommes forts hardis portant sur leurs épaules une belle jeune fille. Ils ont abordé cette île pour se battre en duel au sujet de la belle fille. Le combat s'engage et l'un des deux jeunes adversaires a le dessous. Le vainqueur ne jouira pas de sa victoire car d'effroi, la jeune fille vient de mourir. Auristèle reconnaît en elle sa demoiselle Taurise et on l'ensevelit. Piquée par le rejet d'Antoine, Rosemonde l'injurie, puis se pâme de douleur.

XXI : *Nouvelle mort tragique*

Rosemonde meurt de douleur. Les hommes du navire s'avèrent être des corsaires et nos héros s'embarquent avec eux.

XXII : *Aventures de Périandre sur l'île de Polycarpe*

Le capitaine du navire leur raconte une histoire. Il vient d'une île gouvernée par le roi **Polycarpe**. Ce dernier a deux filles appelées **Polycarpe** et **Symphorose**. Un jour, le roi organisa une fête. Un étranger arriva qui voulut participer aux jeux. Il dépassait les autres à la course, l'emportait à l'escrime, faisait des prodiges à la lutte et gagnait à l'arbalète. La belle Symphorose n'avait d'yeux que pour lui. L'étranger jura au roi, après avoir été couronné vainqueur, qu'il reviendrait se mettre à son service en une autre saison.

XXIII : *Jalousie d'Auristèle et nouvelle tempête*

Apprenant que celui qui l'avait emporté aux jeux de Polycarpe n'avait été autre que son amant Périandre, elle est en proie à une vive jalousie. Une nouvelle tempête, extériorisation de son trouble émotionnel, se déchaîne.

Livre II :

I : *L'île de Polycarpe*

Le navire des pèlerins se renverse et est poussé par le vent jusqu'à l'île du roi Polycarpe. Les habitants accourent et décident de scier le vaisseau par la quille. Le sauvetage s'apparente à une naissance symbolique : ceux qui ont survécu et sont tirés du ventre du navire sont « nés pour la seconde fois » et appelés des « ressuscités ». Le sauvetage lui-même est comparé à un « accouchement ». Polycarpe loge les survivants dans son palais. Auristèle est jalouse de Symphorose tandis que cette dernière rend grâce au ciel qu'Auristèle soit la sœur de Périandre et non son amante, du moins c'est ce qu'elle croit. Clodius parle à Arnaldo, dont il a deviné l'amour pour Auristèle, et lui fait part de ses soupçons, selon lesquels Périandre ne serait pas vraiment le frère d'Auristèle.

II : *Les rescapés*

Les rescapés sont reçus par le roi Polycarpe et conduits au palais. Auristèle demande à Périandre qui est la belle fille qui marche devant et il lui répond qu'il s'agit de **Symphorose**.

III : *Projets amoureux de Symphorose*

Auristèle est indisposée à cause de sa jalousie envers Symphorose. Symphorose, ignorant la vérité au sujet de la relation entre Périandre et Auristèle, prend soin d'elle et lui avoue qu'elle se consume d'amour pour Périandre. Elle raconte la naissance de son amour pour celui qu'elle pense être son frère et lui demande de le lui donner pour époux. Auristèle informe Périandre du désir de Symphorose de le prendre pour époux. Dans un acte d'automortification jalouse, elle exige de son amant qu'il accepte ce riche mariage tandis qu'elle-même prendra le voile.

IV : *Ballet des désirs*

Les relations entre les personnages se complexifient. Tandis que Clodius s'efforce de nourrir les inquiétudes d'Arnaldo, Auristèle est en proie à la jalousie, Symphorose livrée à la passion amoureuse, Périandre troublé, Arnaldo opiniâtre.

V : *Conversation entre Polycarpe et Symphorose*

Polycarpe avoue à sa fille Symphorose qu'il brûle d'amour pour Auristèle et veut faire d'elle une reine et de Périandre son frère. Par conséquent il entend lui donner ce dernier pour époux, proposition qui, bien entendu, enchante sa fille.

VI : *Troubles amoureux*

Périandre est fortement troublé de la décision d'Auristèle de le marier à Symphorose. Symphorose de son côté demande à Auristèle si Périandre accepte le mariage projeté avec elle.

VII, 1-2 : *Sagesse de Rutile, sottise de Clodius ; ruse d'Auristèle*

Rutile et Clodius veulent tous les deux corriger leur fortune. L'un porte ses vues sur la princesse Polycarpe, l'autre sur Auristèle. Les deux écrivent des lettres à leurs belles. Mais à la dernière minute, Rutile se rend compte de la sottise de leur projet et veut en dissuader Clodius qui cependant n'entend pas y renoncer. Le texte revient sur l'entrevue entre Périandre et Auristèle. Périandre refuse d'entendre parler de Symphorose. Auristèle lui annonce les vues que Polycarpe a sur elle. Ensuite, elle invente un stratagème rusé. Elle fait croire à Symphorose que l'amour qu'elle ressent pour Périandre est partagé par ce dernier et qu'elle-même serait heureuse de pouvoir épouser le roi Polycarpe, mais que ce qui fait obstacle à ce projet sont les vues qu'Arnaldo a sur elle, Auristèle. Pour échapper à ce dernier et pour voir tous leurs projets se réaliser, il faudrait que Symphorose les laisse partir à Rome, accomplir leur pèlerinage.

VIII-IX : *Mort du médisant Clodius*

Clodius transmet sa lettre à Auristèle qui s'enflamme de colère après l'avoir lue. Entretemps, Antoine le jeune se trouve dans une chambre du palais lorsqu'à l'improviste arrive une jeune femme, **Zénocie**. Magicienne d'origine espagnole qui appartient à la religion de Zoroastre, elle avait dû quitter sa patrie afin d'échapper à l'Inquisition. Elle propose à Clodius de l'enrichir avec son art si la jeune femme consent à l'épouser. Pour se défendre de ses avances, Antoine décoche sur elle une flèche. Zénocie lui échappe et la flèche va frapper Clodius qui était en train d'entrer. Le père d'Antoine voit le massacre et réprimande durement son fils. Polycarpe préfère remettre le cas à Arnaldo qui pardonne à Antoine qui, néanmoins, tombe malade. Riela, sa mère, pleure, Antoine, son père, se consume de douleur. Alors que tous sont réunis dans la chambre du malade, Symphorose demande à Périandre de leur raconte les événements de sa vie.

X : *Histoire de Périandre*

Périandre commence donc son histoire, en évitant bien entendu de dévoiler son identité et, par là même, celle d'Auristèle qu'il continue de présenter comme sa sœur. Il raconte que lui et sa sœur avaient entrepris un voyage maritime. Quand Auristèle voulut prendre pied à terre, le marinier qui était censé les y conduire les informa que le capitaine du navire désirait déshonorer Auristèle et tuer Périandre. Soudain, ils découvrirent des barques couvertes de rameaux qui environnaient la leur. Ils mirent pied à terre et virent deux femmes, l'une très belle, l'autre très laide, ainsi que deux jeunes hommes, l'un gentilhomme et gaillard, l'autre non. Il s'agissait de **Léonie** et de **Solerce** ainsi que de **Carène** et de **Selviane**. La belle femme était éprise de l'homme laid, le bel homme de la femme laide. A l'occasion de leur mariage, un concours de rameurs fut organisé. D'abord la barque à l'insigne de l'**Amour** devançait les autres, mais bientôt elle fut rattrapée par l'**Intérêt**. Soudain la **Diligence** s'empêtra dans les deux barques précédentes de sorte que ni l'une ni l'autre ne peut s'avancer. A la fin, ce fut la **Fortune** qui l'emporta sur les deux autres.

XI : *Intrigues de palais*

Retour sur le présent : Antoine père soupçonne que la véritable cause de la maladie de son fils est un enchantement de Zénocie et menace de tuer cette dernière si elle ne lui rend pas la santé. Zénocie le guérit mais décide de se venger d'une autre sorte. Elle va voir Polycarpe et lui instille des doutes sur la possibilité qu'il a de conquérir Auristèle. Elle ne croit pas qu'elle

reviendra de son pèlerinage épouser Polycarpe. Le roi, qui comprend le bien-fondé de ces doutes, l'écoute avec beaucoup d'attention.

XII : Continuation de l'histoire de Périandre : Enlèvement d'Auristèe

La nuit, lui et Auristèle abordèrent une petite île. Des bandits apparurent et Auristèle fut enlevée ainsi que sa nourrice Clélie et deux autres femmes du nom de Selvanie et de Léonise. Le lendemain, deux navires s'approchèrent de l'île mais un des deux navires commença à attaquer l'autre. Une vraie bataille navale s'engagea mais à la fin le navire vainqueur laissa Périandre et ses compagnons seuls sur l'île. Alors Périandre engagea un groupe de mariniers à l'aider en faisant office de compagnons-soldats. Ils échangèrent leurs bêches pour des lances et s'emparèrent du bateau vaincu.

XIII : Continuation de l'histoire de Périandre : Léopolde, roi des Daniens

Ils rencontrèrent un navire de corsaires qu'ils investirent de plein saut. Ils y trouvèrent un jeune homme de belle apparence, une autre femme plus que moyennement belle ainsi qu'un vieillard qui prétendait être **Léopolde**, roi des Daniens. Ils promirent de lui laisser la liberté.

XIV : Continuation de l'histoire de Périandre : Découverte horrible sur un navire

Les compagnons de Périandre aperçurent un autre navire. En l'abordant, ils y trouvèrent quarante hommes pendus aux cordages et aux antennes. Le tillac était plein de sang. Ils découvrirent également douze belles femmes, parmi lesquelles **Sulpicie**, fille de **Cratile**, roi de Bithuanie. Son oncle l'avait mariée au grand **Lampide**. Ils allaient voir ce dernier mais, le vin ayant échauffé l'esprit de certains de leurs vassaux, ces derniers décidèrent de tuer son mari pour ensuite s'en prendre à Sulpicie. Toutefois, Sulpicie et ses dames prirent des armes et massacrèrent facilement les vassaux enivrés par les vapeurs du vin qui avaient perdu toute capacité de combattre.

XV : Continuation de l'histoire de Périandre : Allégorie de l'amour

Ils débarquèrent sur une belle île, sorte de paradis terrestre où semblait régner un éternel printemps. Soudain, ils virent sortir un grand char tiré de douze singes et monté par une belle dame qui s'appuyait sur un bâton sur lequel et écrit « Sensualité » et qui lui annonçait qu'il regrettera bientôt d'avoir été son ennemi. Elle était suivie d'un escadron de belles demoiselles :

la **Contenance**, la **Pudicité**, la **Chasteté**. A la fin du chapitre, on apprend qu'il ne s'agissait en réalité que d'un songe.

XVI : Continuation de l'histoire de Périandre : Aventures sur la mer glacée

Ils reprirent le chemin de la mer. Une nuit, ils se rendirent compte avec effroi qu'ils étaient dans la mer glacée et que, sous peu, ils seraient emprisonnés par la glace. Ils parvinrent à un autre navire emprisonné par la glace et décidèrent de s'aventurer sur la glace pour l'atteindre. Mais comme les membres du bateau refusèrent de les accueillir, Périandre décida de se ménager une entrée par les armes et ils prirent le navire d'assaut. Une fois à bord, ils se rendirent compte que c'était celui des corsaires qui avaient enlevé sa sœur ainsi que Selviane et Léonise.

XVII : Retour aux intrigues de palais

L'histoire de Périandre est interrompue et le texte se focalise à nouveau sur ce qui se passe dans le palais. Polycarpe invente une machination : mettre le feu à plusieurs bouts du palais pour faire enlever la belle Auristèle dans le tumulte général. Mais sa fille Symphorose avertit Périandre et Arnaldo de ce projet et ainsi ils arrivent à temps à s'embarquer sur un navire et à s'échapper de l'île. Nouvelle Didon, Symphorose pleure l'absence de son cher Périandre. Quand les citoyens apprennent la cause du tumulte, ils destituent Polycarpe et pendent Zénocie. Nos héros atteignent l'île des Hermites où habitent un chevalier français, **Renate**, et une dame française, **Eusébie**, tous deux ermites.

XVIII : Retour à l'histoire de Périandre : Périandre et ses hommes rendus prisonniers

Dans le navire immobilisé, Périandre et ses hommes perçurent soudain un escadron de 40.000 hommes cheminant sur la glace. Ils dévalisèrent le navire et emmenèrent Périandre et ses hommes prisonniers devant Cratile, roi de Bithuanie. Mais près de Cratile se trouvait Sulpicie qui reconnut en Périandre son libérateur. Tous furent remis en liberté. Retour au temps présent. Nos héros rencontrent Renate et Eusébie, deux ermites, et entrent dans un des deux ermitages.

XIX : Histoire de Renate

Renate avait placé ses pensées en Eusébie, dame de la reine, mais cette dernière ne faisait pas cas de lui. **Lipsemire**, autre prétendant d'Eusébie, accusa faussement Renate d'avoir entretenu une relation illicite avec Eusébie. La preuve s'en est faite par les armes. Pour une

raison inexplicable, alors qu'il était innocent, Renate succomba. Il se détermina à quitter son pays, sachant qu'aux yeux de ses compatriotes il avait perdu son honneur. Il se chercha une terre éloignée où il pût mener une vie de solitaire. Eusébie, à qui ses serviteurs avaient raconté le triste sort de Renate, voulut l'accompagner dans sa peine et devint elle aussi ermite. Rutile fait un éloge de la vie solitaire. Mais Maurice rétorque que ses considérations devraient tomber sur de plus grands sujets. Il n'est pas merveilleux qu'un berger embrasse l'état solitaire mais il est merveilleux qu'un grand comme Charles Quint ait embrassé l'état solitaire.

XX : Continuation de l'histoire de Périandre : Chevauchée sur le cheval de Cratyle

Retour à l'histoire de Périandre. Reconnu par Eusébie, il demeurait pendant un temps dans le royaume de Cratyle. Là, il lui arriva la fameuse aventure du cheval de Cratyle. Parvenu à monter un cheval connu pour son impétuosité, Périandre le poussa par imprudence à se jeter d'une falaise et à prendre son envol sur la mer glacée. Par un inconcevable miracle, le cheval résista au coup et Périandre ne subit aucun mal. Ce passage représente un jeu ironique avec la notion de vraisemblance narrative.

Livre III :

I : Arrivée à Lisbonne

Enfin les mousses découvrent la terre. Après l'abordage, les pèlerins sont menés au gouverneur et le Vice-Roi leur accorde un des meilleurs logis de la ville. Un jour, au sortir de la maison, un Portugais du nom de **Manuel de Sousa Cointinho** se jette à leurs pieds. Périandre fait peindre dans un grand tableau les événements essentiels de leur long parcours (mise-en-abîme). Après avoir visité toutes les Eglises, les pèlerins décident de se rendre à Castille.

II : Aventures nocturnes

Au sortir de Badajoz, ils s'acheminent vers Notre Dame de Guadeloupe. Une nuit, un cavalier leur enjoint de prendre une chaîne d'or de 200 écus et de la donner, en la cité de Trujillo (Estrémadure), à l'un des deux gentilshommes que sont **François Pizarre** et **Juan d'Oreillane**. En même temps, il leur lègue un enfant. Ils arrivent à des cabanes de pasteurs et aperçoivent une femme en train de pleurer. Riela conjecture qu'il doit s'agir de la mère de l'enfant. Les pasteurs emmènent ce dernier à la bergerie des chèvres.

III : *Feliciana de la Voz*

La femme éplorée raconte son histoire. Son nom est **Feliciana de la Voz**. Deux prétendants, l'un, fils d'un gentilhomme riche, et l'autre, fils d'un chevalier, l'ont courtisée. Son père entendait la marier à celui du chevalier riche mais elle-même s'est donnée à celui du chevalier. Elle accoucha le jour même où elle était censée être mariée et tandis que sa servante emmenait l'enfant, elle-même s'enfuit de la maison paternelle.

IV : *Démêlés avec la Santa Hermandad*

Les pasteurs montrent l'enfant à Feliciana mais cette dernière ne saurait dire s'il s'agit du sien ou non. Ils décident donc tous d'aller à Trujillo, voir ce qu'il en est. En route, ils aperçoivent un jeune homme ayant une épée à travers le corps. Tandis qu'ils lui prodiguent des soins, apparaissent quatre membres de la *Santa Hermandad* qui les prennent pour les meurtriers du jeune homme et les emprisonnent. Mais un aubergiste éclaire l'affaire et ils sont remis en liberté. A Trujillo, don François Pizarre et don Juan d'Oreillane conjecturent que l'enfant ne peut venir que de l'amant de Feliciana de la Voz, qui est un de leurs bons amis.

V : *Cantique de Feliciana de la Voz*

Les pèlerins arrivent à Guadeloupe et entrent dans le Monastère dédié à la Mère des Miséricordes. Feliciana de la Voz se met à chanter un grand hymne, allant de la création du monde à la naissance de la Vierge. Soudain, son père et son frère surgissent avec le désir de la tuer. Simultanément apparaissent la justice, attirée par les clameurs, ainsi qu'une autre troupe d'hommes, menée par un chevalier masqué, dont on ne tardera pas à apprendre qu'il s'agit de **Rosario**, mari de Feliciana. François Pizarre et Juan d'Oreillane parviennent à apaiser les esprits et Feliciana peut épouser Rosario.

VI : *Histoire du Polonais*

Les pèlerins se rendent à Trujillo. Soudain, ils aperçoivent une pèlerine cheminant seule qui s'en va à Tolède afin de participer à la fête de Notre-Dame de la Tête. Là-dessus ils voient venir par les grands chemins un homme à cheval. Soudain sa monture tombe, entraînant son maître dans sa chute. Il s'avère qu'il est polonais et il se met à leur raconter son histoire. Un jour à Lisbonne, tandis qu'il traversait un passage étroit, un Portugais au visage caché dans sa cape le poussa de son cheval. Ils se battirent en duel et le Portugais succomba. Le polonais chercha la fuite pour échapper à la persécution de la police et entra dans une maison où il vit

une femme couchée sur un lit somptueux qui se dit prête à le cacher sous un tapis. Peu après, un valet vint annoncer qu'on avait tué **don Duarte**. La pauvre femme se rendit compte que c'était son fils et que celui qu'elle venait de cacher était son meurtrier. Elle décida pourtant de ne pas le trahir, faisant ainsi preuve d'une miséricorde exceptionnelle. Après cette aventure, le Polonais partit pendant quinze ans aux Indes où il gagna de l'or et des perles. Mais lorsqu'il voulut retourner en Espagne, son vaisseau fit naufrage. Dans une auberge de Talavera, il vit une jolie servante, **Louise**, qui sembla laisser derrière elle tous les arômes d'Arabie mais qui était déjà mariée à **Alonso**, garçon d'auberge.

VII : Continuation de l'histoire du Polonais

Le Polonais se présenta aux parents de Louise qui consentirent de la marier avec lui mais quinze jours plus tard, Louise lui vola tout son argent et s'enfuit avec Alonso. Ayant appris que les deux ont été emprisonnés à Madrid, il veut maintenant s'y rendre afin de laver son honneur dans leur sang. Mais Périandre fait une critique de la pratique de la vengeance de l'honneur car que pourra-t-il lui arriver sinon de rendre plus publique son injure ? Le Polonais est attentif à son discours et finit par se ranger à son opinion.

VIII : Mariage de deux jeunes gens

Soudain ils entendent résonner à leurs oreilles le son d'infinis instruments. C'est un escadron de belles jeunes filles. Une des jeunes filles est en réalité un garçon nommé **Collet**. Un alcade, du nom de **Pierre Cobègne**, s'approcha et le saisit mais un autre alcade, père de Collet, le réprimande et lui demande ce que son fils a fait. Cobègne croit que Collet s'est inséré dans le cortège afin de pouvoir se rapprocher de sa fille, nommée **Cobègne** comme son père. A ce moment, une paysanne se mêle de l'affaire et les informe que les deux enfants sont déjà fiancés. On décide alors de les marier pour de bon.

IX : Rencontre avec les Villeseigneur

Ils visitent Notre-Dame de l'Espérance. Riela et ses deux enfants s'émeuvent d'y voir, elle ses beaux-parents et eux leurs aïeuls, les **Villeseigneur**. Pourtant, le vieil Antonio, leur fils, ne se donne pas à connaître à eux au moment d'entrer. Ils aperçoivent une foule portant sur leurs épaules un comte assis sur une chaise, quasiment mort et l'épaule transpercée d'une balle, qui demande à être transporté chez les Villeseigneur, sa famille. Antoine vient à se découvrir peu à peu à ses parents mais la joie de leurs retrouvailles est gâtée par l'état du comte qui empire

de jour en jour. Arrivant à l'ultime de sa vie, le comte entend se marier avec dame **Constance**, sa petite fille, et lui léguer tous ses trésors. En deux heures, Constance est mariée au comte et l'argent et ses bijoux entrent en sa possession. Le jour du départ arrive.

X : *Les faux captifs*

Deux jeunes hommes, se présentant comme d'anciens captifs, commentent une carte étendue à leurs pieds. Le tableau représente Alger, les galères turques, le capitaine Dragut et ses gens frappant les corps vifs de bras morts. Par hasard, deux alcades, dont l'un a été captif à Alger, se trouvent présents. Pour mettre à l'épreuve les deux jeunes hommes, l'ancien captif leur pose des questions précises auxquelles ils ne savent pas répondre. Ils finissent par avouer qu'ils sont de simples étudiants de Salamanque. L'alcade se laisse toutefois amadouer et se contente de leur donner des leçons sur Alger afin que « désormais personne ne puisse les surprendre sur le latin de bréviaire de leur feinte histoire ».

XI : *Perfidie des moriscos*

Un débat astronomique a lieu entre Périandre et **Barthélémy**, le porteur de bagages. Ce dernier rejette le modèle astronomique de Ptolémée, à l'opposé de Périandre qui est un défenseur du géocentrisme ptoléméen. Après cela, ils atteignent un village où ils sont conviés dans la maison d'un Morisque dont la fille est d'une grande beauté. Elle avertit les pèlerins en secret que la même nuit seize bateaux de corsaires aborderont la côte pour enlever les habitants de ce lieu et que son père a l'intention de les leur livrer en proie. Elle leur recommande alors de se retirer à l'église où ils trouveront protection, ce qu'ils font. Les Turcs arrivent et mettent le feu au village et même aux portes de l'église mais sans parvenir à la brûler. Le sacristain, lui-même morisque, exprime le souhait que le roi purifie l'Espagne de la race des morisques.

XII : *Rencontre avec Ambroisie Augustine*

Les pèlerins atteignent Barcelone. Dans le port, arrivent quatre galères. De l'une d'elles, une belle femme descend. Son nom est **Ambroisie Augustine**. Le chevalier **Contarin d'Arbolanchez** tomba amoureux d'elle, mais le jour où il voulut lui prendre la main, il dut prendre le commandement d'un régime d'infanterie espagnole. Ne pouvant supporter son absence, elle prit un habit d'homme, s'engagea dans l'armée et passa en Italie pour rejoindre son mari.

XIII : *Le duc de Nemours*

Les pèlerins entrent en Provence par le Languedoc. Dans un logis, ils rencontrent trois illustres dames françaises, **Déléaste**, **Béléarminée** et **Félisflore** qui sont là sur les ordres du **duc de Nemours**. Ce dernier a envoyé des serviteurs en divers endroits de la France pour lui chercher une femme. Ayant entendu parler de ces trois dames, il a ordonné qu'on en fit un portrait pour le lui amener. En voyant Auristèle, il sent naître de l'amour pour elle.

XIV : *Critique de la notion de vraisemblance*

Lorsque les pèlerins veulent manger, une femme tombe d'une tour mais par bonheur ses amples vêtements lui servent de parachute et elle atterrit sans se faire de mal (nouveau jeu avec la notion de vraisemblance dans le roman byzantin). Elle a été jetée dans le vide par un fou qui précipite les gens d'une tour. Périandre monte, armé d'un couteau et après un bref combat, tous les deux tombent en bas. Périandre survit à la chute mais à peine. Arrivent des brigands qui veulent enlever les trois dames françaises mais Antoine transperce l'un d'eux d'une flèche, ce qui amène les autres à fuir.

XV : *État de Périandre*

Périandre et Antoine gisent tous les deux allités. Félisflore raconte que le brigand qui voulait l'enlever était **Robertin**, gentilhomme saisi d'un amour vicieux pour elle. Quand Périandre et Antoine sont à peu près guéris, les pèlerins reprennent leur chemin.

XVI: *Madame Ruperte*

Constance rencontre une femme qui prétend être espagnole. Elle découvre alors qu'elle est la femme du Polonais qui avait été prisonnière à Madrid et dont le mari s'était laissé persuader par Périandre de ne pas la tuer. Elle avoue qu'elle est la compagne d'un soldat espagnol et les prie de la tirer de ses mains qui sont pires que les griffes d'un lion. Soudain arrive Barthélémy qui les conduit à un appartement couvert de deuil où est logé **Mme Ruperte**, autrefois mariée à **Lambert d'Ecosse**. Mais un autre prétendant du nom de **Claude Rubicon** considérait que ce mariage constituait un affront et tua l'époux. À la suite de cet assassinat, Mme Ruperte a juré que sa chambre resterait noire jusqu'à ce que son mari fût vengé.

XVII : Une curieuse vengeance

Un serviteur vient l'avertir que **Crorian**, fils de son ennemi, vient de mettre les pieds sur terre. Armée d'un couteau, elle se cache dans la chambre de Crorian et, le voyant endormi, veut lui donner le coup fatal. Mais elle est frappée par sa beauté et s'arrête. Crorian s'éveille et lui propose de la compenser autrement pour la perte de son mari et ainsi le champ de bataille se transforme en lit nuptial.

XVIII : Soldin

Entre le père **Soldin**, ermite et astrologue judiciaire, qui avertit les pèlerins que la maison où ils se trouvent s'embrasera ce qui, effectivement, ne tarde pas à arriver. Il les amène dans son ermitage où il choisit de leur montrer sa caverne, excluant cependant certains d'entre eux : Barthélémy et la Talaverne. Il fait une prophétie sur leurs aventures futures : Crorian possèdera Ruperte pendant de longues années, Périandre mènera à bien son pèlerinage, Constance s'élèvera de comtesse à duchesse, Barthélémy partira avec le bagage et la fille castillane l'accompagnera.

XIX : Sur la valeur des prophéties

Le chapitre débute par une récapitulation de toutes les prophéties passées : celle des insulaires, celle de Maurice, celle des morisques et du sacristain, celle de Soldin. « Il leur semblait qu'ils étaient (...) enfoncés jusqu'à l'âme dans l'astrologie judiciaire » (p. 459). La prophétie concernant Barthélémy, comme toutes les autres prophéties données dans le roman, se réalise. Après être passés par Milan où l'Académie discute s'il peut y avoir amour sans jalousie, ils arrivent à Lucques où une grande aventure va leur arriver.

XX : Histoire de possédés

Ils entrent dans une hôtellerie où se trouve une fille possédée par le démon : **Isabelle Castruccha**. Le démon prophétise aux assistants qu'il ne quittera le corps de la fille qu'à la venue d'**André Marule**, gentilhomme de cette cité. Restée seule avec Auristèle, Félisflore et Ruperte, elle leur avoue que sa possession n'est qu'une feinte. Un jour, elle vit dans une église un fort beau jeune homme, Marulle, dont elle tomba amoureuse mais son oncle voulut la marier à un sien cousin. Elle feignit alors d'être démoniaque pour ne pas avoir à l'épouser. À nouveau, le désir féminin cherche à triompher de l'autorité paternelle.

XXI : *Heureux dénouement de l'histoire d'Isabelle Castruccha*

Le seigneur André Marulle arrive. Pour le père, il semble s'agir d'une nouvelle heureuse parce que son arrivée signifie que la possession de sa fille prendra fin. Hélas, devant ses yeux, Isabelle et André se donnent mutuellement la main d'époux. Le père, effaré, demande aux prêtres si ce mariage a une quelconque légalité mais ils lui répondent que oui. Entendant cela, les ailes lui tombent du cœur et il meurt. Tous se rendent à l'Eglise, Isabelle et André pour être mariés et l'oncle pour être enterré.

Livre IV :

I : *Un livre d'un genre tout à fait nouveau*

Les pèlerins atteignent Acquapendente, lieu proche de Rome, où Persille et Sigismonde renouvellent leurs vœux de fidélité mutuelle. Ils atteignent un logis « où il arrive toujours quelque merveille ». En sort un pèlerin, partagé entre les armes et les lettres, qui a décidé de composer un livre d'un genre tout à fait nouveau, les *Fleurs d'aphorismes pérégrins*. Chaque personne qu'il rencontre sur son chemin et qui montre un peu d'esprit est conviée d'y écrire quelques vers. Il s'agit donc d'un livre collectif qui aura autant d'auteurs qu'il y a de personnes qui ont croisé sa route. Les pèlerins y écrivent quelques aphorismes ingénieux.

II : *Lutte entre Arnaldo et le duc de Nemours*

Le lendemain, les pèlerins atteignent Rome et entrent dans un bois. Là ils aperçoivent suspendu à la branche d'un arbre un portrait qui représente Auristèle et se rendent compte que le sol est souillé de sang. Ce sont le roi Arnaldo et le duc de Nemours qui se sont battus en duel pour le privilège de posséder le portrait d'Auristèle. Cette lutte est interprétée par M. Nerlich, comme allégorie des guerres de religion.

III : *Entrée à Rome*

Le duc raconte ce qui a mené à ce duel et quelle en a été l'issue. Peu après, les pèlerins rencontrent un poète espagnol qui leur récite un éloge de la sainte cité de Rome et rejoint leur troupe. Ils ne tardent pas à atteindre le seuil de la cité. Là ils rencontrent deux juifs, **Zabulon** et **Abuid** qui proposent de leur accommoder un logis mais les pèlerins ont déjà pris un logement chez le juif **Manassé**.

IV : *Admiration suscitée par les pèlerins*

Lorsqu'ils entrent à Rome, les pèlerins attirent immédiatement une foule de curieux. Arnaldo promet à Périandre de partager avec lui sa couronne s'il l'aide à devenir l'époux d'Auristèle. De son côté, le duc de Nemours prie Crorian d'intercéder en sa faveur auprès d'Auristèle.

V : *Lettre d'Antonio et catéchisme d'Auristèle*

Auristèle est loin de tous ces troubles car toutes ses pensées ne tendent qu'à s'informer de la véritable foi catholique. Ils reçoivent une lettre d'Antonio le barbare condamné à mort, ensemble avec son amie la Talavérane. Crorian et Ruperte intercèdent auprès de l'ambassadeur de France pour libérer leur ami. Entretemps, Auristèle reçoit un enseignement de la foi catholique par des frères pénitents qui porte sur l'envie et la superbe de Lucifer, la création de l'homme par Dieu, le profond mystère de la très sainte Trinité, la mort du Christ et l'efficace des Sacrements.

VI : *Una corona partida por medio*

Un jour, ils passent par la « rue des Bancs ». Là, sur un mur, ils aperçoivent le portrait d'une femme qui a sur la tête une couronne mi-partie et à ses pieds un monde sur lequel elle règne : c'est Auristèle. Arrivent Arnaldo et le duc de Nemours, désireux chacun d'acheter le portrait pour lequel ils offrent des sommes astronomiques. Bientôt ils sont entourés d'une foule de curieux, ce qui attire l'attention du Gouverneur de Rome qui les emprisonne tous les deux dans l'espoir de découvrir quelque secret. Le poète espagnol (cf. IV, 3) en informe les autres pèlerins. Il prétend également avoir vu un musée, le plus extraordinaire du monde, où on ne voit pas les portraits des grands hommes du passé mais de ceux du futur : Torquato Tasso, Zérate, etc.

VII : *Hippolyte*

Hippolyte, courtisane de son état mais noble dame par son apparence, aperçoit Périandre qui embrase son cœur. Son ami, **Pirre le Calabrais**, est un homme terriblement jaloux dont le plus grand plaisir consiste à terrifier Hippolyte. Elle essaie de séduire Périandre mais sans y arriver. Ne voyant d'autre issue, elle prétend que la croix de diamants qu'il porte est la sienne et qu'il l'a volée à la suite de quoi il est emmené par la garde du Pape. Mais devant le Gouverneur, Périandre demande à Hippolyte de donner des détails précis sur la constitution et

l'apparence de la croix et son incapacité à y répondre montre clairement qu'on ne saurait ajouter foi à ses paroles.

VIII : *Ensorcellement d'Auristèle*

Hippolyte songe à d'autres moyens pour s'attirer l'amour de Périandre. Il lui vient l'idée que, si Auristèle venait à mourir, l'amour de Périandre pourrait tourner vers elle. Elle va alors chercher la plus grande sorcière de Rome pour rendre Auristèle malade. Arnaldo vient donner des nouvelles aux pèlerins : sur Rutilio, sur le fait que leurs portraits, dont on a fait des copies, sont très estimés au Portugal, sur Crorian. Périandre décide de terminer la querelle entre Arnaldo et le duc de Nemours en décrétant que le portrait appartiendra à Auristèle.

IX : *Suite de l'ensorcellement d'Auristèle*

Lentement Auristèle dépérit et sa beauté s'évanouit. Comme, dans le cœur du duc, l'amour n'était engendré que par la beauté d'Auristèle, aussitôt que cette dernière se met à défaillir, son amour lui aussi s'éteint graduellement. Arnaldo est également près de s'en retourner chez lui mais son amour, plus fort que celui du duc, l'empêche néanmoins de laisser Périandre sans consolation et Auristèle dans les affres de la mort.

X: *Décision d'Auristèle*

Hippolyte, voyant que la mort d'Auristèle entraînerait la sienne propre, prie la juive de tempérer la vigueur de ses enchantements. A l'article de la mort, Auristèle dit à Périandre qu'elle va désormais le quitter pour l'époux Jésus et le prie d'épouser une sienne sœur, d'une beauté aussi grande que la sienne.

XI : *Révélation de leur identité*

Auristèle avoue aux autres pèlerins qu'elle et Périandre ne sont pas frère et sœur mais des amants et qu'ils sont tous deux des enfants de rois.

XII : *Histoire de Persille et Sigismonde*

Séraphide, ancien précepteur de Persille, raconte à Rutile comment Persille et Sigismonde se sont rencontrés. Le **prince de Thulé** avait deux fils, le prince héritier, **Magsimin**, homme au caractère revêché, et Persille, beaucoup plus généreux et moins belliqueux que son frère. **Eusébie**, reine de Friesland, avait deux filles, **Eusébie** et

Sigismonde. Tout comme son frère, Magsimin est tombé amoureux de Sigismonde. Par conséquent, pendant que Magsimin est occupé à ses guerres contre les ennemis de l'Etat, Persille et Sigismonde ont inventé un prétexte pour pouvoir s'éloigner avant son retour, à savoir qu'ils veulent faire un pèlerinage à Rome.

XIII : Colère de Pirrhe le Calabrais

Hippolyte leur donne des conseils pour échapper aux griffes de Magsimin qui vient d'arriver, enflammant ainsi de jalousie le cœur de Pirrhe le Calabrais. Ce dernier transperce de colère l'épaule de Séraphide et de Persille avec son épée. Il est emprisonné et exécuté, permettant ainsi à Hippolyte de renaître à une nouvelle vie.

XIV : Un mariage et un enterrement

Magsimin arrive. Il est tombé malade à Terrachine du mal de saison et s'est rendu à Rome pour se faire soigner par de meilleurs médecins. Mais à Rome, en face du temple de Saint-Paul, il s'effondre. Il enjoint à Persille de prendre la main de Sigismonde et le laisse héritier du royaume. Le mariage des deux protagonistes est célébré.

II. *Keuscher Joseph* (1670)

Informations préliminaires :

L'auteur fictif de ce roman est le même que celui du *Satyrischer Pilgram* et du *Musai* : Samuel Greifnson von Hirschfeld.

Le prologue (« *An den Leser* ») liste les sources qu'affirme avoir utilisé l'auteur. Ce dernier indique qu'il a eu recours à plusieurs textes extrabibliques pour autant qu'ils ne contredisaient pas le texte vétérotestamentaire. Il n'est pas sûr que Grimmelshausen ait vraiment eu recours à tous ces textes.

Le prologue a également pour fonction de fournir une clé allégorique de l'œuvre au lecteur. L'histoire de Joseph est interprétée comme une illustration du plan divin qui consistait à conduire les Hébreux vers la Terre Promise. Pour que Jacob et sa famille quittassent la terre de Canaan, Dieu a frappé l'Égypte et les territoires environnants d'une épidémie de faim, ce qui a conduit le vieux Jacob à envoyer ses fils acheter du blé à la cour d'Égypte. Mais afin qu'ils trouvassent de la nourriture, il a fallu que Joseph traversât tous les malheurs qu'il a traversés, qu'il fût vendu, emprisonné et conduit devant le pharaon que, grâce à ses dons astrologiques, il put avertir des malheurs qui planaient sur son pays et amener à amasser le blé durant les années grasses. Telle est la raison profonde derrière les travaux de Joseph.

Résumé :

L'histoire débute comme dans l'Ancien Testament avec la préférence marquée de Jacob pour son fils Joseph, les deux rêves dans lesquels ce dernier se voit maître sur ses frères et le cadeau d'une tunique précieuse qui lui est offerte pour ses 17 ans. Cette faveur réveille évidemment la haine de ses frères qui se mettent à méditer sa perte et décident de l'assassiner pendant qu'ils conduisent les animaux au pâturage. Toutefois, Ruben, le plus avisé des frères, leur conseille de ne pas causer sa mort et de se contenter de l'abandonner dans une crevasse près de là. La nuit venue, il se sépare des autres dans la ferme intention d'aller secourir son frère de la crevasse. Ce qu'il ne sait pas, c'est qu'entretiens ses frères l'ont vendu à des marchands ismaélites. Lorsqu'il l'apprend, il leur fait de vifs reproches et leur prédit que cette trahison leur coûtera cher. Mais pour l'instant, il s'agit de délibérer comment ils éviteront que leur père ne

forme des soupçons. Ils se décident alors de ramener ses vêtements teints du sang d'une génisse sacrifiée et de raconter que Joseph a été déchiré par des animaux sauvages.

La caravane qui emmène Joseph aperçoit une horde de brigands. **Musai**, un Perse polyglotte, élabore un stratagème : couvrant Joseph de bijoux et de vêtements précieux, il le fait passer pour le dieu Apollon. Le plan fonctionne et les brigands, s'inclinant devant la beauté surhumaine de Joseph, qu'ils prennent pour un dieu descendu du ciel, laissent la caravane en paix (premier indice du rôle messianique qui incombera à Joseph lors des sept années maigres). Une fois le danger parti, une dispute s'enflamme entre les marchands qui tous veulent posséder Joseph. Afin de mettre fin à la querelle, Musai leur conseille de le donner en cadeau au Pharaon. Le texte insiste sur les connaissances astrologiques de Musai.

La caravane donne Joseph en cadeau au pharaon mais ce dernier, craignant secrètement qu'en comparaison de la divine beauté de l'Hébreu, la sienne pâlirait trop, ne l'accepte pas. Ils le vendent alors à **Putiphar**. Spécialiste en physiognomonie, ce dernier traite Joseph comme son propre fils et l'initie au langage des hiéroglyphes ainsi qu'à tous les arts et tous les mystères de l'Égypte de sorte que bientôt Joseph ne le cède pas aux plus instruits de l'Égypte.

Putiphar a en vue un mariage avec **Sélicha** qui est de sang royal et prie Joseph de servir d'intermédiaire. Sélicha finit par acquiescer mais uniquement dans la perspective de se trouver près de Joseph dont elle est secrètement amoureuse. Après que le mariage est consommé, elle multiplie, en vain, les avances pour attirer Joseph dans ses rets mais ce dernier lui résiste vertueusement. Un jour, tandis qu'elle se livre à ses lamentations, elle est surprise par **Assenath**, fille du prêtre d'Héliopolis qui, prise de pitié, essaie de la ramener à la raison.

Ensuite a lieu la fameuse scène du *Früchteschälen*¹⁶³¹. Lors d'une fête où Sélicha a convié toutes ses amies, elle leur propose un concours. Celle d'entre elles qui aura le plus vite fini de peler un citron recevra un anneau d'or. Pendant qu'elles sont occupées à enlever la peau des fruits, elle fait s'avancer Joseph mais à sa vue, toutes les jeunes femmes, vierges et mariées, sont éblouies au point qu'elles se coupent les doigts. Leurs mains ensanglantées sont la preuve visible de la passion que Joseph réveille dans le cœur féminin. Dès que les autres femmes sont parties, Sélicha recommence ses tentatives de séduction mais sans aucun effet. Le jour suivant, comme Putiphar doit être présent à une grande fête, Sélicha lance une ultime tentative et décide de se présenter à Joseph dans toute sa nudité mais échoue à nouveau. Pleine de rage, elle décide alors de dénoncer Joseph à Putiphar.

¹⁶³¹ Le fait de peler des fruits.

Putiphar n'est que trop enclin à croire le mensonge de Sélicha car sa dernière femme lui avait fait une prophétie selon laquelle, s'il se remariait, il serait cocu. En conséquence, Joseph est jeté en prison. Assenath, secrètement convaincue de son innocence, emploie sa fortune pour lui faciliter la vie en prison et tombe lentement amoureuse de lui. Elle lui envoie une lettre pour l'avertir que Sélicha essaie de l'empoisonner.

Joseph fait usage de ses connaissances astrologiques et, avec l'aide d'un devin, prévoit que Sélicha ainsi que le pharaon mourront encore la même année. Il prédit également l'avenir à deux serviteurs du pharaon, l'un échanson, l'autre administrateur. La prophétie concernant le pharaon se réalise effectivement et un nouveau souverain monte sur le trône. L'administrateur de la prison achète des serfs et c'est à cette occasion que se retrouvent Musai et Joseph.

Le récit passe alors à la célèbre scène du rêve du pharaon. Joseph décrypte correctement le rêve que ce dernier lui raconte ce qui lui vaut d'être élevé au rang d'administrateur du royaume. On célèbre le mariage de Joseph et d'Assenath dont il a deux fils, **Manasse** et **Ephraïm**. Le texte insiste sur la politique administrative de Joseph et sur l'enrichissement considérable de l'Égypte sous son gouvernement.

Musai annonce à Joseph la venue de ses frères. Joseph décide de leur pardonner et de ne pas les punir, raison pour laquelle Musai l'appelle un « homme apparenté aux dieux » (seconde référence à son rôle messianique). Après une mascarade qui s'étire pendant une vingtaine de pages et au cours de laquelle il feint d'abord de les soupçonner d'espionnage et ensuite de vouloir emprisonner le plus jeune de ses frères, Benjamin, il se donne enfin à connaître à eux et le drame familial se termine dans la liesse générale.

Les frères retournent chez leur père Jacob et lui racontent que son fils est non seulement encore en vie mais est même devenu maître de l'Égypte. Le vieux Jacob décrypte rétrospectivement les signes d'une prophétie passée. L'apparition de Dieu dans le rêve de Jacob est une prophétie sur la gloire future d'Israël ainsi que l'arrivée d'un Messie.

Les sept années maigres prennent fin. Le texte souligne la vie heureuse d'Joseph et d'Assenath. A la mort de son père Jacob, Joseph réitère son pardon à ses frères et les institue en héritiers de la terre de Canaan. Le texte se termine sur un éloge de la Providence.

III. *Dietwald und Amelinde* (1670)

Informations préliminaires :

Le roman, dédié à Philipp Hannibal von und zu Schauenburg, représente un des rares textes que Grimmelshausen n'a pas publié sous un pseudonyme. Il signe : H. J. Christoffel von Grimmelshausen/Gelnhusano.

Dans le sonnet liminaire, l'auteur se décrit lui-même comme Protée traitant à la fois de sujets nobles et bas, comiques et sérieux. Il se met en scène comme un auteur capable d'adopter de nombreux styles et de manier de nombreux thèmes. Il déclare aussi explicitement être l'auteur du *Simplicissimus* et de la *Courasche*. Toutefois il ajoute que, sous quelque visage qu'il se montre, son but primaire reste toujours d'enseigner la vertu.

Le roman joue en 480, après la chute de l'Empire romain. L'ancien territoire romain est maintenant réparti entre Théodoric (appelé Dietrich von Bern dans le roman) qui règne sur Rome et l'Italie, Chlodvig (Louis) qui règne sur la Gaule, Gondobald (Gundwald) qui règne sur la Bourgogne et Alaric (Adelreich), roi des Wisigoths.

Résumé :

Partie I :

En 480, le roi **Louis** règne sur la France. Les autres souverains européens jouant un rôle dans l'histoire sont **Dietrich von Bern**, roi d'Italie, **Gundwald**, roi de Bourgogne et **Adelreich**, roi des Wisigoths en Aquitanie. Afin de démontrer son pouvoir, Louis convie tous les souverains allemands à sa cour. Divers souverains apparaissent, dont Dietrich von Bern et Adelreich, mais Gundwald, étant trop vieux pour pouvoir entreprendre le voyage, a envoyé ses fils **Gottmeier** et **Hilffreich**.

Au cours d'un tournoi brillant organisé à la cour de Louis, deux jeunes chevaliers se distinguent particulièrement, à savoir **Dietwald**, fils du prince Gottmeier, et **Wittich**, un proche de Dietrich von Bern. Etant égaux en prouesses et en vaillance, ils reçoivent tous deux la couronne du vainqueur de la main d'**Amelinde**, un enfant naturel du roi Louis. Au moment où Dietwald s'agenouille devant la jeune dame pour recevoir la couronne, les deux tombent

éperdument amoureux. Désormais, l'image d'Amelinde s'est gravée dans le cœur du jeune chevalier.

Lors d'une partie de chasse, Dietwald s'isole du reste de la compagnie et recherche un lieu isolé pour donner libre cours à ses pesées mélancoliques, engendrées par son amour pour Amelinde. Soudain il est attaqué par une truie sauvage qu'il parvient toutefois à abattre sans peine. Dans la même forêt, il ne tarde pas à faire la rencontre d'un ermite, **Warmund**¹⁶³², ancien confident du roi Louis, qui s'est retiré dans la solitude des bois mais continue à donner des conseils au roi. Par hasard, ce dernier apparaît pour interroger l'ermite sur la manière de se comporter face à la situation politique actuelle.

Des médecins parviennent à la cabane de l'ermite et informent le roi de la maladie de sa fille. Observant la réaction de Dietwald à cette nouvelle, Louis devine son amour pour Amelinde et songe qu'une union entre ce chevalier et sa fille représenterait un moyen habile pour réaliser ses plans politiques. Ils se rendent au cloître où la demoiselle gît alitée. Louis la laisse en compagnie de Dietwald et de son frère **Dietrich von Metz**. La présence de l'aimé rend Amelinde à la vie et lui fait bientôt recouvrer la santé. Dietwald offre aux deux enfants de Louis deux portraits de saints, l'un de Saint Georges représenté avec des traits similaires à ceux de Dietwald, l'autre de Sainte Cathérine. Amelinde choisit le portrait de saint Georges à cause de sa ressemblance avec son amant. Les deux amants finissent par s'avouer leur passion mutuelle et décident de s'épouser.

Grâce au double mariage entre Dietwald et Amelinde et entre Dietrich von Metz et **Wissegard**, Louis espère constituer un contrepoids politique à l'alliance entre les Ostrogoths et la Bourgogne.

Partie II :

Les prêtres des différents peuples résidant en Savoie prédisent beaucoup de succès au couple formé par Dietwald et Amelinde. Rendus orgueilleux par tant de prédictions de leur puissance future, ils commencent à perdre leur modestie. Un jour un mendiant leur demande l'aumône. Comme Dietwald ne porte pas d'argent sur lui, il lui donne à la place un anneau en or. Alors le mendiant se donne à reconnaître comme un messager divin et leur reproche de ne pas penser suffisamment à Dieu, source de leur bonheur présent et de toutes leurs richesses. En guise de pénitence, ils devront s'exiler durant dix ans et souffrir maintes privations. Effrayés par ces paroles, Dietwald et Amelinde décident de suivre ses recommandations.

¹⁶³² *Wahr-Mund* : bouche de la vérité

En Bourgogne, la mort du vieux roi Gundwald génère un conflit entre ses héritiers. L'un d'entre eux, **Gundwald** le jeune, parvient à s'emparer du pouvoir en massacrant tous ses frères, dont le père de Dietwald, Gottmeier. En raison de l'exil de Dietwald, Dietrich von Metz se met à administrer ses terres. **Clothilde**, proche des princes massacrés, exige du roi Louis qu'il lance une expédition punitive contre Gundwald. Le roi français part avec une armée contre son adversaire et parvient à le battre, à la suite de quoi un traité de paix est signé. Toutefois, le perfide Gundwald n'hésite pas à trahir sa parole de sorte qu'une nouvelle guerre est déclenchée au cours de laquelle Gundwald est définitivement chassé de ses terres. **Sigismond** devient nouveau roi de Bourgogne.

Ensuite, une autre guerre éclate, cette fois-ci entre les Francs et les Wisigoths en Aquitaine. Louis bat les Wisigoths et Adelreich, leur roi, meurt. Malheureusement, il ne parvient pas à s'emparer de leurs terres parce que Dietrich von Bern rassemble les Wisigoths survivants autour de sa personne et force Louis à retirer ses troupes.

Durant leur chemin à travers les forêts, Dietwald et Amelinde croisent soudain la route d'un ermite. Arguant que son pays a besoin de lui, l'ermite, un émissaire de Satan déguisé, essaie de persuader le jeune prince de mettre fin à son exil et de monter de nouveau sur le trône. Le chevalier refuse cependant de s'opposer à la volonté de Dieu et au moment où il prononce le nom du Seigneur, l'ermite disparaît, laissant derrière lui une désagréable odeur de soufre. A ce signe, le couple princier reconnaît qu'il s'agissait en réalité d'un démon, envoyé pour les détourner de Dieu.

Lorsqu'ils s'approchent d'Italie, le couple tombe dans un piège tendu par cinq truands qui veulent assassiner Dietwald afin de s'emparer d'Amelinde mais le jeune chevalier leur oppose la force de son bras et la lame tranchante de son épée de sorte que les cinq malfrats gisent bientôt par terre. Cet événement apprend aux deux princes que leur extérieur trahit leur appartenance à la caste aristocratique et pourrait leur causer d'autres difficultés à l'avenir. Ils décident donc de revêtir l'apparence de simples hommes du peuple : Dietwald se coupe ses longs cheveux, Amelinde s'enlaidira le visage avec du safran. Leur enlaidissement volontaire, bien qu'il obéisse à des considérations pragmatiques, marque une étape supplémentaire de leur long chemin de croix.

Après d'autres péripéties dans un village italien, ils atteignent les rivages de la Méditerranée et cherchent du travail chez un paysan. Dietwald devient pasteur et Amelinde gagne son pain en cousant et en faisant le linge. Ainsi, par leur humiliation, ils font preuve de repentir.

Partie III :

La nouvelle des victoires de Louis est parvenue jusqu'à Constantinople. Pour l'honorer de sa bravoure, l'empereur romain décide de lui envoyer une couronne en or. Apprenant cela, Dietrich von Bern se sent blessé dans son orgueil et décide de lancer une nouvelle attaque contre le roi des Francs et parvient à s'emparer de la Provence. Louis meurt avant de pouvoir rassembler ses forces et laisse quatre héritiers, **Hilffward, Lothaire, Leutmeier** et **Dietrich**. Entre-temps, de nouveaux troubles naissent en Bourgogne, ce qui conduit les rois francs à envoyer leurs troupes. Ils parviennent à s'emparer de la Bourgogne tandis que Dietrich von Metz est impliqué dans les querelles des princes thuringiens.

Un jour que Dietwald est occupé à garder les bêtes, un navire de pirates marseillais aborde et le couple est forcé de monter sur le navire. La beauté d'Ameline réveille la concupiscence des corsaires qui décident d'en faire leur maîtresse. Un débat naît autour de la question de savoir ce qu'il convient de faire de Dietwald, les uns voulant se débarrasser de lui, les autres disant qu'il faut l'amener à leur vendre Ameline pour une certaine somme d'argent. Sur le conseil du vieillard **Gereon**, les pirates se mettent d'accord sur la deuxième option. Se trouvant devant une situation sans issue, Dietwald est forcé de conclure le marché mais lorsque le navire aborde la terre ferme et qu'il doit descendre, les pièces d'or tombent dans la mer, le laissant totalement dénué de ressources.

Il veut se rendre à Marseille mais perd l'orientation en cours de route et ne sait plus quelle direction prendre. Voilà que lui apparaît pour la seconde fois l'ermite qui l'avait tenté la première fois et lui propose de le restaurer sur son trône, mais Dietwald sait résister héroïquement aux tentations du diable. Après cette victoire, le mendiant qui lui avait enjoint de subir un exil de dix ans réapparaît. Il lui rend l'anneau et le conduit à Marseille où Dietwald peut vendre l'anneau à un marchand qui de son côté le transmet au roi **Clothaire**. Dietwald a ainsi assez de moyens pour se rendre à la cour du roi des Wisigoths, **Amelreich**.

Ameline dévoile au vieux Géréon son ascendance royale. En entendant cela, les corsaires témoignent de l'étonnement et cessent désormais de la molester. Peu après apparaît un navire de l'empereur romain et les pirates sont heureux de pouvoir livrer Ameline aux émissaires impériaux et d'avoir eu la vie sauve. Comme Dietwald avant elle, Ameline parvient à la cour du roi Clothaire qui cherche une épouse et voit en elle un bon parti. Elle prie le roi de lui accorder un délai ce que ce dernier fait. En gage de sa bonne foi, il lui donne de surcroît l'anneau que Dietwald avait vendu au marchand marseillais ce en quoi Ameline voit un signe de bonne augure.

Pendant ce temps, Dietrich von Metz est toujours engagé dans des querelles avec les princes thuringiens et donc, afin d'assurer la position des Francs, Clothaire part en bataille contre eux et incorpore la Thuringe au royaume franc. Par bonheur il trouve, au cours de son expédition militaire, une nouvelle épouse, **Radegonde**, ce qui délivre Amelinde de l'obligation de devoir l'épouser. Parmi les princes qui sont conviés aux noces se trouve aussi Amelreich et avec lui Dietwald. Ce dernier, qui s'est déguisé en chevalier inconnu, s'illustre par sa bravoure lors du tournoi et remporte la palme. Lorsqu'il doit s'agenouiller devant la nouvelle reine, Amelinde revoit son époux et l'embrasse devant tous les invités. L'allégresse générale est encore renforcée par la joie d'avoir retrouvé ce couple royal longtemps cru disparu. On restaure sur le trône de Savoie les deux princes qui règneront longtemps en monarques bons et sages. L'histoire se clôt avec une exposition longue et détaillée de l'évolution des empires francs et ostrogoths.

IV. *Proximus und Lympida* (1672)

Informations préliminaires :

Troisième des récits légendaires de Grimmelshausen, ce roman fait également partie des trois textes que l'auteur a signé sous son vrai nom : H. J. Christoffel von Grimmelshausen/Gelnhusano. Il est dédié à Maria Dorothea von Fleckenstein, avec le père de qui il entretenait des relations.

La dédicace est suivie de deux poèmes préliminaires. L'objectif du premier est de souligner la différence entre le roman de Grimmelshausen et les *Amadis*, dont la lecture constitue un danger moral pour le lecteur. A l'inverse, son roman est une histoire d'amour d'un type différent, pouvant être lue sans dommage pour la vertu du lecteur et servant à son édification morale. Le second poème allie les réflexions morales à des considérations poétologiques. Le serviteur Périclès, louant l'intention de l'auteur de défendre les vertus et les bonnes mœurs, lui recommande de ne point se soucier des critiques de Momus et Zoïle, car si son livre ne satisfera pas les lecteurs trop sourcilleux, il plaira en revanche à ceux qui s'efforcent de rechercher la vertu et d'éviter le vice.

Résumé :

Partie I :

Dans le cadre d'une guerre contre les Perses, l'empereur de Constantinople vient de remporter une grande victoire. **Myrologus**, un des principaux généraux romains, raconte comment, au milieu de la bataille, il a été sauvé d'un grand danger par un guerrier inconnu qui n'est nul autre que Proximus. De l'avis général, le soldat inconnu a dû périr au milieu des armes. Après les festivités, Myrologus retourne chez son épouse **Hapsa** et sa fille **Lympida**.

Entretemps, l'officier **Proximus**, qui, contrairement à l'opinion de beaucoup de soldats, n'a pas péri sur le champ de bataille, retourne à la maison paternelle où il retrouve son père **Modestus**, chétif et malade. Ce dernier remarque que son fils ramène un bouclier étranger à la place de celui où figurait le blason familial. En effet, Proximus s'est emparé du bouclier d'un ennemi après que le sien fut mis en pièces dans la bataille. Le père s'en montre fort soucieux et

enjoint à son fils de se rendre le lendemain chez l'empereur afin que ce dernier se prononce sur la question de savoir quel sera à l'avenir le blason qu'il arborera.

La nuit suivante, Proximus interroge son père sur la raison pour laquelle leur famille a quitté Antioche pour Constantinople. Retour en arrière : pour fuir les persécutions d'un usurpateur au trône impérial, lui et sa femme se sont exilés durant une période de huit ans pendant laquelle ils ont mené une vie des plus simples. Son épouse étant morte peu après l'accouchement de Proximus, il s'est remarié avec **Basilia** qui, une fois l'exil terminé et l'usurpateur remplacé par le nouvel empereur **Heraclius**, est devenue servante dans la maison de Myrologus.

Partie II :

En présence de sa femme et de sa fille, Myrologus raconte les exploits du jeune Proximus, ce qui amène Basilias à revenir sur sa vie antérieure en compagnie de Modestus et de Proximus. Nouveau retour en arrière. La servante détaille les nombreux actes de charité auxquels Modestus s'était livré durant son exil et rappelle notamment un incident étrange qui s'était produit un soir. Pendant une nuit orageuse, Modestus a ramené à sa maison un mendiant trempé par la pluie. En lui lavant les pieds, **Honorias**, sa femme, remarque qu'il porte les stigmates du Christ. Le mendiant, qui disparaît en laissant derrière lui une senteur douce et agréable, était le Sauveur en personne. Proximus, dont elle accouche bientôt après, porte aux pieds les mêmes stigmates que le mendiant. Basilias elle-même a ensuite donné naissance à son propre fils qui fut nommé **Modestus le jeune**.

Partie III :

Modestus est à l'article de la mort et appelle son fils auprès de son lit. Craignant que les nombreuses richesses dont il va hériter éveilleront en lui l'arrogance et la présomption, il ne lui laissera qu'une infime partie de sa fortune. Ce vœu testamentaire déplaît fortement à **Oronte**, un proche de Proximus, qui avait secrètement espéré qu'il pourrait vivre en parasite de la fortune du jeune héritier. Oronte se rend au palais impérial et plaide devant Heraclius que le testament ne saurait être considéré comme valide parce que Modestus a carrément déshérité son fils alors que ce dernier ne s'est rendu coupable d'aucune faute. Oronte n'est nullement mû par un sentiment de justice ni par l'amour pour Proximus, mais uniquement par son désir de pouvoir profiter de la fortune de ce dernier.

Partie IV :

Entretiens Lympida mène une vie dévote et entièrement tournée vers Dieu. Toutefois, le double récit de son père et de sa servante Basilia a suscité en elle le désir de rencontrer le jeune Proximus. Par hasard, elle parvient, pendant la fête de l'ascension, à jeter un regard sur celui qui, depuis un certain temps, a éveillé son intérêt. Par malheur, son âme est désormais toute entière emplie par l'image du jeune noble et elle craint que sa préoccupation puisse diminuer son amour pour Dieu. Elle confie son trouble à Basilia qui tente de la rassurer en lui faisant comprendre qu'il n'y a aucun mal à aimer les créatures humaines aussi longtemps qu'on continue à aimer Dieu à travers elles et qu'on ne remplace pas l'amour dû à Dieu par celui qu'on porte aux créatures.

Partie V :

Le plaidoyer d'Oronte s'avère inutile : Héraclius décide de réaliser le vœu de Modestus de peur qu'une famille aussi puissante que la sienne ne se mette un jour à aspirer à la couronne impériale. Oronte décide alors de recourir à une autre ruse. Il présente à Proximus un document falsifié assertant qu'il aurait droit sur les propriétés de Modestus le jeune. Face à cette situation, Proximus décide de vendre sa propriété afin d'être en règle avec Oronte et de vivre dans la plus grande pauvreté à Constantinople avec son jeune frère.

Partie VI :

L'absence d'un héritier mâle cause des soucis à la famille de Myrologus. De surcroît, Lympida, dont les pensées sont tout à Dieu et à Proximus, rejette tous les prétendants qui jour après jour lui font la cour. Parmi ces derniers se trouvent **Typhée** et **Philopolème**, jeunes têtes brûlées et habiles escrimeurs, qui se vouent une haine mutuelle parce que chacun des deux prétend à la main de la jeune Lympida. Lors d'un duel, ils trouvent tous les deux la mort au grand regret de l'empereur Héraclius qui a perdu en eux deux de ses meilleurs guerriers.

Partie VII :

La nuit, les parents éclairent leur fille sur les terribles conséquences que l'absence d'un héritier mâle impliquerait à long terme pour leur maison. Comme à son ordinaire, Lympida confirme sa soumission à la volonté parentale mais explique néanmoins qu'elle souhaiterait que l'époux qui lui sera assigné soit un homme tel que tous ses actes soient en conformité avec la religion chrétienne. Myrologus suggère alors de laisser la volonté divine décider de l'issue de

l'affaire et de choisir comme époux le premier jeune noble qui le lendemain matin se présentera à l'église. Lympida passe toute la nuit en prières dans l'espoir que celui qui le premier se trouvera devant des portes de l'église ne soit nul autre que Proximus.

A sa grande joie, le lendemain matin, elle se rend compte que sa prière a été exaucée. Le premier à se trouver devant les portes de l'église est en effet Proximus, accompagné de son jeune frère Modestus. Un songe l'avait amené à se rendre plus tôt que de coutume à l'église. Dans ce rêve il avait vu l'agneau de Saint Agnès pourchassé par des animaux sauvages jusqu'à ce que, sur l'ordre de Sainte Sophie, il le sauvât. Reconnaisant en lui le soldat mystérieux qui l'avait secouru durant la bataille contre les Perses, Myrologus le convie à la maison.

On l'invite à participer aux exercices armés par lesquels les invités aiment passer le temps pendant la préparation du repas. Proximus l'emporte à tous les coups, ce qui cause le désarroi et la jalousie des autres invités. Pire encore, ce noble désargenté, jusque-là tenu en mépris par la haute société de Constantinople, sait se comporter avec toute l'élégance d'un jeune seigneur et sa présence ne semble pas non plus être entièrement sans effet sur la jeune fille. Pendant une promenade avec cette dernière, Proximus, qui jusque-là était resté imperméable à l'amour, sent naître en lui un sentiment inconnu qui le pousse à rechercher sa compagnie.

Partie VIII :

Outrés de leur défaite, les cavaliers contre lesquels Proximus s'est mesuré dans les armes sont décidés de laver leur honneur et lui dressent une embuscade. Mais grâce à son incroyable habileté dans les armes, Proximus réussit à défaire tous ses adversaires et à ressortir indemne de l'aventure.

Hapsa, décidée à empêcher l'union entre les deux jeunes gens, ôte tout espoir à sa fille concernant un éventuel mariage avec Proximus. En entendant ces paroles, Lympida s'évanouit. Basilia révèle à Proximus l'amour que Lympida nourrit en secret pour lui. Désormais Proximus lui aussi succombe à la force de l'amour.

Soudain un cortège de deuil s'arrête devant le palais et Modestus le jeune vient annoncer à son frère que sa tante **Eudoxe** est morte et l'a désigné comme son héritier. Restitué dans son honneur et désormais possesseur d'une grand fortune, Proximus apparaît comme un parti souhaitable aux yeux de Hapsa et le mariage des deux jeunes gens est célébré dans l'allégresse générale. Pendant le festin, un jeune homme, le fils d'Oronte, apparaît et prie Proximus de pardonner la faute de son père.

Partie IX :

Le jeune homme lui révèle la tromperie de son père et lui raconte comment ce dernier fut torturé par la mauvaise conscience au point de perdre la santé. Se voyant proche de la mort et craignant pour son âme, il a envoyé son fils afin que ce dernier obtienne le pardon de Proximus pour lui. Mû par la profonde humilité du jeune homme, Proximus lui pardonne et en fait son ami.

Pendant de nombreuses années, les jeunes mariés mènent une vie loin de tout souci et de tout trouble. Mais la situation politique change. L'empereur se convertit à la secte du monothélisme et éprouve une animosité grandissante envers Proximus qui est à la tête des chrétiens orthodoxes. C'est pourquoi, Proximus décide de quitter ses richesses et son domaine et d'émigrer en Italie où il s'établit à Venise. Des descendants de ce couple pieux remontent certaines des familles les plus nobles de la ville italienne.

Bibliographie

Corpus primaire

RABELAIS, F., *Rabelais. Œuvres complètes*, HUCHON, M. (éd.), édition de la Pléiade Paris, Gallimard, 1994.

DE CERVANTES, M. *Obras completas*, SEVILLA, F. (éd.), Guanajuato, Museo Iconografico del Quijote, 2012.

DE CERVANTES, M., *Don Quichotte précédé de La Galatée, Œuvres romanesques complètes*, CANAVAGGIO, J. (éd.), édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2001.

DE CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*, RICO, F. (éd.), Madrid, Real Academia Española, 2015.

DE CERVANTES, M., *Les travaux de Persille et Sigismonde : Histoire septentrionale*, traduction et présentation par MOLHO, M. Paris, José Corti, 1994.

VON GRIMMELSHAUSEN, H. C. J., *Werke*, BREUER, D. (éd.), Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1989.

VON GRIMMELSHAUSEN, H. C. J., *Satyrischer Pilgram*, BENDER, W., (éd.), sous la direction de TAROT, R., Tübingue, Max Niemeyer Verlag, 1970.

VON GRIMMELSHAUSEN, H. C. J., *Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status*, TAROT, R. (éd.), sous la direction de TAROT, R., Tübingue, Max Niemeyer Verlag, 1968.

Corpus secondaire

DE MONTALVO, G. R., *Amadis de Gaula*, VELASCO, J. R. (éd.), Madrid, Biblioteca Castro, 1997 (pour les livres I-IV).

DE MONTALVO, G. R., *Sergas de Esplandian*, édition, introduction et notes de DE LA MAZA, C. S., Madrid, Editorial Castalia, 2002.

DE MONTALVO, G. R., *Amadis de Gaulte. Livre I-IV*, HERBERAY DES ESSARTS, N., édition critique de BIDEAUX, N., Paris, H. Champion, 2006.

DE MONTALVO, G. R., *Le Cinquiesme Livre d'Amadis de Gaulte*, HERBERAY DES ESSARTS, N., DUCHET, V. (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2009.

FOLENGO, T., *Baldus*, texte et notes critiques de CHIESA, M. ; traduction de GENOT, G. et de LARIVAILLE, P., Paris, Les Belles Lettres, 2007.

PULCI, L., *Morgante*, GRECO, A. (éd.), Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1997.
ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*, édition bilingue ORCEL, M. (trad.), Paris, Edition du Seuil, 2000.

MARTORELL, J. et GALBA, M. J. de, *Tirante el Blanco*, RIQUER, M. de (éd.), M. de RIQUER (éd.), Barcelone, Labutxaca, 2016.

MARTORELL, J., *Tirant le Blanc*, traduction de BARBERA, J.-M., Toulouse, Anacharsis, 2003.

L'épopée antique : textes et études

AHL, F. M., *Lucan. An Introduction*, Londres, Cornell University Press, 1976.

BAKKER, E. J., *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

BARTLETT GIAMATTI, A., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

BAUDOU, A., « Commenter la propagande : l'engagement virgilien dans les Commentaires serviens » in *Dialogues d'histoire ancienne*, suppl. 8, 2013, p. 291-304.

BEYE, C. R., *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius*, Illinois, Southern Illinois Press, 1982.

BONNET, V. et PÉTRONE, S., « Approche littéraire et médicale de la souffrance physique dans La Pharsale de Lucain » in *Pallas. Revue d'études antiques*, vol. 88, 2012, p. 115-131.

BRANDT, P.-Y., « Séduction et dévoration dans le parcours d'Ulysse » in *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 2011, n°14, p. 73-83.

BRIAND, M., « Lucien et Homère le sophiste ou les ambiguïtés d'une "mimésis" » ironique » in *Revue homériques*, MOST, G. W., NORMAN, L. F., RABAU, S. (éds.), p. 27-47.

CARCOPINO, J. *Virgile et le mystère de la IV^e Eglogue*, Paris, L'artisan du livre, 1930.

BROOKS, O., *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

CAMPS, W. A., *An Introduction to Virgil's Aeneid*, Oxford, Oxford University Press, 1969.

DAVIS, E. B., *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Missouri, University of Missouri Press, 2000.

DEPROOST, P.-A., « *Voyages intérieurs en Odyssée dans la pensée grecque et chrétienne* » in *Folia electronica classica*, n°27, janvier-juin 2014.

DE ROGUIN, C.-F., « *...et recouvre d'une montagne leur cité !* » : *La fin du monde des héros dans les épopées homériques*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.

FERGUSON, G., « *Faire revivre l'épopée à la Renaissance. A propos de quelques réincarnations d'Homère.* » in *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques.*, BOUTET, D. et ESMEIN-SARRAZIN, C. (éds.), Paris, P.U.P.S., 2006, p. 25-45.

FICHTER, A. J., « *Epic and the Vision of Empire : Historiography in Virgil, Ariosto and Spenser* », in *Poets historical: dynastic epic in the Renaissance*, New Haven, London, Yale University Press, 1982, p. 112-121.

FORD, P., « *Achille vs. Ulysse: la réception de l'Iliade et de l'Odyssée à la Renaissance* » in *Révues homériques*, MOST, G. W., NORMANN, L. F., RABAU, S., Pise, Edizioni della normale, 2009, p. 47-69.

FRATANTUONO, L., *Madness Unchained: A Reading of Virgil's Aeneid*, Lanham, Lexington Books, 2007.

FUHRMANN, M., « *Grausige und ekelhafte Motive in Lateinischer Dichtung* » in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*, JAUß, H. R. (éd.), München, Wilhelm Fink Verlag, 1968, p. 23-66.

GOTTFRIED, L., « *The Odyssean Form* » in *Essays in European Literature in honor of L. Dieckmann*, St. Louis, Washington University Press, 1972, p. 19-43.

LAMBIN, G., *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

LESLIE HIGHBARGER, E., *The Gates of Dreams. An Archeological Examination of Virgil, Aeneid VI, 893-899.*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1940.

JOHNSON, W. D., *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid.*, California, University of California Press, 1976.

KLEIN, T. M., « *Apollonius' Jason: Hero or Scoundrel?* » in *Cuaderni urbinati di cultura classica*, 1983, vol. 13, p. 119-126.

KNAUER, G. N., « *Virgil's Aeneid and Homer* » in *Oxford Readings in Virgil's Aeneid*, S. J. HARRISON, (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 390-413.

BOWRA, B. C., *From Virgil to Milton*, Londres, Macmillan, 1945.

LUCAIN, M. A., *Bellum Civile*, traduction A. BOURGERY, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

MARO, P. V. [VIRGILE], *Œuvres complètes*, PION, J., HEUZE, P. (éds.), Gallimard, nrf, 2015.

McCLELLAN, A., *Abused Bodies in Roman Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

MOST, G. W., « *Disiecti membra poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry* » in *Innovations of Antiquity*, HEXTER, R. et SELDEN, D. (éds.), Londres, Routledge, 1992, p. 391-420.

MURRIN, M., *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

MURRIN, M., *The Allegorical Epic. Essay in its Rise and Decline.*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

PATTERSON, A., *Pastoral and Ideology. Virgil to Valéry.*, Berkeley, University of California Press, 1987.

PINTER, M., « *...und es bewegt sich doch! Der Automatismus des abgehackten Gliedes in Lukan.* » in *Lucan's "Bellum civile". Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, HOMKE, N. et REITZ, C. (éds.), Berlin, De Gruyter, 2012, p. 175-191.

PONTANI, F., « *From Budé to Zenodotus: Homeric Readings in the European Renaissance* » in *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 14, n°3, 2002, p. 375-430.

QUINN, K., *Virgil's Aeneid. A Critical Description.*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1968.

QUINT, D., *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton.*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

SETAIOLI, A., « Le doute chez Virgile » in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos.*, 2005, 25, n°1, p. 27-47.

STAHL, H.-P., *Poetry Underpinning Power: Virgil's Aeneid. - The Epic for Emperor Augustus. A Recovery Study.*, Swansea, Classical Press of Wales, 2016.

STRAUSS CLAY, J., *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey.*, New Jersey, Princeton University Press, 1983.

THALMAN, G., *The Odyssey, an Epic of Return*, New York, Twayne Publishers, 1992.

VAN DER LAAN, S. P. « *What virtue and wisdom can do* »: *Homer's Odyssey in the Renaissance Imagination*, thèse de doctorat, Yale, Yale University, 2009.

ZARKER, J. W., « *Aeneas and Theseus in „Aeneid“6* » in *The Classical Journal*, vol. 62, n° 5, 1967, p. 220-226.

ZERBA, M., *Doubt and Scepticism in Antiquity and the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Études sur les *romanzi* italiens et romans de chevalerie espagnols

AMELIA, P. A., « *Amadís de Gaula. Estructuras narrativas-Mise en abîme.* », in *Amadís de Gaula: Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XV*, DE ORDUNA, L. (dir.), Kassel, Ed. Reichenberger, 1992, p. 43-59.

ANKLI, R., « *Eine Stelle aus Luigi Pulcis "Morgante"* » in *Ritterepik in der Renaissance*, HEMPPFER, K. (dir.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989.

ASCOLI, A. R., *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

AYLWARD, E. T., *Martorell's Tirant lo Blanc: A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, North Carolina, Chapel Hill, 1985.

BACHELI, R., « *Orlando fatato e l'elmo di Mambrino, saggio di idee nel meraviglioso in Ariosto e per Cervantes* » in *Rassegna d'Italia*, 1, 1946, p. 37-51.

BAILLET, R., *Le monde poétique de l'Arioste. Essai d'interprétation du Roland Furieux.*, Lyon, l'Hermès, 1977.

BARET, E., *De l'Amadis de Gaille et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Auguste Durand, 1853.

BORLENGHI, A., *Ariosto*, Palombe, Palerme, 1974.

BOUCHARD, M., « *Utilité et diversité du "romanzo" : Giraldu Cinzio et le contexte français* » in *Renaissance et Réforme*, XXVII, n°2, 2003, p. 65-75.

CACHO-BLECUA, J. B., *Amadís : heroísmo mítico-cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.

CAUCHADIS, C., « *Le combat chevaleresque dans Tirant le Blanc* » in *Actes del col.loqui internacional Tirant lo Blanc a l'albor de la novel.la moderna europea*, Aix-en-Provence, 21-22 octobre, 1994, p. 95-109.

CHATELAIN, J.-M., « *De l'errance à la hantise : la survivance des chevaliers aux XVII^e et XVIII^e siècles* » in *Mémoire de chevaliers. Edition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle.*, DUI, I., PARINET, E., VIEILLARD, F. (dirs.), Paris, Ecole des Chartes, 2007, p. 35-48.

CHEVALIER, M., *L'Arioste en Espagne (1530-1650), recherche sur l'influence du « Roland Furieux »*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1966, p. 439-491.

CHIESA, M., « *Lettura del "Baldus"* » in *Saggi folenghiani*, CHIESA, M. (éd.), Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2013, p. 37-71.

CIORANESCU, A., « *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVII^e siècle.* », Paris, Les Presses Modernes, 1938.

CONSIGLIO, C., « *Sobre Cervantes y Ariosto* » in *Revista de Filología Española*, 33, 1949, p. 149-152.

DAMASO, A., « *Tirant lo Blanc, novela moderna* » in *Revista valenciana de filología*, vol. I, 1951, p. 179-215.

DANIELS, M. C., *The Function of humour in the Spanish Romances of Chivalry*, New York, Garland Publishing Inc., 1992.

DE RIQUER, M., « *L'art militar al Tirant lo Blanc* » in *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Catalogne, Ariel, 1973, p. 325-338.

DOUTREPONT, G., *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 2011

DOYLE, N. A., *Ariosto's « Orlando Furioso » and Cervantes' « Don Quijote »*, Indiana, Indiana University, 1979.

- EINSTEIN, L., *Luigi Pulci and the Morgante Maggiore*, Berlin, Emil Felber, 1902.
- FONTES-BARATTO, A., « *Mantoue et Cipada dans les quatre redactions du Baldus de Teofilo Folengo* » in *Villes et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance. I: Le paysan travesti: Folengo, Bandello, Straparoli, Cecchi.*, études réunies par ROCHON, A., Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1976, p. 9-87.
- FOGELQUIST, J. D., *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porcía Terranzas, 1982.
- GARRIDO, J. -P., *L'aventure carnalisée dans les poèmes chevaleresques de Pulci, Boiardo, et l'Ariosto*, Paris, Paris III, 1984.
- GARRIDO, J.-P., « *Le thème de la "grande bouffe" dans le Morgante de Luigi Pulci* » in *La table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIV^e-XVI^e siècle).*, études réunies par FIORATO, A. C. et FONTES BARATTO, A., Paris, Presses de la Nouvelle Sorbonne, 1999, p. 73-95.
- GARRONE, M. A., « *El Orlando Furioso considerado como fuente del Quijote* » in *La España Moderna*, 23, 1911, p. 111-144.
- GIRALDEZ, S. C., *Las Sergas de Esplandián y la España de los Reyes Católicos: Pensamiento y literatura*, thèse de doctorat, Californie, University of California, Santa Barbara: 1992.
- GIMÉNEZ, H., *Artificios y motivos en los libros de caballerías*, Montevideo, 1973.
- GONZALES, J. R., « *Mundos reales, posibles e imposibles en torno a los discursos proféticos del Amadís de Gaula* » in *Amadís de Gaula : quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, J. M. LUCÍA MEGÍAS, et C. MARÍN PINA, (éds.), Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2008, p. 317-349.
- GREEN, D. H., *Irony in the Medieval Romances*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- HAUF, A., « *The Eschatological Framework of Tirant's African Adventures* » in *Tirant lo Blanc: New Approaches*, Londres, Tamesis, 1999, p. 69-83.
- HAUF I VALLS, A. G., « *"Tirant lo Blanc" : ¿Novela anticaballeresca? Algunas cuestiones que plantea la conessione corelaniana.* » in *Estudios sobre el "Tirant lo Blanc"*, PAREDES, J., NOGUERAS, E., SÁNCHEZ, L. (éds.), Grenade, Universidad de Granada, 1995, p. 111-153.

HART, T. R., « *Tirant lo Blanc : Between Romance and Epic* » in *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies presented to P. E. Russel at his eightieth birthday.*, DEYERMOND, A. et LAWRENCE, J. (éds.) Wales, Dolphin Book, 1993, p. 59-69.

JEWERS, C. A., *Chivalric Fiction and the History of the Novel*, Floride, University Press of Florida, 2000.

JORDAN C., *Pulci's Morgante. Poetry and History in Fifteenth-Century Florence.*, Washington, The Folger Shakespeare Library, 1986.

KOHUT, R., « *Teoría literaria humanística y libros de caballerías* » in *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote"). Poética, representación e identidad.*, CARRO CARBAJAL, E. B; PUERTO MORO, L. et SÁNCHEZ PÉREZ, M., (éds.), Salamanca, S.E.M.Y.R., 2002, p. 173-185.

KÖNIG, B., « *Der Schelm als Meisterdieb* » in *Romanische Forschungen*, vol. 92, 1986, p. 88-109.

KÖNIG, B., *Transformation und Deformation. Vergil's Aeneis als Vorbild spanischer und italienischer Ritterdarstellungen.*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000.

KÖNIG, B., « *Margutte, Cingar, Lázaro, Guzmán. Hacia una genealogía del pícaro y de la novela picaresca.* » in *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos.*, Salamanca, SEMYR, 2003, p. 105-136.

M. KRUSE, « *Ariost und Cervantes* » in *Romanistisches Jahrbuch*, 12, 1961, p. 248-26.

LASTRAPAZ, S. C., « *De "Amadís" al "Quijote": la reconversión espacial del código justicero* », in *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua.*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 405-415.

LAWRENCE, J., « *Death in Tirant lo Blanc* » in *Tirant lo Blanc. New Approaches.* (TERRY, A., éd.), Londres, Tamesis, 1999, p. 91-107.

LIDA DE MALKIEL, M. R., « *Dos huellas del Esplandían en el Quijote y el Persiles* » in *Romance Philology*, vol. IX, n°1, 1955, p. 156-162.

LUCÍA MEGÍAS, J. M., *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Scial, 2004.

LUCÍA MEGÍAS, J. M., « *Sobre torres levantadas, palacios destruidos, insulas encantadas y doncellas reducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al Quijote* » in *Fantasia y*

litteratura en la Edad Media y los Siglos de Oro, SALVADOR MIGUEL, N., LOPEZ-RIOS, S, BORREGO, E. (éds.), Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 235-258.

LUCÍA MEGÍAS, E. SALES DASIE, *Libros de caballerías castellanos, (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Laberinto, 2008. Voir 195-207.

MACRI, O., « *L'Ariosto e la litteratura spagnola* » in *Litterature Moderne*, 3, 1953, p. 515-543.

MARTOS, J. L., « *La doctrina caballeresca lul.liana en l'obra de Joanot Martorell: l'episodi de l'ermità* » in *Estudis de Llengua: Literatura Catalanes*, vol. XXX (Miscel.lania COLON, G.), Barcelone, Abadia de Montserrat, 1995, p. 37-47.

Mc NERNEY, K., *Tirant lo Blanc Revisited. A Critical Study.*, Michigan, Michigan University Press, 1993.

PAMPALONI, L. « *La guerra nel "Furioso"* » in *Belfagor*, vol. 26, 1971, p. 627-652.

PINET, S., « *The Chivalric Romance in the Sixteenth Century* », in *A History of the Spanish Novel*, J. A. GARRIDO ARDILA, (dir.), p. 79-96, Oxford, Oxford University Press, 2015.

PORTNOY, A., *Ariosto y su influencia en la literatura española*, Buenos Aires, Ed. Estrada, 1932, p. 234-238.

RAMOS, R., *Tirant lo Blanc, Lancelot du lac y el Llibre de la Orden de Cavallería* in *La corónica*, 1995, vol. XXIII, 2, p. 74-88.

RILEY, E. C., « *A Premonition of Pastoral in Amadís de Gaulla* » in *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 59, 1982, p. 226-229.

RIVOLETTI, C., *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell' Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia, Venise.*, Marsilio Editore, 2014.

RODRÍGUEZ VELASCO, J. D., « *The Chivalresque Worlds in Tirant lo Blanc* » in *Tirant lo Blanc : New Approaches*, Londres, Tamesis, 1999, p. 1-13.

ROMERO, J. J. M., « *La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 57, n°2, 2009, p. 563-605.

ROTHSTEIN, M., *Reading in the Renaissance. Amadis de Gaulle*, Londres, Associated University Presses, 1999.

ROUBAUD, S., « *Chevalier contre chien : l'étrange duel du "Tirant lo Blanc"* » in *Mélanges de la casa de Velasquez*, t. VI, 1970, p. 131-161.

ROUBAUD-BENICHOU, S., *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte.*, Paris, Honoré-Champion, 2000.

RUBIERA Y MATA, M. J., « *Tirant la Blanc and the Muslim World in the Fifteenth Century* » in *Tirant lo Blanc: New Approaches*, Londres, Tamesis, 1999, p. 59-69.

RUBIERA Y MATA, M. J., « *Tirant et l'Islam* » in *La corónica*, 1995, vol. XXIII, n°2, p. 429-437.

RUSSO, L., « *La dissoluzione del mundo caballeresco: « Il Morgante » di Luigi Pulci* » in *Belfagor*, vol. 7, n°1, 1952, p. 36-54.

SANGIRARDI, G., « *L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du Roland furieux* » in *e-Spania- Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n°13, 2012.

SANTORO, M., *Ariosto e il Rinascimento*, Naples, Liguori editore, 1989.

SOLEDAD CARRASCO URGOITI, M., « *Los libros de caballerías. La novela morisca. Los libros de cuentos.* » in *La novela española en el siglo XVI*, M. SOLEDAD CARRASCO URGOITI, F. LOPEZ ESTRADA, F. CARRASCO, (éds.), Madrid, Iberoamericana, 2000.

TEIJEIRO FUENTES, M. A. et GUIJARDO CEBALLOS, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro.*, Cáceres, Ediciones Eneida, 2001.

THOMAS, H., *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula and its Extension and Influence Abroad.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

TORRES-ALCALÁ, A., *El realismo del "Tirant lo Blanch y su influencia en el "Quijote"*, Barcelona, Puvill-Editor, 1965.

VIEILLARD, F., « *Qu'est-ce que le "roman de chevalerie" ? Préhistoire et histoire d'une formule.* » in *Mémoire de chevaliers. Edition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle.*, DUI, I., PARINET, E. et VIEILLARD, F. (dirs.), Paris, Ecole des Chartes, 2007, p. 11-33.

WINK, J., *Paladine auf Abwegen. Formen und Ausdrücke religiöser Indifferenz in Luigi Pulci's „Morgante“.*, Berlin, Peter Lang, 2006.

Le roman héroïque : textes et études

ALEWYN, R., « *Erzählformen des deutschen Barock* » dans *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis Gegenwart*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1961-1962, p. 21-32.

BUCHOLTZ, A. H., *Des christlichen teutschen Gross-fürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte*, facsimile d'après l'édition de 1659, MACHE, U. (éd.), Francfort, Herbert Lang und Cie AG, 1973.

COLOMBY, R., *Lo sguardo che s'interna. Personaggi e immaginario italiano del Seicento : studi su Biondi, Donno, Assarino, Lengueglia, Morando.*, Rome, Aracne, 2002.

GEULEN, H., *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock.*, Tübingen, L. Rotsch, 1975.

GONZALES, J. R., *La novela bizantina de la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996.

GREINER, F., *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée (1585-1628) : Fictions narratives et représentations culturelles.*, Paris, Honoré-Champion, 2008.

HASLINGER, A., *Epische Formen im höfischen Barockroman*, München, Fink Verlag, 1970.

HELIODORE, *L'histoire aethiopique*, traduction de J. AMYOT, édition critique de L.

PLAZENET, Paris, Honoré Champion, 2008.

HERZOG, U., *Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung.*, Berlin, Kohlhammer, 1976.

HOYT, G. R., « *Der höfisch-historische satirische galante landstörtzerische Staats-Helden-Liebes-Barock Roman* » in *Colloquia Germanica*, vol. 4, 1994, p. 312-334.

MAGENDIE, M., *Le roman français au XVII^e. De l'Astrée au Grand Cyrus.*, Paris, Droz, 1932.

PLAZENET-HOUE, L., « *L'impulsion érudite du renouveau romanesque entre 1550 et 1660.* », in *Du roman courtois au roman baroque*, E. BURY et F. MORA, (dirs.), Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 25-35.

SPILLER, E., « *The form and matter of race: Heliodorus' Aethiopika, hylomorphism, and the neo-aristotelian readers* » in *Reading and the History of Race in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Texts, 2011, p. 79-112.

ULRICH, A., *Aramena: eine syrische Geschichte ganz für unsre Zeiten umgearbeitet von S. A.*, adaptation de *Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena 1669—1673*, Berlin, Georg Jacob Decker, 1782-1786.

VON ZIGLER UND KLIPPHAUSEN, H. A., *Die Asiatische Banise, Historisch-Kritische und Kommentierte Ausgabe des Erstdrucks (1689)*, FRICK W., MARTIN D., VORDERSTEMANN K. (éds.), Berlin, De Gruyter, 2010.

Études sur le roman, l'épopée, la parodie, la fiction

BAKHTINE, M., « *Cinquième étude : Récit épique et roman (Méthode de l'analyse du roman)* » dans *Esthétique et théorie du roman.*, Paris, Gallimard, 1987.

BAKHTIN, M., *The Dialogic Imagination*, HOLQUIST, M. (éd.), Austin, University of Texas Press, 1986.

BAKHTINE, M., *La poétique de Dostoïevski*, trad. KOLICHEFF, J. Paris, Seuil, 1963.

BARTHES, R., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

BAUDORRE, P., « *Les enjeux d'un dialogue Bakhtine-Lukács* » in *L'héritage de Bakhtine*, C. DE PRETTO, (éd.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1991, p. 67-79.

BERTRAND, D., « *La parodie : Introduction : état des lieux* » in *Seizième Siècle*, 2006, n°2, p. 7-19.

BOUTET, D., « *Introduction. L'insuffisance de l'épique* » in *Le romanesque dans l'épique. Actes du colloque dit Groupe de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris X*, Paris, Littérales n°31, 2003, p. 5-15.

BRUNEL, P., *Mythopoétique des genres*, Paris, P.U.F., 2003.

COMBE, P., *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

CHEVROLET, T., *L'idée de fable: Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

CRUZ, A. J., *Discourse of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

DUPRAT, A., *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, 2009

DUPRAT, A. et CHEVROLET, T. « *La bataille des fables : conditions de l'émergence d'une théorie de la fiction en Europe (XIV^e-XVII^e siècle)* » in *Fiction et culture*, LAVOCAT, F. et DUPRAT, A. (éds.), Paris, Société française de littérature générale et comparée, 2010, p. 291-308.

EICHEL-LOJKINE, P. *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

ÉTIEMBLE, R., « *L'épopée de l'épopée* » in *Essais de littérature (vraiment) générale* », Paris, Gallimard, 1974, p. 163-175.

GARRIDO ARDILA, J. A., *A History of the Spanish Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1961.

GOYET, F., *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière.*, Paris, Honoré Champion, 2006.

GOYET, F., « *L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée* » in *Épopée, Recueil Ouvert : Section I. Théories générales de l'épopée.*

GRIFFITHS, F. et RABINOWITZ, S. J., *Epic and the Russian Novel from Gogol to Pasternak*, Londres, Academic Studies Press, 2011.

HEGEL, G. W. F., *Cours d'esthétique*, t. III, traduction de LEFEBVRE, J.-P. et VON SCHENK, V., Paris, Aubier, 1997.

HUTCHEON, L., *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres, Mithuen, 1985.

KAHANE, A., « *Epic, Novel, Genre: Bakhtine and the Question of History* » in *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*, BRANHAM, R. B. (éd.), Groningen, Backhuis Publishing, 2005, p. 51-74.

KARRER, W., *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., « *L'ironie comme trope* » in *Poétique*, vol. 41, 1980, p. 108-128.

LAMBIN, G., *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, chap. I : « Du genre épique », p. 13-26.

LUKÁCS, G., *Die Theorie des Romans. Ein geschichtswissenschaftlicher Versuch über die Formen der großen Epik*, München, DTV, 1994 [Hambourg, 1963].

MADELÉNAT, D., *L'épopée*, Paris, P.U.F., 1986.

MILLER, D. A., « *Bakhtin and the Epic Today* » in *New Methods in the Research of Epic*, TRISTRAM, L. C. H. (éd.), Tübingen, Günter Narr Verlag, 1998, p. 287-305.

MOLHO, M. *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1972.

MORETTI, F., *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*, Londres, Verso, 1996.

NAGY, G., « *Reading Bakhtin Reading the Classics: An Epic fate for Conveyors of the Heroic Past* » in *Bakhtin and the Classics*, BRACHT BRANHAM, R. (éd.), Northwestern Illinois, University Press, 2001, p. 71-99.

PAQUETTE, J.-M., « *Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?* » in *Études littéraires*, vol. 4, n°1, 1971, p. 9-38.

Parody : Dimensions and Perspectives, MÜLLER, B. (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1997.

PARKER, A. A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Editorial Gredos, 1967.

PAVEL, T., « *Literary genres as Norms and Good Habits* » in *New Literary History*, 34. 2, 2003, p. 201-210.

ROSE, M., *Parody/ Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, Londres, Crom Helm, 1974.

ROSE, M. A., *Parody: ancient, modern, and postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

THOMAS, C. , « *Problèmes théoriques de la parodie* » in *Études littéraires*, vol. 19, n°1, 1986, p. 13-19.

VICE, S., *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

VINCLAIR, P., *De l'épopée au roman : essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

VOSSKAMP, W., *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg*, Stuttgart, Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1973.

WOFFORD, S. L., *The Choice of Achilles, The Ideology of Figure in the Epic.*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

Études sur Rabelais

ANTONIOLI, R., « *La matière de Bretagne dans le Pantagruel* » in *Études rabelaisiennes*, t. XXI. *Rabelais en son demi-millénaire : Actes du colloque de Tours (1984).*, Genève, Droz, 1988, p. 77-95.

ANTONIOLI, R., « *Rabelais, médecine et politique dans le chapitre premier du Tiers Livre* » in *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Paris, Champion, 1978, p. 285-299.

BAILBE, J., « *Picrochole en fuite : autour du chapitre 47 de Gargantua* » in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à M. le Professeur Robert AULOTTE.*, Paris, Sedes, 1988, p. 85-93.

BAKHTINE, M., *Rabelais and His World*, ISWOLSKY H. (trad.), Massachussets, Massachussets University Press, 1968 [Moscou, 1965].

BANKS, K., « " *I Speak like John about the Apocalypse* ": *Rabelais, Prophecy and Fiction* » in *Literature and Theology*, vol. 26, n°4, 2012, p. 417-439.

BENSON, E., « *Rabelais's developing historical consciousness in his portrayal of the Dipsodian and Picrocholine Wars* » in *Études rabelaisiennes*, t. XIII, 1976, p. 147-161.

BENSON, E., « " *Jamais vostre femme ne sera ribaulde, si la prenez issue de gens de bien* ". *Love and Warfare in the Tiers Livre.* » in *Études rabelaisiennes*, t. XV, Genève, Droz, 1980, p. 55-70.

BERCHTHOLD, J., « *La fin de l'âge d'ivoire et l'avènement de l'attention aux abeilles : autour de l'enflure illusoire de la partie d'échecs dans le Cinquiesme Livre* » in *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 277-290.

BERRONG, R. M., *Every Man for Himself: Social Order and its Dissolution in Rabelais*, Saratoga, Amna Libri, 1985.

BERRONG, R. M., *Rabelais and Bakhtine. Popular Culture in Gargantua and Pantagruel.*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1986.

BERRIOT-SALVADORE, E., « *La question du scepticisme scientifique dans le Tiers Livre et le Quart Livre* » in *Rabelais. Autour du Tiers Livre.*, DAUPHINE, J. et MIRONNEAU, D. (éds.), Biarritz, J & D Éditions, 1995, p. 21-30.

BESCH, E., « *Les adaptations en prose des chansons de geste au XV^e et XVI^e siècle* » in *Revue des Etudes Rabelaisiennes.*, t. III, Paris, Honoré Champion, 1915, p. 155-181.

Bibliographie des écrivains français. François Rabelais, DEMERSON, G., et MARRACHE-GOURAUD, M., Paris, Memini, 2010.

BOUDGREAU, D. L., « *Death in the Quart livre* » in *Romance Notes*, vol. 37, n°2, 1997, p. 183-191.

BRAULT, G. J., « *Exploration and Discovery in French Literature from the Middle Ages to Rabelais* » in *The French Review*, vol. 53, n°4, 1980, p. 550-556.

BRENT, S. T., « *Concerning the Resurrection of Epistémon* » in *Romance Notes*, vol. 12, n°2, 1971, p. 392-396.

CAVE, T., « *Panurge and Odysseus* » in *Myth and Legend in French Literature*, ASPLEY, K., BELLOS, D. et SHARATT, P. (éds.), Londres, The Modern Humanities Research Association, 1982.

CÉARD, J., « *L'histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas* » in *Etudes seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Droz, Genève, 1980, p. 91-111.

CÉARD, J., « *Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie.* » in *Etudes rabelaisiennes*, t. XXI. *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque de Tours.*, Genève, Droz, 1988, p. 237-248.

CHESNEY, E. A., *The Countervoyage of Rabelais and Ariosto*, Durham, Duke University Press, 1982.

CHEVALIER, R., « *Rabelais, lecteur de Virgile* » in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 79-1, 2001, p. 119-121.

CLAXTON-MOFFATT, P. A., *Trophies and Leverets : Satire and War in Fench Renaissance Literature*, thèse de doctorat, New Jersey, 2000.

CLÉMENT, M., « *Les dieux olympiques malmenés par Rabelais par Rabelais dans Le Tiers Livre* » in *Rire des dieux*, BERTRAND, D. et GELY-GHEDRIA, V. (éds.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 113-123.

CLEMENT, N. H., *The Influence of the Arthurian Romance on the Five Books of Rabelais*, California, University of California Press, 1926.

CONLEY, T., *An Errant Eye: Poetry and topography in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

COSTA, D., *Irenic Apocalypse: Some Uses of the Apocalyptic in Dante, Petrarch and Rabelais*, Saratoga, Amna Libri, 1981.

CUSSET, M. D., *Mythe et histoire : Le pouvoir et la transgression dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, G. Trédaniel, 1992.

DASSONVILLE, M., « *Sortilèges de Rabelais* » in *Etudes sur le XVI^e siècle pour Alfred Glautier*, GRAY, F. et TETEL, M. (éds.), Paris, A. G. Nizet, 1979, p. 69-77.

DEFAUX, G., « *Une rencontre homérique : Panurge noble, pèlerin et curieux* » in *French Forum*, 1981, 6, n°2, p. 109-122.

DEFAUX, G., *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Panurge (Ulysse, Démosthène, Empédocle)*, Kentucky, French Forum Publishers, 1982.

DEFAUX, G., *Rabelais agonistes. Du rieur au prophète. Etudes sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre.*, Droz, Genève. 1997.

DELOINCE-LOUETTE, C., « *L'arme des rois. Le don et la grâce dans Gargantua.* » in *OP. CIT. Revue des littératures et des arts. « Agrégation Lettres 2018 »*, n°17, automne 2017, p. 17.

DEMERSON, G., « *Paradigmes épiques chez Rabelais* » in *Etudes rabelaisiennes*, t. XXI. *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque de Tours.*, Genève, Droz, 1988, p. 225-236.

DEMERSON, G., « *Violence : Humanisme et facétie* » in *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais.*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 67-79.

DEMERSON, G., « *Rabelais. Le passage critique de la billevesée horrifique à l'horrible exhibition du réel* » in CEREdi, *L'instant fatal au Moyen-âge et à la Renaissance*, publication

en ligne des actes du colloque international, Université de Rouen, 13 et 14 décembre 2007 (mise en ligne 2008).

DESROSIERS-BONIN, D., « Macrobe et les âmes héroïques (Rabelais, « *Quart Livre* », chapitres 25-28) » in *Renaissance et Réforme*, vol. 11, n°3, 1987, p. 211-221.

DESROSIERS-BONIN, D., *Rabelais et l'humanisme civil, Études rabelaisiennes*, t. XXVII, Droz, Genève, 1992.

DUVAL, E., « *Panurge, Perplexity, and the Ironic Design of Rabelais's Tiers Livre* » in *Renaissance Quarterly*, 1982, vol. XXXV, n°3, p. 381-400.

DUVAL, E., « *Interpretation and the « Doctrine absconse » of Rabelais's Prologue to Gargantua* » in *Etudes rabelaisiennes*, t. XVIII, 1985, p. 1-12.

DUVAL, E., *The Design of Rabelais's Pantagruel.*, Londres, Yale University Press, 1991.

DUVAL, E., *The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel*, Genève, Droz, 1997.

DUVAL, E., *The Design of Rabelais's Quart livre de Pantagruel*, Droz, Genève, 1998.

DUVAL, E., « *History, Epic, and Design of Rabelais's Tiers Livre* » in *François Rabelais. Critical Assessments.*, CARRON, J.-C. (éd.), Londres, The Johnson Hopkins University Press, 1995.

EICHEL-LOJKINE, P. « *Don, Bienfait et bénéfice chez Rabelais* » in *Seizième Siècle*, n°5, 2009, p. 193-216.

ESCLAPEZ, R., « *La parodie des Antiquités chez Rabelais* » in *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 7, 1989.

ESKINS, S. G., « *Physis and Antiphysie: The Idea of Nature in Rabelais and Calcagnini* » in *Comparative Literature*, vol. 14, n°2, 1962, p. 167-173.

ESKIN, S. G., « *Mythic Unity in Rabelais* » in *Publications of the Modern Language Association*, vol. 79, n°5, 1964, p. 548-553.

FERRONI, G., « *Memorie del sottosuolo* » in *Le Cinquiesme Livre, Études rabelaisiennes.*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 383-391.

FIOLA BERRY, A., « *"Les Mithologies Pantagrueliques" : Introduction to a Study of Rabelais' Quart Livre* » in *Publications of the Modern Language Association*, vol. 92, n°3, 1977, p. 471-480.

FIOLA BERRY, A., *Rabelais : Homo Logos*, North Carolina, Chapel Hill, 1979.

FRECCERO, C. « *Rabelais's "Abbaye de Thélème": Utopia as Supplement* » in *Art, Architecture, Text*, vol 25, n°1, p. 73-87.

FUMAROLI, M., HUCHON, M., MOUREAU, F., « *Rabelais, Homère français ?* » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, 2018, p. 771-782.

FUZELIER, R., *Rabelais et la guerre*, Lerné, Les gentils compagnons pantagruélistes, 2007.

GAUNA, M., « *Healing the Evil Love* » in *Études rabelaisiennes*, t. XVII, 1983, p. 9-21.

GIGON, S.-C., « *L'art militaire dans Rabelais.* » in *Revue des Études Rabelaisiennes.*, t. V, Paris, Honoré Champion, 1907, p. 3-23.

GILMAN, P., *Le héros masqué de Pantagruel. Une nouvelle introduction à l'œuvre de Rabelais*, Dijon, Gam Micro Edition, 2001.

GLIDDEN, H., « *L'épopée décalée de Rabelais* » in *Plaisirs de l'épopée*, MATHIEU-CASTELANI, G., (dir.), Saint-Denis, P.U.V., 2000, p. 311-328.

GLIDDEN, H., « *Le Nostos épique dans le Cinquième Livre de Rabelais* » in *A French Forum. Mélanges de littérature française offerts à Raymond C. et Virginio A. La Charité*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 93-107.

GOSSELIN, L. « *De l'utopie à l'errance. Thélème, la Dipsodie, la rhapsodie* » in *Elseneur*, 1992, n°7, p. 73-89.

GOYET, F., « *D'Hercule à Pantagruel à Pantagruel : l'ambivalence des géants* » in *Études rabelaisiennes*, t. XXXIII, 1998, p. 177-190.

GRAY, F., *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Honoré Champion, 1994.

GRAY, F., « *Structure and Meaning in the Prologue to the "Tiers Livre"* » in *L'Esprit Créateur*, vol. 3, n°2, p. 57-62.

GRINSBERG, M. et KINSER, S., « *Les combats de Carnaval et de Carême* » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, t. 38, n°1, 1983, p. 65-98.

HAGLUND, T., *The Political Philosophy of Rabelais's Pantagruel: Reconciling Thought and Action*, « *Machiavellianisms (Pantagruel 15 and 16)* », Texas, University of North Texas, 2015.

HAMPTON, T., « "Turkish Dogs": Rabelais, Erasmus, and the Rhetoric of Alterity » in *Representations*, n°41, 1993, pp. 58-82.

INAZITI, G., « Rabelais and Machiavelli » in *Romance Notes*, vol. 16, 1974-1975, p. 460-473.

JEANNERET, M., « Les paroles dégelées (Rabelais, Quart Livre, 48-65) » in *Littérature*, n°17, 1975, p. 14-31.

JEANNERET, M. « Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance », Orléans, Paradigme, 1984.

JUALL, S., *Renaissance excursions: Textual digressions and ideological transgressions in narrative prose of sixteenth-century France*, thèse de doctorat, Colorado, University of Colorado, 2003.

JUALL, S. C., « Early Modern Franco-Ottoman Relations: Utopian Mapping of Imperialist Encounters in François Rabelais's Pantagruel » in *Etudes rabelaisiennes*, t. XLIV, 2006, Droz, Genève, p. 79-110.

JUNOD, S., « Lectures du physetère ou le physetère se dégonfle » in *Études rabelaisiennes*, t. XXXV, Genève, Droz, 1998, p. 161-174.

KRAILSHAIMER, A. J., « The Significance of the Pan Legend in Rabelais's Thought » in *Modern Language Notes*, 1961, vol. 56, p. 13-23.

KRITZMAN, L. D., « La Quête de la parole dans le Quart Livre » in *French Forum*, 1977, vol. 2, n°3, p. 195-205.

KRITZMAN, L. D., « Rabelais in Papimania: Power and the Rule of Law » in *The Romanic Review*, vol. 75, 1984, p. 25-34.

KUSHNER, E., « Was King Picrochole Free? Rabelais between Luther and Erasmus » in *Comparative Literature Studies*, vol. 14, 1977, p. 306-319.

LA CHARITÉ, C., « La Sciomachie (1549) de Rabelais : la « juste quantité d'une epistre » ou l'alibi épistolaire de la propagande épidiictique » in *Tangence*, n°2, 2003, p. 111-127.

LA CHARITÉ, C., « Rabelais's Lost Stratagemata (ca. 1539): A Commentary on Frontinus? » in *The Unfolding of Words. Commentary in the Age of Erasmus*, HENDERSON, J. R. (éd.), Toronto, Toronto University Press, 2012, p. 167-188.

LARMAT, J., « Le Moyen-Age dans le Gargantua de Rabelais », Paris, Les Belles Lettres, 1973.

LAZARD, M., « *Perceval et Gargantua : deux apprentissages* » in *Prose et prosateurs de la renaissance. Mélanges offerts à Robert AULOTTE*, Paris, SEDES, 1988, p. 77-85.

LAZARD, M. « *La thérapeutique musicale du chapitre XIX : mythe ou réalité* » in *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, 2001.

LE CADET, N., « *La guerre des andouilles farfelues et l'archipel du Quart Livre (ch. 35 à 42)* » in *Un joyeux quart de sentences, Etudes rabelaisiennes*, t. LII, DEMONET, M.-L. et GEONGET, S. (éds.), Genève, Droz, 2012, p. 35-50.

LEFRANC A., « *Picrochole et Gaucher de Sainte-Marthe* » in *Revue des Études Rabelaisiennes*, t. III., Paris, Honoré Champion, 1905, p. 241-252.

LESTRINGANT, F., *Écrire le monde à la Renaissance : Quinze Etudes sur Rabelais, Postel, Bodin et la littérature géographique*, Caen, Paradigme, 1993.

LEWIS, J., « *Why goes Gargantua fight the Dutch and the Irish?* » in *Études rabelaisiennes*, t. XXV, Genève Droz, 1991, p. 23-27.

LINTNER, D. *Avatars de l'épopée dans la geste rabelaisienne et les histoires comiques du 17^e siècle*, thèse de doctorat, Paris 3, 2011.

LOSSE, D., « *Thematic and Structural Unity in the Symposium of Rabelais' s Tiers Livre* » in *Romance Notes*, vol. XVI, n°2, 1975, p. 390-406.

MARACHE-GOURAUD, M., « *"Hors toute intimidation" : Panurge ou la parole singulière* », *Études rabelaisiennes*, t. XLI, Droz, Genève, 2003.

MARGOLIN, J. C., « *La présence d'Erasmus dans le Tiers Livre* » in *Rabelais. Autour du Tiers Livre*, DAUPHINE, J., MIRRONNEAU, P. (éds.), Biarritz, J & D Éditions, 1995, 1995.

MARICHAL, R., « *Quart Livre, Commentaires* » in *Études rabelaisiennes*, I, Droz Genève, 1956.

MARSHALL, F. W., « *Make Love not War. Rabelais's Attitude to Disputation.* » in *New Zealand Journal of French Studies*, vol. 16, n°2, 1995, p. 5-19.

MASTERS, G. M., « *On Learned Ignorance, or how to read Rabelais: Part II, Applications* » in *Romance Notes*, vol. 19, n°2, 1978, p. 254-260.

MÉNAGER, D., « *La politique du don dans les derniers chapitres du Gargantua* » in *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 8, 1978, p. 179-191.

MILLET, O. « *Le bruit et la musique dans le Cinquiesme Livre* » in *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 271-290.

MOREAU, F., *Les images dans l'œuvre de Rabelais. Inventaire, commentaire, critique et index.*, Paris, CEDES et CDU, 1982.

MORRISIN, J. R., « *Peace and war in Gargantua: A Question of Didacticism* » in *The Romanic Review*, vol. 70, 1979, p. 219-233.

MORRISON, J. R., « *Rabelais contre Machiavel dans Gargantua* » in *Études rabelaisiennes*, t. XXX, 1995, p. 31-41.

MOUNIER, P., « *L'héroïsme guerrier dans les cinq livres : la fiction rabelaisienne au défi des genres.* » in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2008, vol. 108, Paris, PUF, 2008, p. 771-788.

NASH, J. C., « *Interpreting « Parolles dégelées » : The Humanist Perspective of Rabelais and His Critics* » in *L'Esprit Créateur*, vol. 21, n°1, 1981, p. 5-11.

NASH, J. C., « *Rabelais et l'environnement moral : une étude sur le bien et le mal fictifs* » in *Études rabelaisiennes*, t. XXXI, Genève, Droz, 1996, p. 75-95.

NAYA, E., « *Périphérie et point critique : la crise de la signification chez Rabelais* » in *La Renaissance décentrée. Actes du Colloques de Genève, 28-29 septembre, 2006*, Genève, Droz, 2008, p. 175-192.

NICHOLS, F. J., « *Generating the Unwritten Text : The Case of Rabelais* » in *L'Esprit Créateur*, vol. 28, n°1, 1988, p. 7-17.

NILLES, C. J., « *Revisions of Redemption : Rabelais' Medlar, « Braguette » and Pantagruelian Myths* » in *Renaissance and Reformation*, vol. 13, n°4, 1989, p. 357-370.

NYKROG, P. « *Thélème, Panurge et la Dive bouteille* » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°65, 1965, p. 385-397.

ORII, H., « *Panurge's Quest and the Sixteenth Century Idea of the Labyrinth* » in *Studi Francesi*, n°177, 2015, p. 450-464.

PATRIZI, G., « *Rabelais e l'anticlassicismo italiano* » in *Études rabelaisiennes. Le Cinquiesme Livre*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 409-415.

PEACH, T., « *Le Puits de Thalès à la Renaissance : les "importuns scrutateurs de choses douteuses"* » in *Renaissance and Reformation*, vol. XI, n°4, 1987.

PÉRIGOT, B., « *L'Arioste et Rabelais face au roman* » in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions ENS, 2003, p. 39-53.

PÉRIGOT, B., « *Rabelais et le modèle épique de l'Arioste* » in *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux lumières*, GREINER, F. et TERNAUX, J.-C. (éds.), Paris, Honoré Champion, 2002, p. 189-205.

PÉRIGOT, B., « *L'éloge ambigu du Prince dans le Gargantua de Rabelais* » in *L'éloge du prince, de l'Antiquité au temps des Lumières*, COGITORE, J. et GOYET, F. (dirs.), Grenoble, UGA éditions, 2003, p. 189-209.

PINCHARD, B., « *Venus humanitas : Panurge humanitas. Deux quêtes de l'Age d'Or au temps de la dignité de l'homme* » in *Franco-Italica*, n°15-18, 1999-2000, p. 3-13.

PLATTARD, J., *L'œuvre de Rabelais : sources, invention et composition*, Paris, Honoré Champion, 1910.

PONTANI, F., « *From Budé to Zenodotus: Homeric Readings in the European Renaissance* » in *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 14, n°3, 2002, p. 375-430.

POSNER, D. M., « *Mortality, Melancholy, and the Limits of Knowledge in the Quart Livre* » in *Esprit généreux, esprit pantagruélique. Essays by His Students in Honor of François Rigolot*, LEUSHUIS, R. et ZALLOUA, Z. (éds.), Genève, Droz, 2008, p. 197-209.

POSNER, D. M., « *The Temple of Reading: architectonic metaphor in Rabelais* » in *Renaissance Studies*, vol. 17, n°2, 2003, p. 257-274.

PRESTI RUSSEL, A., « *Epic Agon and the Strategy of Reform in Folengo and Rabelais* » in *Comparative literature Studies*, 1997, vol. 34, n°2, p. 119-148.

QUINT, D., « *Rabelais. From Babel to Apocalypse* » in *Origin and Originality in Renaissance Literature*, Yale, Yale University Press, 1983.

RAFFINI, C., « *Rabelais's Thawed and Frozen Words: " volitgeantes, volantes, moventes et par consequent animées ". (" Quart Livre ", 55-56)* » in *Romance Notes*, vol. 35, n°1, 1991, p. 77-85.

REIS, L. C., « *The Chapters 11, 12 and 13 of Rabelais's Gargantua. The Stages of the Hero's Cognitive and Linguistic Development* » in *Romance Notes*, vol. 36, n°2, 1995-1996, p. 201-208.

RIGOLOT, F., « *Rabelais' Laurel for Glory: A Further Study of the "Pantagruelion"* » in *Renaissance Quarterly*, vol. 42, n°1, 1989, p. 60-77.

RIGOLOT, F., *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996.

ROBERT, M., *L'ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka.*, Paris, Bernard Grass, 1963, p. 61.

SAINÉAN, L., « *Les sources modernes du roman de Rabelais* » in *Revue des Études Rabelaisiennes*, Paris, Honoré Champion, 1912, p. 375-420.

SAINÉAN, L., *La langue de Rabelais I: Civilisation de la Renaissance*, Genève, Slatkin Reprints, 1976.

SAULNIER, V.-L., *Rabelais dans son enquête. La sagesse de Gargantua. Le dessein de Rabelais*, Paris, SEDES, 1983.

SAULNIER, V.-L., *Rabelais dans son enquête. Etude sur le Quart et le Cinquiesme Livre*, Paris, SEDES, 1982.

SCHWARTZ, J., *Irony and Ideology in Rabelais, Structures of Subversion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

SCREECH, M. A. *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979.

SCREECH, M. A., *Rabelais et le mariage. Religion, morale et philosophie du rire.*, trad. par BRIDGE, A., Droz, Genève, 1992.

SMITH, P. J., *Voyage et écriture. Etude sur le Quart Livre de Rabelais.*, Droz, Genève, 1987.

SOZZI, L., « *Présence de l'hermétisme dans le Cinquiesme Livre* » in *Le Cinquiesme Livre, Etudes rabelaisiennes*, n°XL, Genève, Droz, 2001, p. 1909-214.

STEPHENS, W., *Les géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme*, Paris, Honoré-Champion, 2006.

SUN, C., *Rabelais. Mythes, images et sociétés.*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

TETEL, M., « *Pulci and Rabelais: a Reevaluation* » in *Studi Francesi*, 1965, p. 89-93.

TETEL, M., « *Rabelais et Folengo. De patria diabolorum.* » in *Études rabelaisiennes*, t. XXI. *Rabelais et son demi-millénaire.*, 1988, p. 203-211.

TETEL, M., « *The Function and Meaning of the Mock Epic Framework in Rabelais* » in *Neophilologus*, vol. 39, 1975, p. 157-164.

TIHANOV, G., « *Bakhtin, Joyce, and carnival: towards the synthesis of epic and novel in Rabelais* » in *Paragraph*, 2001, vol. 24, p. 66-83.

TILLEY, A., « *Les romans de chevalerie en prose* » in *Revue du XVI^e siècle, 1919-1920*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 45-63.

TIN, L.-G., « *Qu'est-ce que le Pantagruélion* » in *Études rabelaisiennes*, XXXIX, Genève, Droz, 2000, p. 125-135.

TINGUELY, G., « *L'alter sensus des turqueries de Panurge* » in *Études rabelaisiennes*, t. XLII, Genève, Droz, 2003, p. 57-73.

VIGLIANO, T., « *Le pantagruélisme est-il un paganisme ? Rabelais et l'amour des ennemis.* » in *Études rabelaisiennes*, t. LIV, 2015, p. 7-51.

WEINBERG, F. M. « *A Mon Tonneau Je Retourne : Rabelais's Prologue to the Tiers Livre* » in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, n°3, 1992, p. 548-563.

WEINBERG, F. M., « *Panurge's Route Down and Out in the Tiers Livre: A Katabasis* » in *Rabelais in Context. Proceedings of the 1991 Vanderbilt Conference*, BOWEN, B. C., (éd.), Birmingham, Summa Publications, 1993, p. 3-19.

WOLFE, J., *Homer and the Question of Strife. From Erasmus to Hobbes*, Toronto, Toronto University Press, 2015.

WORTLEY, W. V., « *From Pantagruel to Gargantua: The Development of an Action Scene* » in *Romance Notes*, 10, 1968-1969, p. 129-142.

ZHIRI, O. *L'extase et ses paradoxes. Essai sur la structure narrative du Tiers Livre*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Études sur Cervantès

AHNERT, F., *Die Entstehung und Vollendung des byzantinischen Romans im Persiles und Sigismunda von Miguel de Cervantes*, Hamburg, Kovač, 2018.

ALCALÁ GALÁN, M., « *Epica y novela en el Quijote* » in *Actas del tercer congreso internacional de la asociación de cervantistas*, VISTARINI, A. B. (ed.) ; Palma, Universitat de les illes Balears, 1998, p. 315-323.

AMBROSE, T., « *The Goddess, Dionysus, and the Material World in Don Quixote* » in *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, BARNARD, M. E. et DE ARMAS, F. A. (éds.), Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 277-297.

AMEZCUA, J., « *La oposición de Montalvo al mundo del Amadís de Gaula* » in *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 21, 1972, p. 320-337.

ANDRÉS, C., « *Insularidad y barbarie en Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Anales cervantinas*, XXVIII, 1990, p. 109-123.

ALARCOS, M., *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles, Hacia una aproximación inmanente*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2014.

ALBRECHT, J. W., « *Theater and Politics in Four Film Versions of the Quijote* » in *Hispania*, vol. 88, 2005, p. 4-10.

ALLEN, J. J., « *The Governorship of Sancho and Don Quixote's Chivalric Career* » in *Revista Hispanica Moderna*, vol. 38, n°4, 1974-1975, p. 141-152.

ALLEN, J. J., *Don Quixote : Hero or Fool*, Madrid, Juan de la Cuesta, 2008.

ALONSO, A., « *Don Quijote no asceta, pero ejemplar caballero y cristiano* » dans *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredoss, 1986, p. 159-200.

ALVAREZ, C. G., *Un estudio sobre lo épico. Homero y Cervantes*, Santiago, Universidad de Chile, 2009.

ÁLVAREZ, M. R., « *Ser caballero andante en tan detestable edad: antiguos y modernos en la autoconstrucción caballeresca de Don Quijote* » in *Anales cervantinos*, vol. XXXVII, Madrid, Instituto de la lengua española, 2005, p. 191-207.

ARMSTRONG-ROCHE, M., *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dawn of the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

ARNOLD, H. H., « *The Most Difficult Passage of Don Quixote* » in *Modern Language Notes*, L, 1935, p. 182-209.

ARSENIO, R., « *Don Quijote, paladín de la justicia militante* » in *Cervantes, su obra y su mundo. Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso Internacional sobre Cervantes*, CRIADO DEL VAL, M. (dir.), Madrid, 1981, p. 585-593.

ASLANOV, C., « *¿Mitologización o cristianización? Algunas lecturas románticas y postrománticas del Quijote.* » in *Cervantes y las religiones. Actas del coloquio internacional*

de la asociación de Cervantistas, FINE, R. et LOPEZ, N. (éds.), 19-21 décembre 2005, p. 549-569.

AVILÉS, L. F., « *War and Material Conditions for Suffering in Cervantes's Numancia* » in *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, BARNARD, M. E. et DE ARMAS, F. A. (éds.), Toronto, Toronto University Press, 2013, p. 253-276.

BAENA, J., *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, North Carolina, Chapel Hill, 1996.

BAHOUS, A., *The Novel and Moorish Culture. Cide Hamete "Author" of Don Quixote*, thèse de doctorat, Essex, University of Essex Press, 1990.

BAKER, E., *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.

BANDERA, C., « *The Humble Story of Don Quixote. Reflections on the Birth of the Modern Novel* », Washington, The Catholic University of America Press, 2006.

BARNÉS VÁZQUEZ, A., « *Yo he leído en Virgilio* ». *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*, thèse de doctorat, Grenade, 2008.

BARRIGA CASALINI, G., *Los dos mundos del Quijote: realidad y ficción*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

BATAILLON, M., *Erasmus et l'Espagne*, Paris, Droz, 1937.

BATES, M., « *Cervantes' Criticism of "Tirant lo Blanch"* » in *Hispanic Review*, vol. XXI, 1953, p. 142-144.

BAVER-FUNKE, K., « *El cerco de Numancia de Cervantes: Un discurso heterodoxo en la España imperial* » in *Orthodoxia y heterodoxia en Cervantes*, RIVERO IGLESIAS, C. (éd.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 33-43.

BEARDEN, E., « *Painting Counterfeit Canvases: Heliodoran Pictographs, American Lienzos, and European imaginings of the Barbarian in Cervantes's Persiles* » dans *The Emblematics of Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*, Londres, University of Toronto Press, 2012, p. 100-128.

BERNASCHINA-SHURUMANN, V., « *El último llanto de Sancho: lucha de poderes y la interiorización de la moral de Don Quijote* » in *Revista Chilena de Literatura*, n°78, 2011, p. 205-222.

BERNDT KELLY, E., « *En torno a la “maravillosa visión de la pastora Marcela” y otra “ficción poética”* » in *Actas del IX Congreso de la Asociación de Hispanistas*, 1986, p. 365-371.

BORGES, J. L., « *Magias parciales del Quijote* » dans *Obras completas*, FRIAS, C. V. (éd.), Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 667-669.

BORUCHOFF, D. A., « *Persiles y la poética de la salvación cristiana* » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. 2, VISTARINI, B. A. (éd.), p. 853-874.

BOUZY, C., « *Quête emblématique de la félicité et de la sagesse: le Persiles, roman de l'eudémonisme stoïcien* » in *Lectures d'une oeuvre. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantès*, SANCHEZ, J.-P. (éd.), Paris, Editions du temps, 2003, p. 79-119.

BOYER, A., « *De la cueva de Montesinos al barco encantado: Don Quijote y el desmoronamiento del verosímil mítico-literario* » in *Hispanic Journal*, vol. 13, n°2, 1992, p. 375-389.

BRENES, D., « *The Orthodoxy of Cervantes* » in *Hispania*, vol. 40, n°3, 1975, p. 312-316.

BRUNEL, P., *Don Quichotte et le roman malgré lui : Cervantès, Sterne, Thomas Mann, Calvino*, Paris, Klincksieck, 2006.

BUDD, M. A., « *Cervantes, Stendhal and Tolstoi: Three Romantic-Realistic Soldiers Encountering Technology* » in *Icon*, vol. 14, 2008, p. 48-105.

BURSHATIN, J., « *The Moor in the Text: Metaphor, Emblem and Silence* » in *Critical Inquiry*, vol. 12, n°1, p. 98-118.

BYRNE, S., *Law and History in Cervantes' Don Quixote*, Toronto, University of Toronto press, 2012.

CACHO BLECUA, J. M., *Libros de caballerías di Amadís al Quijote. Poética, lectura, representación e identidad.*, Salamanca, SEMYR, 2002.

CAMAMIS, G., « *El hondo imbolismo de “La hija de Agi Morato”* » in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1977, n°319, p. 71-102.

CANAVAGGIO, J. F., « *Alonso López Pinciano y la crítica literaria de Cervantes en el Quijote* » in *Anales cervantinos*, vol. 7, 1958, p. 13-107.

CANAVAGGIO, J., *Don Quichotte, du livre au mythe : Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

CANI, I., « *Don Quichotte, chevalier de la Table Ronde ? Contribution à l'étude de la coalescence des mythes.* » in *Don Quichotte au XXe siècle*, études réunies par PERROT D., Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 461-468.

CARILLA, E., « *El humor en el Persiles* » in *Filología*, XIII, 1968-1969, p. 111-119.

COLAHAN, C. « *Sigismunda, Mary and Athene: Cervantes and Neoplatonic Hieroglyphs* » in *Romance Notes*, 1996-1997, vol. 37, n°1, p. 17-97.

CASALDUERO, J., *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.

CASCARDI, A. J., « *Dos formas del Saber en Cervantes, Platón y Aristóteles* » in *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la asociación de cervantistas*, VISTARINI, B. A., Lépante, 1/8 octubre de 2000, p. 303-311.

CASCARDI, A. J., *Cervantes, Literature and the Discourse of Politics*, Londres, University of Toronto Press, 2012.

CASTELLS, R., « *La modernidad y el arte de la guerra en el discurso de las armas y las letras en Don Quijote* » in *Cervantes*, vol. 28, n°2, 2008, p. 41-56.

CASTILLO MARTÍNEZ, C., « *La paloma y otros juegos en El Persiles* » in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, VILLAR LECUMBERRI, A. (éd.), Lisbonne, Asociación de Cervantistas, 2004, p. 249-268.

CASTRO, A., *El pensamiento de Cervantes*, Barcelone, Noguer, 1980.

CASTRO, A., *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1969.

CEREZO-GALÁN, P. P., *El Quijote y la aventura de la libertad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016.

CHAMBERS, L. H., « *Harmonia est discordia concors: The Coincidence of Opposites and Unity in Diversity in the Quijote* » in *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso Internacional sobre Cervantes*, CRIADO DEL VAL, M. (dir.), Madrid, 1981, p. 605-619.

CHAMBERS, L. H., « *Structure and Search for Truth in the Quixote. Notes Toward a Comprehensive View* » in *Hispanic Review*, XXXV, 1967, p. 309-376.

CHAUCHADIS, C., « *Duel, honneur et vengeance dans Don Quichotte* » in *Don Quichotte de Cervantès*, SANCHEZ, J.-P. (dir.), Paris, Editions du Temps, 2001, p. 214-228.

CHEVALIER, M., *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

CHEVALIER, M., *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux.*, Bordeaux, Bibliothèque de l'Ecole des hautes études hispaniques, 1966.

CHILDERS, W., « *Don Quixote and the War of the Alpujarras: The Historical Debasement of Chivalry as a Correlative to its Literary Parody* » in *Hispania*, vol. 88, n°1, 2005, p. 11-20.

CHILDERS, W., *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

CHUL, P., « *Le república bien ordenada en el mundo literario de Cervantes* » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2001, p. 327-339.

CLAMURO, W. H., *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes Novelas Ejemplares*, New York, Peter Lang, 1997.

CLOSE, A., *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

COADOU, B., « *Quand la littérature accueille l'événement : usage et représentation de l'extraordinaire dans le Persiles de Miguel de Cervantès* » in *L'écho de l'événement : Du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, RIVALAN GUÉGO, C. et D. RODRIGUES (dirs.), Rennes, Preses Universitaires de Rennes, 2011.

COLAHAN, C., « *El Persiles y las novellas de caballerías* » in *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, DOTRAS BRAVO, A., LUCÍA MEGÍAS, J. M., MAGRO GARCÍA, E., MONTERO REGUERA (éds.), J. Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 261-268.

COLAHAN, C., « *Sigismunda, Mary and Athene: Cervantes and Neoplatonic Hieroglyphics* » in *Romance Notes*, vol. 37, n°1, p. 17-22.

COMPTE, P., « *Zoraïda and Zelinda: Cultural Cross-Dressing in Cervantes and Zayas* » in *Hispanic journal*, 2010-2011, vol. 32, p. 27-41.

CORDUA, C., « *Voluntad de vencer y venirse* » in *Revista Chilena de Literatura*, vol. 67, 2005, p. 91-101.

CORNALL, J., et SMITH, C., « *Góngora, Cervantes, and the "Romancero": Some Interactions* » in *The Modern Language Review*, vol. 80, n°2, 1985, p. 351-361.

COZZARELLI, J. M., « *Torquato Tasso and the Furore of Love, War and Madness* » in *Italica*, vol. 84, n°2-3, 2007, p. 173-186.

CREEL, B., *Don Quixote, Symbol of a Culture in Crisis*, Valence, Albatros Hispanofilo, 1988.

CROCKER, L. G., « *Don Quijote, epic of frustration* » in *Romanic Review*, 42, 1951, n°1, p. 178-188.

CULL, J. T., « *Death as the Great Equalizer in Emblems and in Don Quixote* » in *Hispania*, vol. 75, n°1, 1992, p. 10-19.

DARIO BUILES, R., *Europae descriptio: Cervantes' Persiles and the resilient map of tradition*, these de doctorat, Stanford, Stanford University, 2008.

DE CORTÁZAR, C. S., « *¿Don Quijote, caballero cortesano?* » in *Universidad*, vol. 55, 1963, p. 61-75.

F. A. DE ARMAS, « *Cervantes and the Italian Renaissance* » in *The Cambridge Companion to Cervantes*, CASCARDI, A. J. (éd.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 32-58.

DE ARMAS, F. A., *Quixotic Frescoes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

DE ARMAS, F. A., *Don Quixote Among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*, Londres, University of Toronto Press, 2011.

DE ARMAS, F. A., « *Un autor fuera de lugar : Virgilio en el Quijote* » in *Revue Romane. Langue et littérature.*, vol. 45, n°2, 2010, p. 191-214.

DE ARMAS, F. A., « *Don Quixote as an Ovidian Text* » in *A Handbook to the Reception of Ovid*, MILLER, J. F. et NEWLANDS, C. E. (éds.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2014.

DE ARMAS WILSON, D., *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

DE ARMAS WILSON, D., « *Cervantes and the New World* » in *The Cambridge Companion to Cervantes*, CASCARDI, A. J. (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 206-226.

DE ARMAS WILSON, D., *Cervantes, the Novel and the New World*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

D. DE ARMAS WILSON, « *Chivalry to the rescue: The Dynamics of Liberation in Don Quijote* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, 2008, p. 249-265.

DE LA PUENTE SÁNCHEZ, J., « *Los moros en El Quijote* » in *Foro de Educación*, nº9, 2007, p. 37-45.

DE LEGUINA, D. E., *Las armas del Don Quijote*, Madrid, José Blass y Cia, 1908.

DE LLOBET, L. E., « *De la Mancha a Barcelona: los escenarios para la crisis de un andante caballero* » in *XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Argamasilla de Alba, Asociación de Cervantistas, 2005, p. 149-163.

DE MADARIAGA, S., *Guía del lector del Quijote*, Madrid, Editorial Espasa, 1926.

DE RIQUER, M., *Cervantes en Barcelona*, Barcelone, Acontilado, 2005.

DE RIQUER, M. « *Cervantes y la caballerescas* » in *Suma cervantina*, AVALLE-ARCE, J.-B. et RILEY, E. C. (éds.), Londres, Tameis books, 1973, p. 273-293.

DE RIQUER, M., *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelone, Sirmio, 1987.

DE RIQUER, M., *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acontilado, 2003.

DE UNAMUNO, M., « *Vida de Don Quijote y Sancho* », Madrid, Alianza Editorial, 1987.

DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, C., « *“Ultima Thule” y el contenido nórdico de Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la asociación de cervantistas*, Lépante, 1/8 octubre de 2000, VISTARINI, B. A., Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001 p. 875-885.

DI BATTISTA, M., « *Don Quixote* » in *Homer to Brecht. The European Epic and Dramatic Traditions*, SEIDEL, M. et MENDELSON, E. (éds.), Londres, Yale University Press, 1977.

DI RENZO, S., « *From Darkness into Light: The Baptism of Zoraida and the Council of Trent* » in *Romance notes*, 2005-2006, vol. 46, nº1, p. 3-11.

DOMÍNGUEZ, J., « *¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas?: La visión celestial de Sancho y el Theatrum Orvbis Terrarum de Abraham Ortelius* » in *Hispanófila*, vol. 166, 2012, p. 19-39.

DOYLE, N. A., *Ariosto's « Orlando Furioso » and Cervantes' « Don Quijote »*, Indiana, Indiana University, 1979.

DI SALVO, A., « *Spanish Guides to Princes and the Political Theories in Don Quixote* » in *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 9, n°2, 1989, p. 43-60.

DUNN, P. N., « *La Cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura epica, fisionomía* » in *Modern Language Notes*, vol. 88, n°1-2, 1973, p. 190-202.

DUNN, P. N., « *Two Classical Myths in “Don Quijote”* » in *Renaissance and Reformation*, vol. 9, n°1, 1972, p. 2-10.

DURÁN, M., « *Cervantes and Ariosto: Once More, With Feeling* », in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, SOLÀ -SOLÉ, J. (éd.), Barcelone, Ediciones Hispam, 1974, p. 87-101.

ECHEVARRÍA, G., *Love and the Law in Cervantes*, Londres, Yale University Press, 2005.

EGIDO, A., « *Zaragoza y don Quijote, o el espacio contra el tiempo* » in *Caracola*, vol. 3-4, 1989. pp. 26-31.

EGGINTON, W., « *Cervantes, Romantic Irony and the Making of Reality* » in *Modern Language Notes*, vol. 117, n°5, 2002, p. 1040-1068.

EISENBERG, D., *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.

EISENBERG, D., « *El “Bernardo” de Cervantes fue su libro de caballerías* » in *Anales cervantinos*, vol. XXI, 1983, p. 103-117.

EISENBERG, D., *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

EISENBERG, D., « *Pero Perez the Priest and His Comment on Tirant lo Blanc* » in *Modern Language Notes*, vol. 88, n°2, 1973, p. 321-330.

EL SAFFAR, R., « *Apropos on Don Quixote: Hero or Fool?* » in *Modern Language Notes*, vol. 85, n°2, 1970, p. 269-273.

EL SAFFAR, R., « *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes* », Londres, University of California Press, 1984.

EL SAFFAR, R., « Don Quixote and the Persiles : Points in Common » in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, SOLÀ-SOLÉ, J. (éd.), Barcelone, Ediciones Hispam, 1974, p. 173-185.

ENDRESS, H.-P., « La paz, un ideal de don Quijote » in *Insula*, vol. 538, n°18b, 1991, p. 17-18.

ENDRESS, H.-P., *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco*, Pamplona, PU, 2000.

FAJARDO-ACOSTA, F., « The Making of a New Genre: Structure, Theme, and Image in Dante's Commedia and Cervantes's Don Quixote » in *Hispanic Journal*, 1999, vol. 20, p. 57-67.

FELKEL, R. W., « El trastorno de la caballería en Don Quijote: el héroe cervantino a la luz de los tratados de caballerías catalanes » in *Anales cervantinas*, vol. 30-31, 1992-1993, p. 99-129.

FELKEL, R. W., « El tratado del esfuerzo bélico heroico de Juan López Palacios Rubios: ¿una fuente del Quijote? » in *Anales cervantinos*, vol. XXVIII, 1990, p. 45-63.

FERNÁNDEZ, A., M., *Cervantes visto por un historiador*, Madrid, Espasa, 2005.

FERNÁNDEZ, R. et RODRÍGUEZ, A., « Sobre el "cuento" de la Dueña Dolorida » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, n°1, 1987, p. 287-291.

FERRERAS, J. I., *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus, 1982.

FINE, R., « Traducción y heterodoxia: relejendo el capítulo I,9 del Quijote » in *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, CRIVERO IGLESIAS, C. (éd.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 57-70.

FLORES, R. M., « Don Quijote y su defensa del infante Andrés » in *Romance Notes*, vol. 39, n°2, 1999, p. 123-135.

FLORES, R. M., « Sancho's Fabrications: A Mirror of the Development of His Imagination » in *Hispanic Reviews*, vol. 38, n°7, 1970, p. 174-182.

FORCIONE, A. K., *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

FORCIONE, A. K., « *Cervantes' Night- Errantry: The Deliverance of the Imagination* » in *Cervantes. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quixote.*, ROBBINS, J. et WILLIAMSON, E. (éds.), London, Routledge, 2005, p. 37-61.

FORCIONE, A. K., « *Cervantes, Tasso and the Romanzi Polemic* » in *Revue de littérature comparée*, 44^e année, 1970, p. 433-443.

FRANCISCO, V., *Don Quijote frente a los caballeros de los tiempos modernos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

FRANK, W., « *Don Quixote: A Modern Scripture* » in *The Virginia Quaterly Review*, vol. 2, n°1, 1976, p. 94-111.

FRENK, M., *Don Quijote ¿muere cuerdo?*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2015.

FUCHS, R., « *Dismantling Heroism: The Exhaustion of War in Don Quixote* » in *Publications of the Modern Language Association* 2009, vol. 124, n°5, p. 1842-1847.

FUCHS, B., *Passing for Spain. Cervantes and the Fictions of Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

FUENTES, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Mexique, 1976.

GASTA, C., « *Cervantes and the Picaresque. A Question of Compatibility.* » in *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque.*, ARDILA, G. (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 96-112.

GARCÍA-POSADA, M., « *El episodio quijotesco de los galeotes: ambigüedad lingüística y significación* » in *Hispanic Review*, vol. 49, n°2, 1981, p. 197-208.

GARCÍA SÁNCHEZ, F., « *Configuración estética del Quijote: el realismo, lo barroco, ¿lo fantástico?* » in *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, p. 555-565.

GARCÉS, M. A., *Cervantes en Argel: historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005.

GARCÍA VERDUGO-CASO, C., « *Alquimia y atomismo en el Quijote* » in *Anales cervantinos*, vol. XXXVIII, 2008, p. 63-87.

GERLI, M., « *Rewriting Myth and History: Discourses on Race, Marginality and Resistance in the Captive's Tale (Don Quixote, I, 37-38)* » dans *Refiguring Authority: Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*, Kentucky, University Press of Kentucky, 1995.

GHIA, W., *Una traccia machiavelliana nelle pagine del Quijote* in *Bruniana e Campanelliana*, vol. 16, n°1, 2010, p. 51-68.

GIBERT-SANTAMARÍA, D., « *Sancho's Insula and the Politics of Empire* » in *Hispanófila*, n°150, 2007, p. 15-25.

GINGAR, L., « *Diego Miranda, « Bufón » or Spanish Gentleman* » in *Cervantès*, vol. 5, 1985, p. 129-140.

GITLITZ, D., « *La ruta alegórica del segundo Quijote* » in *Romanische Forschungen*, vol. 84, 1974, p. 108-117.

GÓMEZ MORENA, A., « *La literatura militar en la poética del Quijote* » in *Literatura, imágenes y milicia en la tercera salida de Don Quijote*, CASTILLO CÁCERES, F. (éd.), Madrid, Ministerio de defensa, 2005, p. 13-37.

GÓMEZ TORRES, D., *La vena grotescocarnavalesca en la génesis del Quijote* in *Hispanófila*, n°162, 1999, p. 1-14.

GONZÁLES, A. M., « *La Selva de Aventuras de Jerónimo de Contreras y Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes* » in *Actas del primer coloquio internacional de la asociación de cervantistas*, Alcalá de Henares, 29/30 novembre-1/2 décembre 1988, p. 63-82.

GONZÁLES, E., « *Del Persiles y la isla barbara: fábulas y reconocimientos* » in *Modern Language Notes*, vol. 94, n°2, 1979, p. 277-257.

GORFKLE, L., *Discovering the Comic in Don Quixote*, North Carolina, Chapel Hill, 1943.

GORLEE, D. L., « *Signs and Magic in Don Quixote de la Mancha* » in *Neophilologus*, n°72, 1988, p. 56-65.

GRAF, E. C., « *When an Arab Laughs in Toledo. Cervantes' Interpelation of early Modern Spanish Orientalism* » in *Diacritics*, 29, n°2, 1999, p. 68-85.

GRAF, E., « *The Politics of Renouncing Zaragoza in Don Quixote 2.59: Cervantine Irony Framed by Plato, Aristotle, Pedro Simón Abul and Juan de Mariana* » in *Revista Hispanica Moderna*, vol. 66, n°2, 2013, p. 121-138.

Gran Enciclopedia cervantina, vol. 1-11, ALVAR, C. (dir.), Madrid, Editorial Castalia, 2005-2020.

GRILLI, G., *Dal Tirant al Quijote*, Bari, Adriatica, 1994.

GRILLI, G., *Litteratura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

HART, T. J., « *What's Funny About Don Quixote ?* » in *Hispanic Research Journal*, vol. 10, n°3, 2009, p. 227-233.

HATZFELD, H., « *¿Don Quijote asceta?»* in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n°1, 1948, p. 57-70.

HATZFELD, H., *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid, C.S.I.C., 1972.

HAUTCOEUR, G., « *Qu'est-ce qui autorise la lecture du roman aux XVI^e et XVII^e siècles ? La réponse de Cervantès aux critiques antiromanesques de son temps* » in *L'autorité en littérature*, BOUJU, E. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

HEMPFFER, K. W., « *Il dibattito del " Romanzo " nel Cinquecento italiano e la teoria dei "libros de caballerías" nel "Don Quijote"* » in *Literatura caballeresca entre España e Italia (del "Orlando" al "Quijote")*, GÓMEZ-MONTERO, J. et KÖNIG, B. (éds.), Salamanque, SEMYR, 2004, p. 19-33.

HEN SHAM, J., « *Modalidades del sueño ficcional en el Persiles* » in *Actas del V Congreso Internacional de Cervantistas*, 2004, LECUMBERRI, A. V. (éd.), p. 270-280.

HERMENEGILDO, A., *La " Numancia " de Cervantes*, Madrid, Sociedad general española de libros, 1976.

HERMES, N. F., « *Why You Can't Believe the Arabian Historian Cide Hamete Benengeli: Islam and the Arabian Cultural Heritage in Don Quixote* » in *The Comparatist*, vol. 38, 2014, p. 204-226.

HERNÁNDEZ-PECORARO, R., *Bucolic Metaphors. History, Subjectivity, and Gender in the Early Modern Spanish Pastoral*, North Carolina, Chapel Hill, 2006.

HERRERO, J., « *Sierra Morena as Labyrinth: From Wilderness to Christian Knighthood* » in *Forum for Modern Language*, vol. XVIII, 1981, p. 55-67.

HUGUET, C., « *Joseph Andrews : à la manière de Cervantès ?* » in *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2000, n°51, p. 59-76.

HULL, R., « *Fantastic Phenomenology: Quixote Reconsidered* » in *Substance*, vol. 18, n°2, 1989, p. 35-47.

IFFLAND, J., *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Editorial Ibero-americano, 1999.

IFFLAND, J. « *Mysticism and Carnival in Don Quixote I, 19-20* » in *Modern Language Notes*, vol. 110, n°2, 1995, p. 240-271.

ILLADES, G., *El discurso crítico de Cervantes en El Cautivo*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

IMMERWAHR, R., « *Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quixote, Part One* » in *Comparative Literature*, vol. 10, n°2, 1958, p. 121-135.

JAKSIC, J., « *Don Quixote's Encounter With Technology* » in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 14, n°1, p. 75-95.

JEHLE, F., « *The Resurrection of Altisidora in Don Quixote* » in *Hispanófila*, n°7, 1982, p. 9-16.

JIMENEZ, A. M., *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 2001.

JOERES, Y., *Die Don Quichotte-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers. Ein Narr als Angelpunkt transnationaler Denksätze*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2012.

JOHNSON, C. B., « *La Numancia y la estructura de la ambigüedad cervantina* » in *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI, 1981, p. 309-317.

JONES, J. R., « *Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento* » in *Anales cervantinos*, vol. XXIII, 1985, p. 19-31.

JONES, J. R., « *Historical Materials for the Study of the Cabeza encantada Episode in Don Quixote. II, 62* » in *Hispanic Review*, vol. 47, n°1, 1979, p. 87-103.

JOSET, J., « *Homero en el Quijote* » in *Anuario de Estudios Cervantinos 12. Cervantes y los generos literarios*, MAESTRO, J. G. (éd.), Madrid, Editorial Academia del Hispanismo, 2016., p. 137-153.

JUARISTI, J., « *Don Quichotte und das archaische Spanien* » in *Miguel de Cervantes' Don Quichotte: Explizite und implizite Diskurse im Don Quichotte*, STROSETZKY, C. (dir.), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, p. 15-29.

KALLENDORF, H., « *The Diabolical Adventures of Don Quixote or Self-Exorcism and the Rise of the Novel* » in *Renaissance Quarterly*, vol. 55, n°1, 2002, p. 192-223.

KENSHURO, O., « *Scepticism and the Form of the Quijote* » in *Dispositio*, vol. 2, n°5-6, 1977, p. 254-261.

KING, W. F., « *Cervantes' Numancia and Imperial Spain* » in *Modern Language Notes*, vol. 94, 1979, p. 200-221.

KLOEPFER, R., « *Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes* » in *Das Epos in der Romania*, KNALLER, S. et MARA, E. (éds.), Tübingen, Gunter Nom Verlag, 1986, p. 145-165.

KLUGE, S., *Honest Entertainment, Transcendental Jest. Six Essays on « Don Quixote » and Novelistic Theory*, KYNOCH, G. (trad.), Kassel, Reichenberger, 2017.

KÖNIG, B., « *Parodia y imitación burlesca en la Primera parte del Quijote (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España)* » in *De la literatura caballeresca al Quijote*, CACHO BLECUA, J. M. (éd.), Saragosse, Piencias Universidad de Zaragoza, 2017, p. 301-319.

KRUSE, M., « *Ariost und Cervantes* » in *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 12, 1961, p. 248-264.

LAGARTEMPE, L., *Don Quichotte à l'assaut du conformisme*, Paris, Editions de Paris, 2013.

LASPÉRAS, J.-M., MALAVIALLE, R., « *Un mot pour l'autre* » in *La représentation de l'autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, MEUNIER, P. (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université Saint-Etienne, 2007, p. 41-59.

LEONOR DI SANTO, E., « *Análisis de los discursos sobre la Edad Dorada y las Armas y las Letras* » in *Cervantes, su obra y su vida. Actas del I^{er} congreso internacional sobre Cervantes*, CRIADO DEL VAL, M. (éd.), p. 799-809.

LEFROID, L., *L'impossible victoire : Essai sur le Donquichottisme*, Nantes, Editions Opéra, 1997.

M. R. LIDA DE MALKIEL, « *Dos huellas del Esplandían en el Quijote y el Persiles* » in *Romance Philology*, vol. IX, n°1, 1955.

LOKOS, E., « *The Politics of Identity and the Enigma of Cervantine Genealogy* » in *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, CRUS, A. J. et JOHNSON, C. B. (éds), New York, Garland Publishing Inc., 1999, p. 116-134.

LÓPEZ BARALT, L., « *Islamic Influence on Spanish Literature: Benengeli's Pen in " Don Quixote "* » in *Islamic Studies*, vol. 45, nº4, 2006, p. 579-593.

LÓPEZ ESTRADA, F., « *La aventura frustrada. Don Quijote come caballero aventurero* » in *Anales cervantinos*, vol. 3, 1953, p. 161-214.

LÓPEZ ESTRADA, F., *Tomás Moro y España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1980.

LÓPEZ TERRADA, M. L., « *La alimentación en El Quijote* » in *La ciencia y El Quijote*, SÁNCHEZ RON, J. M. (dir.), Barcelone, Crítica, 2005, p. 189-209.

LORENZO, J., « *From "cocos" to "escudos": Varieties of Humor in "The Adventure of the Enchanted Boat" ("Don Quijote", II, 29)* » in *Hispanófila*, vol. 146, 2009, p. 1-9.

LOZANO RENIEBLAS, I., *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, C.E.C., 1998.

LUCÍA MEGÍAS, J. M., « *Don Quijote de la Mancha y el caballero medieval* » in *Actas del primer coloquio internacional de la asociación de cervantistas*, Alcalá de Henares, vol. 29-30 noviembre 1/2 décembre 1988, p. 193-205.

LUKENS-OLSON, C. S., « *Heroics of Persuasion in Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, volume XXI, nº2, 2001, p. 51-72.

LUPHER, D. A., *Romans in a New World. Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*, Michigan, University of Michigan Press, 2003.

MADRIGAL, J. A., « *El simbolo y su función tematica en los primeros capítulos de Don Quijote* », in *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso Internacional sobre Cervantes*, CRIADO DEL VAL, M. (dir.), Madrid, 1981, p. 569-575.

MAESTRO, J. G., « *Cervantes y el teatro del Quijote* » in *Hispania*, vol. 88, nº1, 2005, p. 41-52.

MAGARINYÀ BADIELLA, C., *Post tenebras spero lucem. Alquimia y ritos en el Quijote y otras obras cervantinas*, Upsala, Upsala Universitet, 2014.

MANCING, H., *The Chivalric World of Don Quixote: Style, Structure and Narrative Technique*, Columbia, University of Missouri Press, 1982.

MANDEL, O., « *The Function of the Norm in Don Quixote* » in *Modern Philology*, vol. 55, nº3, 1958.

- MANNING, D. W., « *The Dream Function in Seventeenth-Century Spanish Fiction* » in *Mediterranean Studies*, vol. 14, 2005, p. 169-184.
- MARASSO, A. C., *Cervantes y Virgilio*, Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González, 1937.
- MARASSO, A. C., *La invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1966.
- MARAVALL, J. A., *Carlos V y el Pensamiento Político del Renacimiento*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960.
- MARAVALL, J. A., *Humanismo de las armas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.
- MARCOS, M. et TEJA, F., « *La fe de don Quijote o la caballería como “religión cívica”* » in *Cervantes y las religiones. Actas del coloquio internacional de la asociación de Cervantistas*, FINE, R. et LOPEZ, N. (éds.), Madrid, Iberomaericana, 2008, p. 681-691.
- MARÍN PINA, M. C., « *Lectores y lectores en el Quijote* » in *KON*, 12-16 novembre, 1990, p. 325-273.
- MARÍN PINA, M. C., « *Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote* » in *Actas del tercer coloquio internacional de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos 1993, p. 265-273.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., « *Personajes y temas del Quijote* », Madrid, Taurus, 1975.
- MARQUEZ VILLANUEVA, F., *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Madrid, Reverso, 2005.
- MARTÍ, A., « *Ecos de utopías de Platón en el Persiles* » in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Naples, Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 681-697.
- MARTIN, A. L., « *Humour and Violence in Cervantes* » in *The Cambridge Companion to Cervantes*, CASCARDI, A. J. (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 160-186.
- MARTÍNEZ BONATI, F., « *Cervantes y las regiones de la imaginación* » in *Dispositio*, vol. 2, n°4, 1977, p. 28-53.
- MARTÍNEZ BONATI, F., *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1995.

MARTÍNEZ-ESCALERA, J., « *Cervantes y los jesuitas* » in *Anales Cervantinas*, vol. XXXV, Madrid, C.E.C., 1999, p. 295-309.

MARTÍN MORÁN, J. M., *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Madrid, Alcalá de Henares, 2009.

MARTÍNEZ, M. A., *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles*, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

MAS, A., *Les Turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, thèse pour le doctorat ès lettres, Paris, 1967.

MATHIEU-CASTELLANI, G., *Eloge de la colère: l'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Hermann, 2012.

MATZAT, W., « *Comunidades imaginadas en el Quijote* » in *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, CRIVERO IGLESIAS, C. (éd.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 107-119.

MC GAHA, M. D., « *Cervantes and Virgil. A New Look on an Old Problem* » in *Comparative Literature studies*, vol. XVI, 1979, p. 96-109.

MC GAHA, M. « *Intertextuality as a Guide to the Interpretation of the Battle of the Sheep (Don Quixote, I, 18)* » in *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo*, PARR, J. A. (éd.), Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, p. 149-161.

MEISELMAN, L., « *Los valores de la caballería atribuidos a Don Quijote como una alegoría política, que representa la segmentación social como resultado de la Reconquista y el Siglo XV* » in *El Ingenioso*, vol. 1, 2013.

MELBERG, A., *Theories of mimesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

MELCZER, W., « *Did Don Quixote Die of Melancholy?* » in *Folie et Dérison à la Renaissance. Colloque internationale tenu en novembre 1973*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España (I)*, Madrid, CSIC, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *España y su historia*, t. II, Madrid, Minotauro, 1957.

MEYER, E., « *The German Romantic Tradition: Mis/ Reading Don Quixote* » in *Cross-disciplinary Essays on Don Quixote. Celebrating the 400th Anniversary of Miguel de*

Cervantes's Masterpiece, GRABOWSKA, J. et GONTAG, K. E. (éds.), Lampeter, Edward Miller Press, 2007, p. 7-19.

MEYERHOFFER, V. L., *Hacia Cervantes. Confluence of the "Byzantine" and the Chivalric Literary traditions in the Quijote*, Austin, University of Texas, 2011. Voir le chapitre 6: « *Blending of the "Byzantine" and the Chivalric Literary Traditions in El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)* », p. 449-504.

MIGOYO, G. P., « *Antes de leer el Quijote: impertinencia prologal y deformación lectora* » in *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lépante, 1/8 octobre 2000, VISTARINI, A. B. (éd.), Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 539-545.

MIREILLE BARTHE, P., *L'attrait d'un empire : représentation des Ottomans sous François I^{er}*, thèse de doctorat, Virginia, University of Virginia, 2002.

MOLERA, A. M., *Cervantes y el Islam*, Barcelone, Ediciones Carena, 2005.

MOLHO, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.

MOLINA, A., *Sacred, Epic and Picaresque : Violence and genre in Cervantes*, thèse de doctorat, Los Angeles, Californie, 2012.

MOLINA, A., « *Epic Violence: Captives, moriscos, and Empire in Cervantes* » in *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*, CHENEY, P. et DE ARMAS, F. A. (éds.), Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 287-302.

MONER, M., *Cervantès: deux thèmes majeurs (l'amour-les armes et les lettres)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1986.

MOORE, J. A., « *Is truth Relative for Cervantes ?* » in *Hispania*, vol. 44, n°4, 1961, p. 660-663.

MORELL, H. R., « *Nostalgias y fantasías. " De la famosa aventura del barco encantado "* » in *Hispanic Studies*, vol. 3, n°1, 1981, p. 87-92.

MUCHEMBLED, R., *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen-Age à nos jours.*, Paris, Seuil, 2008.

MUGURUZA ROCA, I., « *El Olivante de Laura en la biblioteca de Cervantes* » in *Anales cervantinos*, vol. XXXIII, 1995-1997, p. 247-273.

MURILLO, L. A., *A Critical Introduction to Don Quixote*, Reene, Peter Lang, 1990.

MURILLO, L. A., « *Don Quixote as Renaissance Epic* » in *Cervantes and the Renaissance*, McGAHA, M. D. (éd.), Easton, Juan de la Cuesta, 1980, p. 51-70.

MURILLO, I. A., *The Golden Dial, Temporal Configuration in Don Quijote*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1975.

NADEAU, C. A., « *The Speeches of Marcela and Dorotea in Don Quixote I (Evoking Astraea)* » in *Neophilologus*, vol. LXXIX, n°1, 1995, p. 53-59.

NADLERS, S., « *Descartes's Demon and the Madness of Don Quixote* » in *Journal of the History of Ideas*, vol. 58, n°1, 1997, p. 41-57.

NERLI, S., « *Lo maravilloso arquitectónico en los libros de caballerías* » in *De la literatura caballeresca al Quijote*, CACHO BLECUA, J. M. (éd.), Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, 2007, p. 383-394.

NERLICH, M., « *Una corona partida por medio, ou sur le rôle de la peinture dans Los trabajos de Persiles y Sigismunda* » in *Lectures d'une Œuvre. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantès*, SÁNCHEZ, J.-P. (éd.), Nantes, Editions du Temps, 2003, p. 119-156.

NERLICH, M., *Le Persiles décodé ou « La Divine Comédie » de Cervantès*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

NEUSCHÄFER, H.-J., *Der Sinn der Parodie im Don Quichotte*, Heidelberg, Carl Winter, 1963.

NEVOUX, P., « *La pax gothica du Persiles ou une autre histoire européenne* » dans *Le roman espagnol et l'Europe au XVII^e siècle : regards sur le réel et projets fictionnels*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012, chap. VI, p. 235-287.

O' KUINGHTTONS RODRIGUEZ, J., « *El testamento y el rito de la muerte: señales burlescas y paródicas de contenido ideológico en el desenlace del Quijote* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 65, n°1, 2018, p. 95-121.

O'NEILL, A. « *Cervantes' Prose Epic* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 12, n°1, 1992, p. 59-72.

OLMEDA, M., *El ingenio de Cervantes y locura de Don Quijote*, Madrid, Arpiso, 1973 [1^{ère} éd. Mexico, 1958].

OLMEDO, F. G., *El Amadís y el Quijote, soneto famoso de Cervantes al tumulo de Felipe II. El Persiles.*, Madrid, Gráficas Valera, 1941.

ORNALL, J. et SMITH, C., « *Góngora, Cervantes, and the " Romancero " : Some Interactions* » in *The Modern Language Review*, vol. 80, n°2, 1985, p. 351-361.

OROZCO, E., *Cervantes y la novela del barroco*, Grenade, PU, 1992.

ORTA, J. A., « *Toman debida venganza los libros de caballerías* » in *Boletín de la academia argentina de letras*, n°23, 1958, p. 617-627.

OSTERC, L., *El pensamiento social y político del Quijote*, Mexique, Universidad nacional autónoma de Mexico, 1988.

PADILLA, I., *Cervantes en los infiernos*, Séville, Fundación José Manuel Lara, 2011.

PALACÍN IGLESIAS, G. B., « *En torno al Quijote. Ensayo de interpretación y crítica* », Madrid, Lura, 1965.

PANGLE, T. L., « *Preliminary Observations on the Theologico-Political Dimensions of Cervantes's Don Quixote* » in *Natural Right and Political Philosophy. Essay in Honor of Catherine Zuckert and Michael Zuckert*, WARD, A. et WARD, L. (éds.), Indiana, University of Notre Dame, 2013, p. 383-400.

PARK, C., « *La républica bien ordenada en el mundo literario de Cervantes* » in *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la asociación de cervantistas*, Lépante, 1/8 octubre de 2000, VISTARINI, A. B. (éd.), Universitat de les Illes Balears, 2001p. 327-339.

PARODI, A., « *El episodio del cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogos para la construcción de una alegoría* » in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 433-443.

PARR, J. A., *Don Quixote : An Anatomy of Subversive Discourse*, Delaware, Juan de la Cuesta, 1988.

PARR, J. A., *Don Quixote. A touchstone for literary criticism*, Kassel, Reichenberger, 2005.

PAVEL, T., *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1997.

PELORSON, J. M., « *Le discours des armes et des lettres et l'épisode de Barataria* » in *Les langues néolatines*, n°212, 1975, p. 40-54.

PELORSON, J.-M., *El desafío del Persiles. Seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

PERCAS DE PONSETI, H. « *La cueva de Montesinos* » in *Revista Hispánica Moderna*, vol. XXXIV, 1968, p. 376-400.

PISKUNOVA, S., « *El Quijote y los libros de caballerías: los límites de la parodia* » in *Actas del III. Congreso internacional de la asociación de cervantistas*, VISTARINI, B. A. (éd.), Palma, Universidad de las islas baleares, 1998, p. 347-350.

POLCHOW, S., « *Manipulation of Narrative Discourse: From Amadís de Gaula to Don Quixote* » in *Hispania*, vol. 88, n°1, 2005, p. 72-82.

POTEL, S. M., « *La ruta simbólica de don Quijote. El regreso de la segunda parte* » in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lépante, 1/8 octubre 2000, VISTARINI, A. B. (éd.), Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001.

POZUELA CALERO, B., « *El neoestoicismo de Justo Lipsio en la primera parte del Quijote* » in *Anuario de Estudios Cervantinos*, vol. 14, 2018, p. 53-71.

PRENDERGAST, R., « *Inquisitorial Theatrics and Errant Subjects* » in *Modern Language Studies*, vol. 38, n°1, 2008, p. 8-25.

PRESBERG, C. D., *Adventures in paradox: Don Quixote and the western tradition*, Pennsylvania, PU, 2001.

PRESBERG, C. D., « *The Trials of Unity, Variety, and Form in the Persiles: Book 4, Chapters 13-14* » in *eHumanista/ Cervantes*, 5, 2016, p. 426-443.

PUCCINI, D., « *Virgilio en Cervantes (o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)* » in *Cuadernos hispano-americanos*, vol. 466, 1989, p. 119-129.

QUINN, M. B., *The Moor and the Novel. Narrating Absence in Early Modern Spain*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 2005.

QUINT, D., *Cervantes's Novel of Modern Times. A New Reading of Don Quixote*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

RAMÓN RESINA, J., *Cervantes' Confidence Games and the Refashioning of Totality* in *Modern Language Notes*, vol. 111, n°2, 1996, p. 218-253.

REDONDO, A., *Otra manera de leer El Quijote: Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

REDONDO, A., *Releyendo el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.

REED, C. A., « *Chaotic Quixote: Complexity, Nonlinearity and Perspectivism* » in *Hispania*, vol. 77, n°4, 1994, p. 738-750.

REED, C. A., « *Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in Don Quixote (II, 62)* » in *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, n°1, 2004, p. 189-216.

REED, C. A., « *Máquinas de peregrinaciones: Cosmography, Empire and the Persiles* » in *eHumanista/ Cervantes*, n°5, 2016, p. 444-459.

REED, W., *An Exemplary History of the Novel: the Quixotic versus the Picaresque*, Chicago, PU, 1981.

REICHELBERG, R., *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué*, Paris, Points Essais, 1999.

REICHENBERGER, K. et RIBAS, R., *Ein kryptischer Cervantes. Die geheimen Botschaften im „Don Quixote“*, Kassel, Reichenberger, 2002.

REGUERA, J. M., *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

RENNER, B., « *Difficile est saturam non scribere. L'herméneutique de la satire rabelaisienne* », Droz, Genève, 2005.

RICHARDS, A. G., *The Aeneid and the Quijote: artistic parody and ideological affinity*, Ohio, Ohio State University, 1973.

RILEY, E. C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica Barcelona, 2000 [Londres, Allin and Unwin, 1986].

RILEY, E. C., « *Episodio, novela y aventura* » in *Anales cervantinos*, vol. V, 1955-1956, p. 1-17.

RILEY, E. C., *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1981.

RILEY, E. C., « *“Romance” y novela en Cervantes* » in *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I. Congreso Internacional sobre Cervantes*, CRIADO DEL VAL, M. (dir.), Madrid, 1981, p. 5-15.

RÓDENAS DE MOYA, D., « *Acerca del quién y el cómo de la enunciación en El Quijote* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 43, n°2, 1995, p. 355-377.

ROMERO, J. J. M., « *La influencia de los libros de caballerías en las obras cervantinas sobre el cautiverio* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LXIII, 2015, n°2, p. 371-397.

ROMERO, J. J. M., « *La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, n°2, 2009, p. 563-605.

ROMO FEITO, F. « *La victoria en la derrota y la diferencia religiosa* » in *Cervantes y las religiones. Actas del coloquio internacional de la asociación de Cervantistas*, FINE, R. et LOPEZ, N. (éds.), 19-21 décembre 2005, p. 705-725.

ROMO FEITO, F., « *Cervantes en Hegel* » in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantistas, 2008, p. 647-657.

ROSALES, L., *Cervantes y la libertad*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985.

ROUBAUD-BENICHOU, S., *Le roman de chevalerie en Espagne : Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

ROUBAUD, S., « *Cervantès, l'aubergiste et les livres* » in *Philosophie et esthétique dans le Don Quijote de Cervantès*, études réunies par DE COURCELLES, D., Paris, Ecole des Chartes, 2007.

RILEY, E. C., *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1990.

ROBERT, M., *L'Ancien et le Nouveau : De Don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Bernard Grasset, 1963.

ROMERO, F., *Ideas y figuras*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949.

ROSALES, L. *Cervantes y la libertad*, II, Madrid, Ediciones Cultura Hispanica, 1985.

ROUBAUD, S., « *Cervantes, l'aubergiste et les livres* » in *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Ecole des Chartes, 2007, p. 37-47.

RUBIO, D., *¿Hay una filosofía en el Quijote?*, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1924.

RUDNER, K. « *Forging Modernity : Vulcan and the Iron age in Cervantes, Ovid and Vico* » in *Ovid in the Age of Cervantes*, DE ARMAS, F. A. (éd.), Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 97-116.

RULL, E., « *El arquetipo del caballero en el "Quijote", a través de los "topoi" de la Laguna y el palacio encantados* » in *Anales cervantinos*, vol. XIX, 1981, p. 57-69.

RUPP, S., « *Cervantes and the Soldier's Tale : Genre and Disorder in El Casamiento engañoso* » in *Modern Language Review*, vol. 96, n°2, 2001, p. 370-385.

RUPP, S., « *Soldiers and Satire in El licenciado Vidriera* » in *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*, Suffolk, Tamesis, 2005, p. 143-148.

RUPP, S., « *True and False Pastoral in "Don Quixote"* » in *Renaissance and Reformation*, vol. 16, n°3, 1992, p. 5-16.

RUPP, S., *Cervantes and the Literature of War*, Toronto, University of Toronto Press, Londres, 2014.

RYJIK, V., « *Mujer, alegoría e imperio en el drama de Miguel de Cervantes. El Cerco de Numancia* » in *Anales cervantinas*, vol. XXXVIII, 2006, p. 203-219.

RYJIK, V., « *Mujer, alegoría y imperio en el drama de Miguel de Cervantes. El cerco de Numancia.* », in *Anales cervantinos*, vol. XXXVIII, 2006.

SACCHETTI, M. A., *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda. A Study of Genre*, Londres, Tamesis, 2001.

SÁEZ, A. J., « *Los godos de Cervantes* » in *Rassegna iberistica*, vol. 41, n°110, 2018, p. 239-254.

SALES, E. J., « *Don Quixote de la Mancha : el último caballero andante* » in *Anales cervantinos*, vol. XXXIX, 2007, p. 79-99.

SALINGAR, L., « *Don Quixote as a Prose Epic* » in *Dramatic Form in Shakespeare and the Jacobean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 236-255.

SÁNCHEZ, A., « *Don Quijote, rhapsoda dal romancero viejo* » in *On Cervantes : Essays for L. A. Murillo*, PARR, J. A. (éd.), Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, p. 241-263.

SÁNCHEZ-CASTAÑER Y MENA, F., *Penumbra y primeros albores en la génesis y evolución del mito quijotesco*, leçon inaugurale du cours de 1948-1949, Valencia, Secretariado de publicaciones intercambio científico y extensión universitario, 1948.

SÁNCHEZ, T., *El caballero de oro fino. Cábalas y alquimia en el Quijote.*, Barcelone, MRA, 2002.

SANTOS, A., *Barataria la imaginada: El ideal utópico de don Quijote y Sancho*, Navarra, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

SCHMIDT, R., *Forms of Modernity. Don Quijote and Modern Theories of the Novel*, Toronto, University of Toronto press, 2011.

SCHWALB, C., « *La cueva de Montesinos : condensación onírica de dos textos disímiles* » in *Anales cervantinos*, t. XXXI, 1993, p. 239-247.

SELIG, K.-L., « *Don Quixote and the Exploration of (Literary) Geography* » in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 6, n°3, 1982, p. 341-357.

SHUGER, D., *Don Quixote in the Archives: Madness and Literature in Early Modern Spain*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

SICROFF, A. A., « *La segunda muerte de Don Quijote como repuesta de Cervantes a Avellaneda* » in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, n°2, 1975, p. 267-291.

SIMERKA, B., *Discourse of Empire. Counter-Epic Literatures in Early Modern Spain*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2003.

SIMERKA, B., *Discourses of Empire. Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*, Pennsylvania, Pennsylvania University Presas, 2003.

SINGLETON, M., « *Don Quixote. Sin, Grace and Redemption* » in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, SOLÀ-SOLÉ, J. (éd.), Barcelone, Ediciones Hispam, 1974, p. 195-209.

SOBRE, J. M., « *Don Quixote, the Hero Upside-Down* » in *Hispanic Review*, vol. 44, 1976, p. 127-141.

SOLÀ-SOLÉ, J. M., « *Sobre el Quijana del Don Quijote* » in *Cervantes, su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, 1981, p. 717-722.

SOUPAULT, I. B., « *Les fonctions narratives de l'auberge dans Don Quijote de Miguel de Cervantes* » in *Cahiers d'études romanes. Auberges, hôtels et autres lieux d'étapes*, 2007, p. 105-127.

SPITZER, L., « *Linguistic Perspectivism in the Don Quixote* » in *Cervantes's Don Quixote. A Casebook*, ECHEVARRIAS, R. G. (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 163-217.

STALLINGS-WARD, J., « *Shifting the Erasmian Paradigm in the Cave of Montesinos Episode in Don Quixote* » in *Cross-disciplinary Essays on Don Quixote. Celebrating the 400th Anniversary of Miguel de Cervantes's Masterpiece*, p. 113-133.

STALLINGS-WARD, J., « *Tiny Erasmian Dagger or Large Poniard? Metonymy vs. Metaphor in the Cave of Montesinos Episode in Don Quixote* » in *Comparative Literature Studies*, vol. 34, n°4, 2006, p. 441-465.

STEGMANN, T. D., *Cervantes' Musterroman "Persiles". Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, „Don Quichotte“)*, Hambourg, Hartmut Lüdke Verlag, 1971.

STIEGLER, B. N., « *The Coming of the New Jerusalem: Apocalyptic Vision in Cervantes' La Numancia* » in *Neophilologus*, vol. 80, n°4, 1996, p. 569-581.

SULLIVAN, H. W., *Grotesque Purgatory. A Study of Cervantes's Don Quixote*, Part II, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1996.

SYROVY, D., *Tilting at Tradition. Problems of genre in the Novels of Miguel de Cervantes and Chares Sorel*, New York, Rodope, 2013.

THOMPSON, A. A., « *La guerra y el soldado* » in *España en tiempos de Cervantes*, TEROS, A. et GELABERT, J. (éds.), Madrid, Taurus, 2004, p. 159-197.

TORRES, B., « *Enjeux de la violence dans Don Quichotte de Cervantès* » in *Autour de Don Quichotte de Miguel de Cervantès*, RABATE, P., TROPE, H. (dirs.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

TOELLE, H. et ZAKHARA. K., *A la découverte de la littérature arabe du VI^e à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.

TRACY, B., « *The Grail Quest: Imagery and Motif in the Episode at the Cave of Montesinos in "Don Quijote"* » in *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language association*, vol. 28, n°1, 1974, p. 3-9.

TRÁPAGA, D. G., « *De los Amadises a los Quijotes : continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda* » in *Historias Fingidas*, 4, 2016, p. 137-156.

TRIPLETTE, S., « *Chivalry and Empire: The Colonial Argument of the Princess Micomicona Episode in Don Quijote Part I* » in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 30, n°1, 2010, p. 163-186.

URBINA, E., « *El caballero anciano en Tristán de Leonís y Don Quijote, caballero cincuentón* » in *Nueva Revista de Filología hispánica*, vol. 29, n°1, 1986, p. 164-172.

VARO, C., *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid, Alcalá, 1968, p. 283-309.

VICTORIA SÁEZ, P., « *Zaragoza y Don Quijote: ¿Una aventura frustrada o un mito inalcanzable?* » in *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso internacional de la asociación de Cervantistas*, VISTARINI, A. B. (éd.), Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 539-545.

VILANOVA, A., « *Don Quijote y el ideal erasmista del perfecto caballero cristiano* » in *Actas del III. Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 12-16 novembre, 1990, Alcalá de Henares, Anthropos, 1990, p. 69-89.

VILANOVA, A., *Erasmus y Cervantes*, Barcelone, Lumen, 1989.

VILANUEVA, A., « *El peregrino andante en el "Persiles" de Cervantes* » in *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 21-22, 1948-1949, p. 57-159.

VILLANUEVA, D., « *El Quijote y Bajtin* » in *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actos del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2008*, ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, M. et ALBUQUERQUE GARCÍA, L. (éds.), Madrid, CSIC, 2008, p. 255-265.

VILLANUEVA, F. M., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1976.

VILLANUEVA, F. M., *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, ediciones Bellaterra, 2011.

WALKER, A., « *La imaginación del moro historiador y morisco traductor: algunos aspectos de la ficticia autoría en el Don Quijote* » in « *¿"¡Buen compañero, jura Di!"? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, SCHMAUSER, C. et WALKER, M. (éds.), Madrid, Iberoamericana, 1988, p. 35-49.

WARDROPPER, B., « *Don Quixote: Story or History* » in *Modern Philology*, vol. 73, nº1, 1965, p. 1-11.

WATT, I., *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

WEINRICH, H., *Das Ingenium Don Quichotte's. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Aschendorf, Aschendorfscher Verlagsbuchhandel, 1956.

WEINRICH, H., « *Die Leser des Don Quichotte* » in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1985, vol. 57/58, p. 52-66.

WELSH, A., *Reflections on the Hero as Quixote*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

WHICKER, J., « „ *Seguid la guerra y renovad los daños* ” : *Implicit pacifism in Cervantes’s La Numancia* » in *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*, PYM, R. J. (éd.), Londres, Tamesis, 2006, p. 131-145.

WILLIAMSON, A. R., *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Delaware, Juan de la Cuesta, 1994.

WILLIAMSON, A. R., « *Comic Subversion: Humor and Irony in the Persiles* » in *Neophilologus*, vol. LXXII, n°2, 1988, p. 218-226.

WILLIAMSON, E., *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

WILLIAMSON, E., *Don Quijote y los libros de caballerías*, présentation de VARGAS LLOSA, M.; traduction de PRIETO, M. J. F., Madrid, Taurus, 1991.

WILLIAMS, E., « *The Quixotic Roots of Magic Realism: History and Fictio from Alejo Carpentier to Gabriel García Márquez* » in *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*, WILLIAMSON, E. (éd.), Londres, Tamesis, 1994, p. 103-121.

WILLIAMSON, E., *La transcendencia de la parodia en el Quijote*, São Paulo, Universidad de São Paulo, 1997.

WILLIAMSON, E., « *Crítica del poder y trastornos ideológicos: La estancia de don Quijote y Sancho con los duques* » in *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, M. USUNAREZ, M. J. et WILLIAMSON, E. (éds.), Navarre, Universidad de Navarra, 2013, p. 157-183.

WOHLFEIL, R., « *Ritter im Spanien des 16. Jahrhunderts aus historischer Sicht. Eine Studie zum „caballero andante/ errante “* ». in *Miguel de Cervantes‘ Don Quichotte. Explizite und implizite Diskurse im Don Quichotte*, STROSETZKY, Christoph (dir.), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, p. 29-43.

WOLSKI, N., « *Don Quixote and Sancho Panza Were Walking on the Way: El Caballero Andante and the Book of Radiance („Sefer HaZohar“)* » in *Shofar*, vol. 27, n°2, 2009, p. 24-47.

WOLFORD, C. L., « *Don Quixote and the Epic of Subversion* » in *Cervantes and the Pastoral*, LABRADOR HERRAIZ, J. J. et FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J. (éds.), Cleveland, Cleveland University Press, 1986, p. 197-211.

ZIMIC, S., « *El libro de caballerías de Cervantes* » in *Acta Neophilologica*, vol. 8, 1975, p. 3-46.

ZIMIC, S., « *El Amadís cervantino (apuntes sobre La española inglesa* » in *Anales cervantinas*, vol. XXV-XXVI, 1987-1988, p. 469-483.

ZIMIC, S., *Cuentos y episodios del Persiles. De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005.

ZIOLKOWSKY, E. J., *The sanctification of Don Quixote. From Hidalgo to Priest.*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1991.

Études sur Grimmelshausen

BATTAFARANO, I. M., « *Grimmelshausens Kritik an der Ideologie seiner Zeit: Ungleichzeitigkeit und Alltagsdenken in Simplicissimus und Courasche* » in *Daphnis* 5, 1976, p. 295-302.

BATTAFARANO, I. M., « „*Was Krieg vor ein erschreckliches und grausames Monstrum seye.*“ *Der Dreißigjährige Krieg in den Simplicianischen Schriften Grimmelshausen.* » in *Simpliciana*, vol. XX, Berlin, Peter Lang, 1988, p. 45-59.

BATTAFARANO, I. M. et EILERT, H., *Courasche. Eine starke Frau der deutschen Literatur. Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert.*, Berne, Peter Lang, 2003.

BATTAFARANO, I. M., « *Neue Kriege, neue Waffen bei Grimmelshausen* » in *Simpliciana* XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p.11-29.

BATTAFARANO, I. M., *Simpliciana Bellica. Grimmelshausens Kriegsdarstellung und ihre Rezeption 1667-2006.*, Berne, Peter Lang, 2011.

BECKMANN, J., « *Grimmelshausen, Die Schlacht bei Wittstock-Bräker, Die Schlacht bei Lobositz: Zum Wandel der Erzählhaltung vom 17. zum 18. Jahrhundert* » in *Literatur und Leser*, 1980, p. 209-220.

BERNS, J. J., « *Der Zauber der technischen Medien-Fernrohr, Hörrohr, Camera obscura, Laterna magica* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 245-267.

BERGENGRUEN, M., *Nachfolge Christi-Nachahmung der Natur: Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur (Schefflere, Zesen, Grimmelshausen)*, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2007.

BOGNER, R. G., « *Lesepädagogik, Leseverhalten und Lektürekanon in Grimmelshausens Simplicianischen Schriften* » in *Simpliciana* XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 373-389.

BRANDES, H., « *Das ökonomische Wissen zur Zeit Grimmelshausens im Spiegel der Ökonomik, auch mit Blick auf den Teutschen Friedens-Rath* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 283-297.

BREUER, D., « *Grimmelshausens politische Argumentation: Sein Verhältnis zur absolutistischen Staatsauffassung* » in *Daphnis*, vol. 5, 1976, p. 303-332.

BREUER, D., « *Grimmelshausens simplicianische Frömmigkeit: Zum Augustinismus des 17. Jahrhunderts* » in *Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland.*, BREUER, D. (éd.), Amsterdam, 1984, p. 213-252.

BREUER, D., « *Krieg und Frieden in Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch* » in *Der Deutschunterricht*, vol. 37, n°5, 1985, p. 79-101.

BREUER, D., « *Grimmelshausen und Fischart. Ein Vergleich.* » in *Simpliciana*, vol. XII, Berlin, Peter Lang, 1990, p. 159-177.

BREUER, D., *Grimmelshausen Handbuch*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1999.

BREUER, D., « *Erotik und Gewalt als Konstituenten von Männlichkeit im Roman der Frühen Neuzeit* » in *Simpliciana*, vol. XXXI, Berne, Peter Lang, 2009, p. 259-273.

BREUER, D., « *Erotik und Gewalt in Grimmelshausens Legendenroman* » in *Simpliciana* XXXI, Berne, Peter Lang, 2009, p. 259-272.

BRINKER-VON DER HEYDE, C., « „Alle Peinen der Höllen“. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Verkehrten Welt des Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen. » in *Simpliciana*, vol. XI, Berlin, Peter Lang, 1989, p. 35-70.

BUBENHOFER, G., « *Hoch auf dem Tannenberge, da ist ein schwarzer See. Der Mummelsee in Sage und Dichtung unter besonderer Berücksichtigung der Mummelsee-Kapitel von J. J. Chr. Grimmelshausebn.* » in *Die Ortenau*, vol. 2, 1992, p. 475-495.

BUBENHOFER, G., « *Melusina travestita. Die Geschichte des Ritters Peter Diemringer von Staufenberg in Sage und Dichtung unter besonderer Berücksichtigung des Kapitels XXVI von Grimmelshausens Roman Der seltsame Springinsfeld.* » in *Die Ortenau*, vol. 73, 1993, p. 543-567.

BUSCH, W., « *Biblisch-Mythische Erzählformen und Darstellungsweise. Grimmelshausens Lebens-Lauff des Musai.* » in *Simpliciana*, vol. X, Berlin, Peter Lang, 1988, p. 431-468.

CARBONNEL, Y., « *La guerre de Trente Ans dans le Simplicius Simplicissimus de Grimmelshausen. Références historiques et nécessités romanesques.* » in *Cahier d'études germaniques*, vol. 21, 1991, p. 113-122.

DALLETT, J. B., « „diese achtzigjährige Zeit“: *Geschichtsgestaltung in der Vorrede zu Proxymus und Lympida* » in *Simpliciana*, vol. X, Berlin, Peter Lang, 1988, p. 365-387.

EICKHOFF, S., GROTHE A. et JUNGKLAUS, B., « „Dass blutige Treffen bei Wittstock den 4. Octobris 1636“. *Söldnerschicksale interdisziplinär untersucht* » in *Simpliciana*, vol. XXXIII, Berlin, Peter Lang, 2001, p. 91-137.

FUNKE, M., « „*Naturali legitimâque Magica*“ oder „*Teufflische Zauberey*“. *Das „Festmachen“ im Militär des 16. Und 17. Jahrhunderts.* » in *Militär und Gesellschaft*, vol. 13, 2009, p. 16-23.

GANSEUER, F., « „*Teutscher Held*“ und „*Teutsche Nation*“. *Die Ironisierung der Kaiserprophétie in der Jupiter-Episode von Grimmelshausens Abentheuerlichem Simplicissimus Teutsch.* », in *Simpliciana*, vol. X, Berne, Peter Lang, 1988, p. 149-177.

GARRIDO-ARDILA, J. A., « *Alemania: Grimmelshausen y los „Simplicianische Schriften“* » dans *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 150-1555.

GEBAUER, H., *Grimmelshausens Bauerndarstellung*, Marbourg, Elwert Verlag Marburg, 1977.

GERHARD, M., « *Grimmelshausens Simplicissimus als Entwicklungsroman.* » in *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*, WEYDT, G. (dir.), Darmstadt, Wissenschaftliche Druckgesellschaft, 1969, p. 133-161.

GEULEN, H., « *Arcadische Simpliciana. Zu einer Quelle Grimmelshausens und ihrer strukturellen Bedeutung für seinen Roman.* » in *Euphorion*, vol. 63, 1969, p. 426-437.

GILLESPIE, G., « *Estebanillo and Simplex: Two Baroque Views of the Role-Playing Rogue in War, Crime and Art (with an excursus on Krull's Forebears)* » in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. XXX, 1982, p. 157-177.

GROß, N., « *Antikes Bildungsgut bei Grimmelshausen: Das Motiv der Götterversammlung* » in *Simpliciana*, XXVII, 2005, p. 157-199.

GUNDOLF, F., « *Grimmelshausen und der Simplicissimus* », *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*, WEYDT, G. (dir.), Darmstadt, Wissenschaftliche Druckgesellschaft, 1969.

GUTZWILLER, P., *Der Narr bei Grimmelshausen*, Berne, Francke Verlag, 1959.

HABERKAMM, K., « „Edle Wissenschaft“ und „freye Kunst“. Zur Begriffsbestimmung der *Astronomie/ Astrologie bei Grimmelshausen.* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 163-185.

HABERKAMM, K., « „Sensus astrologicus“ auch in Grimmelshausens *Courasche* ? Vorläufiges zu einer offenen Frage des simplicianischen Zyklus. » in *Daphnis*, vol. 5, 1976, p. 343-369.

HABERKAMM, K., « *Simplicianischer „Euphuismus“.* Hypertrophe Rhetorik in Grimmelshausens *Schlachtbeschreibungen.* » in *Simpliciana*, vol. XXXII, Berlin, Peter Lang, 2011, p. 213-239.

HECKMANN, J., « *Emblematic Structures in „Simplicissimus Teutsch“.* » in *Modern Language Notes*, vol. 84, 1969, p. 876-890.

HEBELMANN, P., *Simplicissimus Redivivus. Eine kommentierte Dokumentation der Rezeptionsgeschichte Grimmelshausens im 17. Und 18. Jahrhunderts (1667-1800)*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1992.

HERZOG, U., « *Barmherzigkeit-die im Roman „verborgene Theologie“.* Zu Grimmelshausens „*Simplicissimus*“. » in *Argenis*, vol. 1, 1977, p. 257-277.

HOLLAND, W. B., *From Antlütze zu Angesicht: Identity, difference, and the existence of the individual in Wolfram von Eschenbach's Parzival and Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen's Der abentheureliche Simplicissimus Teutsch*, thèse de doctorat, Edmonton, Alberta, 2002.

HOLZINGER, W., « *Der Abentheuerliche Simplicissimus und Sir Philip Sidneys Arcadia.* » in *Colloquia Germanica*, vol. 3, 1969, p. 184-198.

HORWICH, C. M., *Survival in Simplicissimus and Mutter Courage*, Berlin, Peter Lang, 1997.

JACOBSON, J. W., « *The Culpable Male: Grimmelshausen on Women* » in *The German Quaterly*, vol. 39, n°2, 1966, p. 147-161.

JAEGER, A., « *Grimmelshausen, Artus und die jüdische Erzähltradition* » in *Simpliciana*, vol. XVIII, Berlin, Peter Lang, 1996.

JAEGER, C. S., « *Grimmelshausen's Jupiter and the Figure of the Learned Madman in the 17th Century* » in *Simpliciana*, vol. III, 1981, p. 39-64.

JENISCH, E., « *Vom Abenteuerroman zum Bildungsroman* » in *Germanisch Romanische Monatsschrift*, vol. XIV, 1926, p. 339-351.

JOCHEN BERNS, J., « *Der Zauber der technischen Medien. Fernrohr, Hörrohr, camera obscura, Latena magica* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, 2004, p. 245-266.

KATE, F., *Die Religiosität des Johan Jakob Christoffel von Grimmelshausen*, Leipzig, Mayer und Müller, 1933.

KAMINSKI, N., « *Gender crossing: Narrative Versuchsanordnung zwischgen Eros und Krieg in Grimmelshausens Courasche und Lohensteins Arminius* » in *Simpliciana*, vol. XXXI, 2009, p. 227-245.

KAMINSKI, L., « *Mars, Saturn und der Orden der Antoniter in Grimmelshausens Springinsfeld* » in *Simpliciana*, vol. XXXII, Berlin, Peter Lang, 2010, p. 361-386.

KLÄDEN, C., « *Über die Bedeutung des Simplicissimus von Christoffel von Grimmelshausen* » in *Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für Deutsche Sprache und Alterthumskunde*, Berlin, 1850, vol. 9, VON DER HAGEN, F. H. (éd.), p. 86-92.

KONOPATZKY, I.-L., *Grimmelshausens Legendenvorlagen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1963.

KOSSERT, T., « „daß der rothe Safft hernach gienge...“: Die Darstellung von Gewalt bei Grimmelshausen und in Selbstzeugnissen des Dreißigjährigen Kieges. » in *Simpliciana*, vol. XXXI, Berne, Peter Lang, 2009, p. 75-84.

KREMER, D., « *Körper und Gewalt im frühneuzeitlichen Roman-Lazarillo de Tormes, Rabelais' Gargantua und Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berlin, Peter Lang, 2005.

KÜHLMANN, W., « „Baldanders“ -Grimmelshausen und die „altdeutsche“ Bewegung am Oberrhein » in *Simpliciana*, vol. XXV, Berne, Peter Lang, 2003, p. 15-33.

LEMKE, G., *Die Astrologie in den Werken Grimmelshausens und seiner Interpreten. Zur Diskussion über den Sternenglauben in der barocken Dichtung.* in *Argenis*, vol. 1, 1977, p. 63-105.

LEFEBVRE, J., « *Das Utopische in Grimmelshausens „Simplicissimus“.* Ein Vortrag. » in *Daphnis*, vol. 7, 1987, p. 267-287.

LOCHER, E., « „Die Zeichen stehen beieinander“. Eschatologie als poetologisches Programm bei J. Chr. Von Grimmelshausen. » in *Simpliciana*, vol. XIII, Berlin, Peter Lang, 1991, p. 143-156.

MALETTKE, K. « *Die politische Organisation des Reiches zur Zeit des Simplicissimus* » in *Études germaniques*, 1991, p. 3-21.

MANDEL, S., « *From the Mummelsee to the Moon: Refractions of Science in Seventeenth-Century Literature.* » in *Comparative Literature Studies*, vol. 9, 1972, p. 407-415.

MANNACKE, E., « *Politische und verfassungsgeschichtliche Aspekte im Werk von Grimmelshausen* » in *Daphnis*, vol. 5, 1987, p. 333-343.

MARASZOVA, J., « „Denn die Zeit ist nahe“. Eschatologie in Grimmelshausens *Simplicianischen Schriften: Zeit und Figuren der Offenbarung.* », Berlin, Peter Lang, 2012.

MC QUEEN, M., « *Narrative structures and Reader Response in Simplicissimus and Don Quixote. A Contrastive Study* » in *Argenis*, vol. I, 1977, p. 229-256.

MEID, V., « *Utopie und Satire in Grimmelshausens Simplicissimus* » in *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie II*, VOßKAMP, W. (éd.), Stuttgart, Metzler, 1982, p. 249-266.

MEID, V., *Grimmelshausen: Epoche-Werk-Wirkung*, Munich, Beck, 1984.

MERZHÄUSER, A., « *Der Leser als Voyeur und Komplize. Zur problematischen Verschränkung von Lust und Gewalt in Grimmelshausens simplicianischem Zyklus* », in *Simpliciana XXXI*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 127-143.

MOREWEDGE, R. T., « *The Circle and the Labyrinth in Grimmelshausen's Simplicissimus* » in *Argenis*, vol. 1, 1977, p. 373-409.

MÜLLER, J.-D., *Mittelalterliche Erzähltradition, frühneuhochdeutscher Prosaroman und seine Rezeption durch Grimmelshausen*», in *Fortunatus, Melusine, Genovefa. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der frühen Neuzeit*, BREUER, D. et TÜSKES, G. (éds.), Berne Peter Lang, 2011, p. 105-130.

NABHOLZ-OBERLIN, M., *Der Josephroman in der deutschen Literatur von Grimmelshausen bis Thomas Mann. Inaugural-Dissertation*, Marbourg, Hermann Bauer, 1950.

NIEDER, H., « *Grimmelshausens Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status. „Fingerübungen eines im diskurierenden Stil befangenen“ oder simplicianische Satire* » in *Simpliciana XIV*, 1991, p. 59-105.

NIEDER, H., « *Grimmelshausens Simplicianischer Zweyköpffiger Ratio Status* » in *Simpliciana*, vol. XIV, Berlin, Peter Lang, 1992, p. 59-104.

OSTROWSKI, D., « *Melchior Sternfels von Fuchshaim in Muscovy* » in *Russian History*, vol. 35, n°3, p. 395-408.

RÖTZER, H. G., *Picaro-Landstörtzer-Simplicius*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

SCHÄDE, R. E., « *Ehezucht-Emblematics. The Frontispiece of Grimmelshausen's Proxymus und Lympida.* » in *Modern Language Notes*, vol. 104, 1989, p. 519-530.

SCHÄFER, W. E., « *Der Dreißigjährige Krieg im „Soldatenleben“ Moscheroschs und den simplicianischen Erzählungen Grimmelshausens* » in *1648: Krieg und Frieden in Europa*, BUBMANN, K. et SCHILLING H. (éds.), Münster, Verlagsgesellschaft 350 Jahre Westfälischer Friede, 1998, vol. 2, p. 339-345.

SCHÄFER, W. E., *Die sogenannten „heroisch-galanten“ Romane Grimmelshausens. Untersuchungen zur antihöfischen Richtung im Werk des Dichters.*, Dissertation, Bonn, 1958 (masch.).

SCHÄFER, W. E., « *Hinweg nun Amadis und Deinesgleichen Grillen: Die Polemik gegen den Roman im 17. Jahrhundert* » in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 15, 1965, p. 366-384.

SCHÄFER, W. E., « *Tugendlohn und Sündenstrafe in Roman und Simpliciane* » in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, vol. 85, 1966, p. 481-500.

SCHÄFER, W. E., « *Jungfrau Spes und Lympida. Hoffnung als Affekt, Hoffnung als Tugend.* » in *Simpliciana*, vol. XV, Berlin, Peter Lang, 1993, p. 163-172.

SCHEURING, H., *„Der alten Poeten schrecklich Einfäll und Wundergedichte“: Grimmelshausen und die Antike*, Berne, Europäische Hochschulschriften, 1991.

SCHOLTE, J. H., « *Das finstere Licht. Grimmelshausen-Studie.* » in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 22, 1944, p. 355-381.

SCHOLTE, J. H., « *Der Sinn des Wunderbarlichen Vogelneests* » in *Euphorion*, vol. 32, 1931, p. 141-145.

SIEBENPFEIFFER, H., « *„...im übrigen aber nur ein Bestia!“ Zur Figur des Bösen im Simplicissimus Teutsch.* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berlin, Peter Lang, 2012, p. 177-197.

SOLBACH A., « *Grimmelshausen's Non-Simplician Novels* » in *A Companion to the Works of Grimmelshausen*, OTTO, K. F. (éd.), Rochester, Camden House, 2003, p. 201-227.

SOLBACH, A., « *Grimmelshausens verborgener Erzähler: das Gyges-Motiv erzähltheoretisch gedeut.* » in *Simpliciana*, vol. XV, Berlin, Peter Lang, 1993, p. 207-227.

STEVENS, P., *Society and Social Critique in Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch*, Georgia, University of Michigan, 2005.

STRÄSSLE, T., *Vom Unverstand zum Verstand durchs Feuer: Studien zu Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch*, Berlin, Peter Lang, 2001.

STRELLER, S., « *Grimmelshausens Keuscher Joseph und Zesens Assenat. Ein Vergleich.* » in *Simpliciana X*, Berlin, Peter Lang, 1988, p. 421-430.

STRELLER, S., « „...um wieder zu meiner Historie zu kommen“. *Die Verwendung der Begriffe Historie und Fabula bei Grimmelshausen.* » in *Simpliciana*, vol. X, Berlin, Peter Lang, 1998, p. 25-37.

TAROT, R., « *Formen erbaulicher Literatur bei Grimmelshausen* » in *Daphnis*, vol 8, n°3, 1970, p. 95-123.

TRAPPEN, S., *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*, Tübingen, Max Niemeyer, 1994.

TRIEFENBACH, P., *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur-Initiation-Satire.*, Stuttgart, Ernst Klett, 1979.

TÜSKÉS, G., « *Der Krieg bei Grimmelshausen im Spiegel der militärwissenschaftlichen Werke Miklós Zrínyi's* » in *Simpliciana XXVI*, Berlin, Peter Lang, 2004, p. 36-48.

VALENTIN, J.-M., « *Krieg und Frieden bei Grimmelshausen, oder die Grenzen der Satire* » in *Simpliciana*, vol. XXII, 2000, p. 331-343.

VALENTIN, J.-M., « *Théologie et esthétique. Sur le chapitre premier de la Landstörzerin Courasche de Grimmelshausen.* » in *Etudes Germaniques*, vol. 42, 1987, p. 278-290.

VAN ORNAM, V., « *No time for mothers. Courasche's infertility as Grimmelshausen's criticism of war.* » in *Women in Germany, Yearbook*, vol. 8, 1992, p. 21-45.

VERWEYEN, T., « *Der polyphone Roman und Grimmelshausens Simplicissimus* » in *Simpliciana XII*, 1990, p. 267-290.

VON DER HEYDE, A., « *Die wahre und die falsche Ratio Status. Zur Machiavellirezeption im 16. und 17. Jahrhundert und bei Grimmelshausen.* » in *Simpliciana XII*, Berlin, Peter Lang, 1990, p. 503-516.

WATSON, I., *The Picaro at War: A Study of the Simplicianische Schriften in Trivium*, vol. 12, 1977, p. 109-124.

WEHRLI, M., « *Das finstre Licht. Grimmelshausens Lichtspruch im Simplicissimus.* » in *Deutsche Batrocklyrik. Gedichtsinterpretationen von Spee bis Haller*, BIRCHER, M. et HAAS A. M. (éds.), Berne, 1973, p. 167-173.

WELZIG, W., *Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelshausen.*, Cologne, Böhlhaus, 1962.

WEYDT, G., « *Don Quichote Teutsch, Studien zur Herkunft des simplicianischen Jupiter* » in *Euphorion*, vol. 51, 1957, p. 250-270.

WEYDT, G., « *Planetensymbolik im barocken Roman. Versuch einer Entschlüsselung des „Simplicissimus Teutsch“.* » in *Dointsu Bungaku* 36, 1966, p. 1-14.

WEYDT, G., « *Grimmelshausen und Homer. Zum Lektürekanon des Simplicissimus-Dichters.* » in *Simpliciana VIII*, Berlin, Peter Lang, 1987, p. 7-17.

WEYDT, G. « *Und sie bewegen sich [leider] doch! Zu B. L. Spahrs - und G. Lemkes Zweifeln an der Planetenstruktur des Simplicissimus* » in *Argenis*, vol. 2, 1987, p. 3-19.

WICKE, A., « *Grimmelshausens Stellung zu den politiktheoretischen Diskursen seiner Zeit* », in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 279-321.

WIMMER, R., « *Cervantes und Grimmelshausen* » in *Simpliciana*, vol. XXIX, Berlin, Peter Lang, 2007, p. 11-25.

WIMMER, R., « *Der Lügner Simplicissimus. Anmerkungen zur Poetik Grimmelshausens.* » in *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot.*, SCHERER, G., WEHRLI, B. (éds.), Berne, 1996, p. 537-558.

ZELLER, R., « *Naturwunder, Wunderbücher und ihre Rolle in Grimmelshausens Werk* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berne, Peter Lang, 2004, p. 77-105.

ZELLER, R., « *Simplicius liest die Arcadia-Der Simplicissimus Teutsch zwischen Picaro-Roman und höfisch-historischem Roman. Mit einem Anhang zu den Übersetzungen von Sidneys Arcadia* » in *Simpliciana*, vol. XXVI, Berlin, Peter Lang, 2005, p. 77-105.

ZELLER R., « *Grimmelshausens historische Romane und der Prosaroman des 16. Jahrhunderts* » in *Simpliciana*, vol. XXX, Berne, Peter Lang, 2008, p. 89-105.

ZELLER, R., « *Grimmelshausens Keuscher Joseph, Dietwald und Amelinde und Proxymus und Lympida im Kontext zeitgenössischer Romantheorie.* » in *Simpliciana*, vol. XV, 1993, Berlin, Peter Lang, 1993, p. 173-192.

ZYMNER, R., « *Folter in Grimmelshausens Simplicissimus Teutsch* » in *Simpliciana*, vol. XXXI, Berne, Peter Lang, 2009, p. 85-97.

Littérature de l'Antiquité au XXI^e siècle : textes et études

Textes

CARRÈRE, E., *Le Royaume*, Paris, P.O.L., 2014.

CASTIGLIONE, B., *Il libro del cortegiano*, édition de CIAN, V., Florence, Sansoni, 1947.

CASTIGLIONE, B., *Le livre du courtisan*, traduction et présentation par PONS, A., Paris, Girard Libovici, 1987.

CICÉRON, M. T., *De officiis*, TESTARD, M. (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2014.

DANTE, A. *La Comédie*, VEGLIANTE, J.-C. (éd.), Paris, Gallimard, 2012.

DE BOURDEILLE, P. (BRANTÔME), *Discours sur les duels*, Nîmes, imprimerie Christian Lacour-Ollé, 2011 [Hollande, 1722].

DE LA NOUE, F., *Discours politiques et militaires*, SUTCLIFFE, F. E. (éd.), Genève, Droz, 1967.

DE MONTAIGNE, M. *Les Essais*, édition de la Pléiade de BALSAMO, J., MAGNIEN, M. et MAGNIEN-SIMONIN, C., Paris, Gallimard, 2007.

DE PALENCIA, A., *De perfectione militaris triumpho*, édition critique et étude de DURÁN J., Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

DE QUEVEDO, F., *El Buscón*, BASANTA, Á. (éd.), Huertas, Castalia didáctica, 2017.

DE RONSARD, P., *Œuvres Complètes*, t. V, LAUMONNIER, P. (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015.

DE ROTTERDAM, D. E., *Dialogus. Julius exclusus e coelis. Institution Principis Christiani. Querela Pacis.*, traduction, introduction et notes de GERTRAUD, C., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

DE ROTTERDAM, D. E., *Enchiridion militis christiani*, introduction et traduction de FESTUGIÈRE, A.-J., Paris, Vrin, 1971.

DE ROTTERDAM, D. E., *Collected Works of Erasmus. Colloquies*, traduction et notes par THOMPSON, C. R., Toronto, University of Toronto Press, 1997.

DE SEPÚLVEDA, J. G., *Obras completas III. Democrates secundo. Apología en favor del libro sobre las justas causas de la guerra.*, éd. et trad. de CORO LEO LLETGET, A., Pozzoblanco, Ajuntamente de Pozzoblanco, 1997.

DE SEYSSEL, C., *La monarchie de France*, texte établi et présenté par RAGGHIANI, R., Paris, Société des textes français modernes, 2012.

DE VALDÉS, J., *Diálogo de la lengua*, introduction, traduction et notes par CHABROLLE-CERRETINI, A.-M., Paris, Honoré-Champion, 2008.

FIELDING, H., *Joseph Andrews*, dans *Complete Works*, BATTESTIN, M. C. (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1967 [date originale: 1742].

FISCHART, J., *Flöh Hatz, Weiber Tratz*, HAAS, A. (éd.), Stuttgart, Reclam, 1982.

FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, partie I, chap. VI, Paris, Editions Larousse, 2007, p. 55.

GRACIÁN, B., *El Criticón*, STEPHENS, M. A. (éd.), Madrid, Turner, 1993.

HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'Esprit*, traduction et notes par G. JARCZYK et P.-J. LABARRIÈRE, Paris, Gallimard, 1993.

HUGO, V.-M., « *Billet à Charles Nodier* » dans *Œuvres Complètes*, vol. 7, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 815.

HUGO, V.-M., « *Préface de Cromwell* » dans *Œuvres complètes*, vol. 11, Paris, Robert Laffont, 1985.

Le cycle de Guillaume d'Oranges. Anthologie, choix, traduction, présentation et notes par BOUTET, D., Paris, Le livre de poche, 1996.

LULL, R., *Libro de la ordén de caballería*, LALANDA, J. M. (éd.), Madrid, Siruela, 2009.

MARC-AURÈLE, *Pensées*, traduction de TRANNOY, A. I., Paris, Les Belles Lettres, 1960.

MARO, P. V. [VIRGILE], *Bucoliques. Géorgiques*, DUPONT, F. (éd.), VALERY, P. (trad.), Paris, folio classique, 1997.

MARO, P. V., *Œuvres complètes*, PION, J. et HEUZÉ, P. (éds.), nrf, Gallimard, 2015, *Énéide*, livre VI, v. 274-276.

MORE, T., *Utopia, the best state of a commonwealth and the New Island of Utopia*, SURTZ, E. et HEXTER, J. H. (éds.), Londres, Yales University Press, 1965.

MOSCHEROSCH, H.-M., *Philanders von Sittewald wunderliche und warhafftige Geschichte*, Stuttgart, Verlag W. Speman, Elsaß-Lothringen, Neues Elsaß-Lothringen Verlag, 2008.

PARÉ, A., *Dix livres de la chirurgie avec Le Magasin des Instruments nécessaires à Icelle*, Paris, Jean le Royer, 1564.

PLATON, *Timée. Critias*, BRISSON, L. (trad.), Paris, GF Flammarion, 1992.

SAAVEDRA F., *Idea de un príncipe político*, édition et notes de DE DIEGO, G., Madrid, Ediciones de "la lectura", 1927.

SÉNÈQUE, L. A., *De la clémence*, CHAUMARTIN, F. R. (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2005.

SÉNÈQUE, L. A., *Lettres à Lucilius*, traduction de NOBLOT, H., Paris, Les belles Lettres, 1976.

SÉNÈQUE, L. A., *De Vita Beata*, traduction de GRIMAL, P., Paris, P.U.F., 1969.

Vida y hechos de Estebanillo Gonzales, hombre de buen humor, SPADACCINI, N. et ZAHAREAS, A. N. (éds.), Madrid, Editorial Castalia, 1978, [date originale : 1646].

VON ESCHENBACH, W., *Parzival*, LACHMANN, K. (éd.), Berlin, Walter de Gruyter, 1998.

WARNEPEWSKI, P., *Wolframs Parzival. Studien zur Religiosität und Form*, Heidelberg, Carl Winter, 1955.

Études

ARNSWALD, U., « *Einführung: Zum Utopie-Begriff und seiner Bedeutung in der politischen Philosophie* » in *Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der politischen Philosophie*, ARNSWALD, U. et SCHUTT, H.-P. (éds.), Karlsruhe, K.I.T., 2010, p. 1-37.

BATAILLON, M., *Erasmus et l'Espagne*, Droz, Genève, 1991 [1937].

BERSANI, L., « *Le réalisme et la peur du désir* » in *Littérature et réalité*, GENETTE, G. et TODOROV, T. (éds.), Paris, Seuil, 1982.

BIETENHOLZ, P. G., *Encounters with a Radical Erasmus: Erasmus' Work as a Source of Radical Thought in Early Modern Europe*, Toronto, Toronto University Press, 2009.

BRAZEAU, B., *The Better Fortitude Unsung?: Christian Epic, Heroism, and Interiority in Sixteenth-Century Italy.*, thèse de doctorat, New York, New York University, 2015.

CAVE, T., *The cornucopian text: Problems of writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

CHRISTODOULOU, K., « *L'image du guerrier grec dans les Essais de MONTAIGNE* » in *L'homme de guerre au XVI^e siècle. Actes du Colloque de l'Association RHR.*, Saint Etienne, Publications de l'Université Saint-Etienne, 1992, p. 89-105.

COHN, E., *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte*, Berlin, E. Ebering, 1921.

CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, A. Francke, 1973.

DEALY, R., *The Stoic Origin of Erasmus' Philosophy of Christ*, Londres, University of Toronto Press, 2017.

DEMONET, M.-L., *Les voix du signe : Nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1992.

DISSELKAMP, M., *Barockheroismus. Konzeptionen "politischer" Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts.*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002.

DUCLUZEAU, F., *Le monde du Graal. Les arcanes initiatiques de l'imaginaire chevaleresque*, Paris, Editions du Rocher, 1997.

HUGUET, C., « *Joseph Andrews : à la manière de Cervantès ?* » in *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2000, 51, p. 59-76.

HYPPOLITE, J., *Genèse et Structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Aubier, 1946.

JUNG, M.-R., *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Droz, Genève, 1966.

KOHL, E.-W., *Die Theologie des Erasmus*, I, Basel, Friedrich Reinhardt, 1966.

KÖHLER, E., *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Garnier Flammarion, 1974 [*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 1965].

LÉVY, C. , « Le philosophe et le légionnaire : l'armée comme thème et métaphore dans la pensée romaine, de Lucrèce à Marc-Aurèle » in *Politica e cultura in Rome antica. Atti dell'incontro di studio in ricordo di Italo Lana. Torina, 16-17 ottobre, 2003.*, 2005, Bologne; Pàtron editore, 2005, p. 59-79.

OLIN, J. C., *Six Essays on Erasmus*, New York, 1979.

PIATA, G., « *Il filosofo e la guerra. Un dialogo a distanza fra Erasmo e Moro.* » in *Erasmo e le utopie del Cinquecento. L'influenza della Moria e dell'Enchiridion*, OLIVIERI, A. (éd.), Milan, Edizioni Unicopli, 1996, p. 49-60.

PICHEROT, E., *Les musulmans d'Espagne dans les littérature arabe, espagnole et française. XVI^e-XVII^e siècles.*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

SCHÄFER, W. E., *Moral und Satire: Konturen oberrheinischer Literatur des 17 Jahrhunderts*, Tübingen, M. Niemeyer, 1992.

SCHLOMO, A., « *War and Society in More's Utopia* » in *International Review of Social history*, vol. VII, 1962, p. 260-290.

STARNE, C., *The New Republic. A Commentary on Book I of More's Utopia. Showing its Relation to Plato's Republic*, Ontario, Wilfried Laurier University Press, 1990.

TOËLLE, H. et ZAKHARIA, H., *À la découverte de la littérature arabe du VI^e à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de GOYET, F., Paris, Le livre de Poche, 1990.

VALLS PLANA, R., R., *Del Yo al Nosotros. Lectura de la Phenomenologia del Espiritu de Hegel*, Barcelone, Editorial Estela, 1971.

WEHRLI, M., *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam, 1997 [1980].

YORAN, H., *Between Utopia and Dystopia. Erasmus, Thomas More and the Humanist Republic of Letters.*, Plymouth, Lexington Books, 2010.

Études portant sur des aspects historiques, politiques, anthropologiques et religieux

ANDERSON, B., *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme.*, traduction d'AUZAT, P.-E., Paris, Edition de la Découverte, 1996.

- BOONE, R. A., *War, Domination, and the Monarchy of France: Claude de Seyssel and the Language of Politics in the Renaissance*, Boston, Bull, 2007.
- BOUSWMA, W. J., *Concordia Mundi. The Career and Thought of Guillaume Postel (1510-1581.)*, Massachussets, Harvard University Press, 1957.
- BRIOIST, P., DREVILLON, H. et SERNA, P., *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne, XVI^e-XVII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- BRUNNER, H., « *Der Krieg in frühhochdeutschen Prosaromanen.* », in *Dulce bellum inexpertis. Bilder des Krieges in der deutschen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts.*, BRUNNER, H. (dir.), Göttingen, Reichert Verlag, 2002, p. 246-333.
- DALLMAYR, F. R., « *A War Against the Turks? Erasmus on War and Peace.* » in *Asian Journal of Science*, vol. 24, n°1, 2006, p. 67-86.
- DAVIS, N. Z., *The Gift in Sixteenth-Century France*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2000.
- MARAVALL, J.-A., *La philosophie politique espagnole au XVII^e siècle. Dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme*, Paris, Vrin, 1955.
- MAUSS, M., *Essai sur le don : forme et raison et l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, P.U.F., 2012.
- NERLICH, M., *Kritik der Abenteuerideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung 1100-1750.*, Berlin, Akademie Verlag, 1977.
- NYE, J. S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.
- POTTER, D., *Renaissance France at War. Armies, Culture and Society 1480-1560*, Suffolk, Boydell Press, 2008.
- SCHALK, E., *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1680).*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- SCHWARZER, S., *Zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Die Ästhetisierung kriegerischer Ereignisse in der frühen Neuzeit.*, Berlin, Peter Lang, 2006.
- TANNER, M. *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor.*, Londres, Yale University Press, 1993.

VIGNEAUX, M., « *Droit et justice dans l'Europe de la Renaissance* », in *Droit et Justice de l'Europe de la Renaissance*, GIONGET, S. (dir.), Paris, Honoré Champion, 2009.

WRIGHT, C., *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music.*, Massachussets, Harward University Press, 2001.

YATES, F. A., *Astraea. The Empirical Theme in the Sixteenth Century.*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975.

ZUMTHOR, P., *La mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.

Index des notions essentielles et des personnages principaux

- Abindarraez l'Abencerage, 159
- Achate, 206, 347
- Achéens, 31, 186, 351, 389, 523
- Achille, 60, 154, 167, 179, 180, 181, 185, 214, 264, 281, 282, 286, 337, 350, 359, 370, 371, 387, 388, 392, 409, 410, 412, 414, 415, 441, 525, 542, 566, 591, 639
- Adam, 182, 325, 402, 413, 427
- Adieu Welt*, 332
- admiratio, 253
- aficionados, 246, 253
- Agamemnon, 191, 386, 387, 388, 392, 410, 413, 419, 525, 566
- agapè, 433, 470
- Âge d'Or, 47, 107, 187, 368, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 447, 448, 453, 454, 455, 492, 507
- Âge de Fer, 107, 192, 425, 427, 440
- Agi Morato, 175, 664
- Agrajes, 366
- Agrippa von Nettesheim, 204
- Ajax, 60, 285, 413, 415, 450, 515, 525
- Alaopolitains, 473
- alchimie, 104, 107, 108
- Alciat, 437
- Alcine, 43, 522
- Alcinoos, 350, 399, 523, 573
- Alcofrybas, 275, 354
- Alexandre le Grand, 122, 150, 182, 193, 194, 195, 432, 435
- Alfonse d'Este, 57, 444
- Alger, 128, 129, 161, 174, 297, 363, 466, 616
- aljamiada*, 161
- Alonso Quijana, 295
- Al-Qalam*, 166
- Altisidore, 25, 206, 207, 372, 527, 576
- Amadis, 42, 74, 75, 76, 77, 79, 224, 230, 243, 249, 250, 252, 263, 269, 296, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 320, 321, 322, 341, 366, 368, 415, 446, 462, 574, 579, 637, 641, 645, 696
- Amadis de Grecia*, 298, 307, 312
- Ana Feliz, 363
- anagnorisis*, 338, 363, 374, 376, 377
- anangkè*, 189
- Anarche, 170, 182, 275, 428, 478
- Anchise, 129, 182, 191, 199, 210, 420, 432, 442, 444, 445, 449, 450, 489, 496, 498, 499
- Anfortas, 330, 333
- Angélique, 60
- Annius de Viterbe, 437
- anticaritas*, 403, 407
- Antiquités*, 436, 437, 654
- Apharbale, 479, 480
- Apocalypse, 55, 185, 186, 402, 427, 435, 651, 653, 659
- Apocoloquintose*, 536
- Arcadia*, 26, 80, 262, 374, 375, 378, 693, 698
- Arès, 185, 440
- Areté*, 349
- Argonautiques*, 274
- argumentos et episodios*, 362, 363
- Armada, 121
- Arminius*, 380, 382, 383, 694
- Arnaldo, 483, 573, 603, 607, 608, 609, 610, 612, 619, 620, 621
- artes bene moriendi*, 72

artillerie, 57, 67, 80, 82, 88, 91, 95, 96, 102, 103, 104, 105,
 118, 121, 188, 457, 533, 607
 Astolphe, 54, 55, 163, 286, 413, 497, 519, 522, 536
 Astrée, 14, 268, 491, 647
 aubergiste, 62, 126, 242, 244, 246, 250, 255, 292, 614, 684
 Auristèle, 145, 269, 483, 484, 496, 497, 498, 501, 502,
 503, 506, 572, 573, 578, 579, 580, 581, 582, 603, 604,
 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 617, 618, 619, 620,
 621
 Avellaneda, 167, 218, 219, 295, 306, 307, 673, 686, 687
aventûre, 324
 aventure, 12, 46, 62, 75, 76, 93, 107, 114, 125, 153, 155,
 160, 165, 166, 206, 208, 213, 215, 216, 218, 219, 220,
 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 232, 233, 261,
 263, 297, 299, 300, 301, 304, 306, 320, 324, 337, 347,
 356, 362, 379, 400, 405, 407, 418, 422, 443, 446, 447,
 456, 503, 522, 526, 527, 539, 574, 576, 600, 601, 613,
 615, 618, 634, 643, 702
 aventurier, 124, 155, 156, 214, 220, 225, 324, 325, 334,
 341, 528, 534, 535, 538, 546, 559, 597
 Averno, 449, 450
 Bacchus, 193, 347, 431, 432
 Baldanders, 530, 531, 694
Baldus, 43, 44, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346,
 449, 450, 451, 452, 453, 519, 638, 642, 643
 Banise, 374, 648
 Baroque, 135, 138, 178, 267, 324, 596, 692
 Béatrice, 576, 577, 578, 579
Belianis de Grecia, 229, 305, 315, 462
 Bellerma, 163
Bellum Civile, 555, 558, 561, 562, 564, 565, 640
 Bernardo del Carpio, 257, 416
 Boumian, 341, 343, 344, 345, 346, 347
 Bradamante, 444, 522
 Briolanja, 316, 318, 321
 Brutus, 450
caballeros de cuantía, 458
 Calogrenant, 520
 Calypso, 215, 216, 524, 536
 Camacho, 447, 523
 Camille, 184, 271, 383
 canons, 57, 79, 83, 104, 122, 532
 captifs, 68, 128, 129, 172, 616
 Cardénio, 243, 251, 313, 359, 363, 365, 372
 Carmésine, 70, 71, 73
 Carthage, 168, 183, 206, 422, 447, 491, 497, 498, 523
 Cassiopée, 486
 catabase, 197, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 288, 421,
 434, 525, 526, 576
Chanson de Roland, 31, 51, 54, 392, 587, 599
 Chariclée, 44, 486
 Charlemagne, 49, 52, 54, 228, 433, 446, 492
 Charles V, 123, 156, 435, 457, 461, 462, 465, 468, 489,
 490, 491, 492, 493, 494, 499
 Chats Fourrés, 517, 541
 Chinon, 435, 517
Christiada, la, 583
Chronique du roi don Juan, 250
 Cicéron, 311, 477, 485, 516, 535, 548, 550, 553
 Cide Hamete Benengeli, 161, 162, 166, 247, 256, 257,
 296, 300, 320, 673
 Cimosco, 57, 58
Cinquiesme Livre, 42, 190, 192, 193, 397, 404, 406, 435,
 509, 511, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521,
 541, 637, 651, 654, 655, 657, 658, 660
 Circé, 216, 285, 350, 388, 398, 515, 522, 526, 527, 530,
 531, 532, 537, 539, 572
 Cispade, 345, 451
Cité du Soleil, 508
 Clorinde, 383, 413, 497, 509
 clos de Seully, 171, 352, 552
Colloquia, 124, 374, 647, 693
 comparaison épique, 181, 182, 196
 Concile de Trente, 553, 577
Concordia Mundi, 436, 704
condottieri, 51, 53

conquistadors, 223, 426, 456
consilium deorum, 186, 187, 189
 Constantin, 460, 471
 Contre-Réforme, 233, 267, 268, 341, 464, 483, 485, 499,
 573, 578, 704
 Coran, 166, 175
 Corsicourbe, 574, 603
 Courasche, 13, 91, 124, 382, 383, 384, 589, 626, 690, 693,
 694, 697
 Cours du monde, 231, 232
 croisade, 47, 128, 130, 159, 161, 166, 169, 171, 172, 235,
 250, 510, 579, 590
Cuarta parte de Florisel de Niquea, 298
Curioso Impertinente, 313
 Dante, 24, 203, 402, 428, 536, 538, 566, 569, 570, 571,
 572, 573, 576, 578, 579, 581, 653, 670
De beata vita, 550
De bello Turcis inferendo, 119
De clementia, 476
De Constancia, 567
De institutione christianaefeminae, 240
De l'arte della guerra, 87
De officiis, 548, 550, 699
De perfectione militaris triumphis, 92
descensus ad infernos, 536
 dialogisme, 38, 237, 315, 379, 384, 385, 393, 593
Diálogo de la lengua, 240, 250, 700
 Didon, 25, 183, 206, 372, 419, 422, 492, 496, 515, 522,
 523, 612
 digressions, 13, 46, 178, 215, 217, 235, 261, 275, 276, 277,
 590, 656
 Diogène, 20, 544, 591
 Diomède, 60, 169, 184, 185
 Dipsodes, 169, 275, 279, 282, 353, 430, 432, 471, 481
 Dipsodie, 197, 198, 280, 354, 430, 432, 433, 471, 472,
 482, 655
Discorsi dell'Arte Poetica, 358
dispositio, 87
 Dive Bouteille, 196, 212, 219, 402, 403, 511, 513, 514,
 517, 518, 519, 520, 521
Divina Commedia, 131, 402, 510, 536, 569, 570, 571, 572,
 574, 576, 582, 583, 588
 don Antonio Moreno, 247, 561
Don Circongiglio de Tracia, 247
 don Diego de la Miranda, 229, 392
 don Fernando, 313, 359, 363
 don Gaspar Gregorio, 129, 165, 363
 doña Rodriguez, 445, 576
 Dorothée, 241, 244, 252, 293, 313, 314, 359, 363, 365,
 372, 447, 463
Dotzè de Chrestia, 66
 duc de Nemours, 573, 617, 619, 620, 621
 Dulcinée, 160, 197, 208, 209, 210, 211, 218, 299, 301,
 367, 368, 371, 419, 460, 525, 577, 578, 581
 Durandart, 362, 418
 échafaud, 54
 Église tridentine, 465
 Eiximenis, 66
El Criticón, 122, 700
El trato de Argel, 128, 568
Emblèmes, 437
 Empire, 13, 22, 45, 55, 70, 121, 122, 123, 128, 129, 147,
 148, 154, 156, 169, 177, 191, 197, 198, 199, 205, 207,
 274, 276, 277, 280, 286, 419, 420, 425, 426, 427, 428,
 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 443, 444, 446,
 447, 448, 449, 450, 460, 461, 463, 466, 467, 468, 471,
 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494,
 495, 496, 499, 500, 501, 502, 504, 506, 507, 561, 565,
 567, 569, 626, 639, 640, 646, 662, 671, 679, 683, 686,
 687
 Empyrée, 581, 582
Enchiridion militis christiani, 541, 543, 699
Énéide, 13, 21, 24, 25, 45, 47, 129, 154, 168, 169, 183,
 186, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 214,
 269, 274, 276, 280, 286, 288, 370, 371, 413, 415, 418,
 419, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 434,

435, 437, 440, 442, 446, 449, 450, 453, 467, 483, 484,
487, 488, 489, 491, 494, 496, 497, 498, 499, 500, 501,
502, 504, 505, 506, 507, 509, 522, 536, 561, 565, 569,
576, 599, 700

Enfer, 188, 194, 210, 280, 329, 388, 417, 419, 421, 422,
449, 450, 453, 532, 539, 547, 566, 570, 574, 575, 576,
577, 578, 593

entrecroisement des altérités, 130, 157, 159, 162, 165

Éole, 512, 564

épique, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 45, 46,
47, 49, 50, 51, 59, 63, 70, 72, 109, 129, 137, 140, 149,
152, 153, 154, 155, 156, 159, 162, 167, 173, 178, 179,
180, 181, 183, 185, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 199,
200, 201, 203, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 219,
220, 225, 226, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 266,
273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284,
285, 286, 287, 288, 290, 308, 311, 325, 327, 334, 337,
338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350,
352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 369, 372, 376, 379,
380, 382, 384, 385, 386, 389, 392, 393, 394, 399, 400,
401, 402, 403, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413,
414, 415, 416, 419, 421, 423, 424, 425, 426, 438, 440,
445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 459, 484,
487, 490, 497, 500, 508, 509, 510, 511, 517, 522, 525,
528, 540, 541, 544, 551, 553, 554, 555, 558, 562, 565,
566, 569, 570, 571, 576, 582, 583, 585, 586, 587, 590,
591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 648,
655, 659

épopée, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27,
28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 48,
49, 56, 70, 129, 136, 140, 153, 155, 156, 168, 169, 173,
174, 178, 181, 186, 189, 191, 196, 198, 199, 200, 212,
213, 214, 217, 218, 220, 225, 233, 234, 235, 236, 237,
267, 268, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
282, 283, 284, 286, 287, 288, 309, 310, 312, 323, 325,
326, 332, 334, 337, 338, 339, 340, 344, 347, 348, 349,
351, 352, 353, 355, 356, 357, 359, 360, 364, 370, 371,
372, 379, 384, 385, 386, 387, 389, 391, 392, 393, 394,
397, 399, 401, 402, 403, 404, 407, 408, 409, 410, 411,
412, 414, 415, 419, 421, 424, 425, 427, 428, 438, 439,
441, 449, 454, 455, 468, 483, 485, 486, 487, 488, 496,
506, 507, 508, 510, 511, 513, 517, 523, 527, 528, 529,
531, 534, 536, 537, 540, 541, 544, 555, 557, 560, 561,
564, 566, 567, 569, 570, 571, 577, 582, 583, 585, 586,
587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 598,
599, 600, 638, 639, 649, 650, 651, 655, 657, 659

Érasme, 48, 111, 114, 118, 119, 124, 141, 157, 158, 433,
469, 471, 482, 510, 513, 540, 541, 542, 543, 545, 547,
548, 552, 554

ermite, 243, 299, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 377, 443,
495, 499, 530, 531, 534, 538, 613, 618, 627, 628, 629

esfuerzo, 92, 111, 116, 568, 670

Esmeralda, 449, 451

Esplandian, 78, 320

Eudj Ali, 172, 174

Eusébie, 271, 612, 613, 621

eutrapélie, 246, 247, 391

exagération, 35, 59, 243, 257, 507

fabula, 362

felix culpa, 244, 252

Felixmarte de Hircania, 247

Festmachen, 98, 692

Flaubert, 319

Floriseo de Niquea, 73

folie, 12, 44, 114, 115, 116, 201, 210, 211, 230, 242, 243,
244, 245, 249, 258, 296, 302, 303, 313, 339, 346, 347,
408, 412, 413, 423, 456, 493, 526, 528, 532, 564, 574,
576

fortifications, 90, 96, 549

fortitudo et sapientia, 68

Franciade, 287

François I^{er}, 74, 159, 176, 177, 436, 437, 468, 679

frère Jean, 110, 172, 200, 214, 351, 352, 387, 405, 451,
478, 517, 541, 552

furor heroicus, 413

Gabriel García Márquez, 303, 689

Galaad, 225, 512

Galaor, 321, 366

Gargantua, 12, 19, 21, 23, 61, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 103, 109, 111, 118, 168, 171, 184, 195, 278, 279, 347, 351, 352, 353, 395, 435, 437, 476, 478, 479, 480, 546, 552, 652, 653, 654, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 694

Gaster, 83, 97, 104, 105, 349, 405

Gauvain, 302, 371

Gelfora, 449, 451

gender-crossing, 382

Gerusalemme Liberata, 413, 519, 522

Golandia, 504

Góngora, 163, 666, 680

Gottesferne, 329, 331

Graal, 196, 211, 224, 225, 272, 326, 327, 328, 329, 331, 333, 443, 509, 511, 512, 513, 514, 516, 518, 519, 520, 521, 590, 702

Grandezas de la espada, 106

Grandgousier, 82, 87, 477, 478, 479, 480

Grandmaraud, 345, 346

Grenade, 70, 167, 222, 455, 643, 663, 680

Guerre de Trente Ans, 99, 133, 137, 138, 146, 152, 233, 237, 382, 533, 588

Guido, 340, 449, 450, 453

Guillaume Postel, 436, 704

Gurnemanz, 329, 333

Guzmán de Alfarache, 325, 341

Gymnaste, 84, 85, 103, 184, 352, 407

Habsbourg, 426, 461, 490, 496

Hadès, 205, 280, 417, 449, 498, 499, 577

Hastiveau, 478

Hechos y vida de Estebanillo Gonzales, 136

Hector, 167, 183, 191, 199, 359, 370, 386, 410, 450, 566, 591

Hegel, 18, 33, 153, 230, 232, 276, 410, 684, 702, 703

Heldenbücher, 91

Hélène, 157, 207, 371, 523

Héliodore, 44, 215, 267, 269, 338, 357, 358, 359, 376, 486, 487

Hercule, 179, 183, 203, 286, 416, 432, 437, 490, 493, 539, 655, 702

hérétiques, 221, 463, 484, 577

Herkulesroman, 380

herméneutique, 107, 145, 202, 211, 245, 260, 393, 395, 396, 397, 580, 683

Herzbruder, 90, 99, 100, 124, 180, 376, 377, 381

Herzeloyde, 325, 326, 328, 329

Hésiode, 170, 192, 194, 430, 439, 440, 448

hétéroglossie, 29, 338, 384, 385, 392, 393

Hippolyte, 271, 620, 621, 622

Hirnschleiffer, 125

Histoires de Troie, 437

Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa, 159

historia septentrional, 504

homérique, 12, 20, 21, 23, 27, 29, 46, 48, 153, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 189, 194, 212, 214, 217, 233, 236, 237, 278, 279, 282, 286, 309, 337, 347, 349, 350, 352, 386, 387, 392, 397, 400, 409, 411, 413, 414, 415, 509, 511, 517, 521, 523, 525, 528, 529, 532, 533, 538, 564, 566, 570, 571, 586, 596, 653

horoscope, 100

Huckleberry Finn, 534

humanisme militaire, 46, 50, 109, 110, 118

humanismo de las armas, 109, 555

hybris, 200, 413, 500

Hypnerotomachia Polyphili, 519

Hythlodée, 472

Idées platoniciennes, 482

impérialisme, 24, 40, 48, 120, 125, 133, 141, 151, 163, 164, 174, 382, 425, 430, 445, 455, 460, 465, 468, 470, 472, 474, 475, 488, 494, 495, 507, 592

Ithaque, 60, 72, 153, 212, 214, 216, 217, 218, 219, 274, 285, 337, 350, 371, 411, 509, 511, 512, 514, 516, 524, 525, 526, 527, 573, 597

Jäger von Soest, 100

Jarifa, 159, 160, 161
 Jason, 180, 225, 274, 450, 640
Joseph Andrews, 14, 15, 534, 595, 673, 700, 702
 Juan Palómeque, 246
 Jupiter, 13, 131, 132, 185, 186, 187, 188, 189, 194, 199,
 440, 489, 564, 565, 692, 693, 698
 Juste Lipse, 567
kleos, 409
La verdadera historia del Rey Rodrigo, 161
 Lancelot, 71, 219, 272, 289, 302, 450, 512, 518, 520, 570,
 645
Landstörzer, 324, 341
Las Sergas de Esplandian, 79, 80, 322
 Latium, 168, 422, 429, 440, 468, 500, 501, 506
 Lavinia, 197, 198, 200, 501, 502
Lazarillo de Tormes, 341, 694
Les travaux et les jours, 192, 440
Libro de la Orden de Caballería, 439, 454
Libros de caballerías, 273, 289, 310, 644, 645, 664
 Libuschka, 383
 Lipsemire, 271, 612
 Lisuart, 75, 77, 312, 341, 368
Livre des Juges, 258, 259
logos, 202, 526, 532
Los baños de Argel, 568
Los quincuagenas de la nobleza de España, 241
 Loup-Garou, 281
 Lucain, 22, 48, 187, 237, 339, 510, 541, 554, 555, 556,
 557, 558, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 569, 638
 Luscinda, 243, 251, 252, 313, 359, 363, 372
 Machiavel, 50, 60, 74, 84, 87, 146, 433, 470, 658
 Macraéons, 395, 405, 515
 Madasima, 243
 Maese Pedro, 446
magia naturalis, 97, 98
 magie, 50, 58, 59, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105,
 107, 271, 298, 302, 416, 526, 527, 588
 Mandricard, 59
 Mantoue, 24, 159, 345, 643
 Manuel de Sosa, 270, 605
mâqama, 28
maraviglia, 292
 Marc-Antoine, 492
 Marc-Aurèle, 550, 702
 Margutte, 340, 342, 644
 Marphise, 57, 61, 383
 Maugis l'Hermitte, 171
 Maures, 66, 67, 73, 128, 129, 130, 142, 143, 157, 233, 346,
 447, 458, 464, 557
 Maurice, 132, 271, 606, 607, 613, 618
 Maximin, 132, 501
 Merlin, 208, 299, 300, 315, 443, 444, 450, 453, 577
 messianisme, 425, 429, 430, 441, 454, 491, 496, 508
miles christianus, 493
 militaire, 14, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 58, 60, 65, 66,
 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 88, 89, 91, 94, 96, 97,
 98, 100, 103, 104, 109, 110, 112, 113, 116, 119, 120,
 121, 122, 124, 127, 128, 130, 131, 134, 141, 142, 143,
 144, 148, 149, 151, 173, 174, 190, 191, 268, 270, 278,
 279, 285, 352, 387, 392, 406, 448, 458, 460, 465, 470,
 471, 473, 474, 476, 480, 485, 502, 541, 542, 545, 549,
 550, 552, 553, 555, 559, 560, 561, 564, 566, 567, 582,
 585, 588, 591, 630, 655
 mimésis, 263, 282, 570, 638
Mitleidsfrage, 330, 331
mnesterophonia, 213
Monarchie de France, 481
 monologisme, 159, 338, 379, 386, 400, 590, 593
 Montésinos, 135, 163, 206, 208, 210, 272, 300, 301, 321,
 367, 369, 418, 419, 420, 442, 443, 444, 453, 456, 525,
 575, 576, 577
Morgante Maggiore, 49, 51, 342, 518, 643
 Moriscos, 177
mundus inversus, 130, 388
 Musulmans, 128, 170, 176, 462
natürliche Künste, 100

Nausicaa, 349, 515, 517
nekuia, 525
Nekyomantie, 536
 néo-aristotéliens, 235, 262, 264, 266, 271
 Néphélogètes, 473
 Noé, 436
nostos, 509, 511, 512, 517, 525, 529, 593, 596
Nouvelle Atlantide, 508
novela byzantina, 44, 268, 270, 358, 365, 366, 367, 582
Novelas ejemplares, 124
Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, 246
Numancia, la, 560
 Numantins, 467, 559, 560
Odyssee, 12, 17, 20, 26, 29, 39, 46, 48, 60, 153, 154, 184, 186, 195, 196, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 236, 237, 257, 274, 278, 337, 350, 351, 364, 371, 388, 395, 397, 399, 401, 403, 415, 509, 510, 511, 514, 515, 516, 517, 521, 522, 523, 525, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 540, 554, 571, 572, 589, 590, 591, 596, 639
Odyssee, 12
Olivante de Laura, 298, 305, 679
 Olivier, 53, 91, 99, 124, 170, 314, 376, 378, 389
ordo artificialis, 365, 373
 Oriane, 75, 76, 77, 243, 312, 315, 318, 321, 368, 579
Orlando Furioso, 43, 49, 56, 57, 59, 60, 61, 266, 272, 286, 308, 313, 413, 444, 491, 519, 536, 583, 638, 642, 643, 645, 668
 Orphée, 396, 516
 Ottomans, 172, 176, 679
Ovide moralisé, 437
 Pallas, 185, 413, 500, 564, 578, 638
Palmerin, 249, 250, 290, 296, 358, 466
 Pandafilando, 463
 Pandrague, 449, 451
Pantagruel, 12, 20, 21, 22, 23, 39, 81, 105, 110, 111, 168, 169, 170, 172, 176, 182, 183, 184, 189, 195, 198, 201, 202, 204, 211, 213, 215, 216, 225, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 286, 288, 349, 351, 352, 353, 354, 394, 395, 396, 403, 405, 406, 407, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 449, 451, 452, 455, 470, 471, 475, 476, 478, 482, 512, 516, 543, 544, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 591, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 661
 Pantagruélion, 285, 286, 431, 432, 514, 661
 pantagruélisme, 405, 432, 471, 548, 661
 Panurge, 20, 85, 119, 154, 172, 175, 176, 179, 183, 193, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 213, 214, 220, 225, 280, 281, 284, 345, 351, 352, 387, 393, 396, 402, 405, 431, 451, 470, 509, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 535, 544, 545, 546, 547, 548, 551, 552, 601, 652, 653, 654, 657, 658, 659, 661
Paradise Lost, 583
 paradoxe, 21, 49, 62, 230, 251, 266, 290, 301, 599
 parodie, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 72, 110, 127, 154, 163, 178, 206, 207, 217, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 262, 273, 277, 281, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 299, 304, 306, 307, 308, 310, 312, 321, 323, 334, 337, 338, 339, 341, 352, 355, 359, 374, 375, 377, 379, 388, 402, 415, 436, 453, 495, 512, 519, 522, 523, 545, 564, 585, 586, 593, 594, 598, 648, 650, 654
Parzival, 12, 17, 26, 309, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 583, 587, 596, 693, 701
 Patrocle, 185, 281, 288, 350, 525
 pèlerinage, 172, 363, 572, 582, 607, 611, 618, 622
 Pénélope, 337, 398, 411, 515, 573, 585
 Penthésilée, 271, 384
Perceval, 19, 71, 279, 299, 511, 516, 518, 519, 520, 521, 656
 Périandre, 269, 270, 271, 367, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 505, 506, 510, 568, 570, 572, 573, 579, 580, 581, 582, 603, 604, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 615, 616, 617, 618, 620, 621
 Persinna, 486

perspectivisme, 315, 319, 364, 401, 402
 Phéaciens, 172, 173, 216, 351, 399, 523, 535
 Phèdre, 201, 210
Phénoménologie de l'Esprit, 231, 700
 Philippe II, 122, 128, 246, 298, 313, 462, 467, 468, 485,
 493, 494, 495, 504
Philosophia Antigua Poética, 358, 362, 366
 Physétère, 183, 403
Piazza Universale, 178, 535
 Picrochole, 82, 83, 84, 87, 118, 171, 353, 435, 478, 651,
 656, 657
pietà de Michel-Ange, 501
 Platon, 86, 105, 194, 202, 210, 396, 406, 427, 498, 585,
 677
 plurilinguisme, 385, 393, 394
Poetices libri septem, 358
Poétique d'Aristote, 235, 303
 politique du don, 480, 657
 Polycarpe, 269, 367, 497, 498, 573, 608, 609, 610, 612
 polyhistorisme, 178
 Polyphème, 215, 337, 515, 530, 534
 Ponocrates, 118
 Poséidon, 215, 515, 534
 poudre noire, 52, 57, 58, 69, 80, 102, 188
Primaleón, 250
 prophétie, 55, 99, 129, 131, 132, 147, 148, 180, 197, 198,
 199, 205, 207, 208, 210, 286, 377, 378, 379, 420, 432,
 435, 441, 443, 444, 449, 468, 487, 491, 499, 618, 625
 Protée, 530, 531, 626
 Protestants, 462, 484, 494
providentia privata, 188
 Purgatoire, 575, 577, 578
Quart Livre, 12, 22, 82, 83, 103, 104, 105, 155, 183, 195,
 196, 204, 212, 214, 215, 217, 225, 233, 237, 278, 288,
 342, 347, 349, 350, 351, 355, 357, 395, 396, 397, 402,
 403, 404, 405, 406, 407, 408, 449, 511, 512, 513, 514,
 515, 516, 518, 540, 551, 552, 553, 591, 652, 653, 654,
 656, 657, 659, 660
Querela Pacis, 118, 158, 699
Queste del Saint Graal, 511, 512
 question du mariage, 548
 Quinte Essence, 192, 519
 Raminagrobis, 204
Reconquista, 64, 129, 135, 157, 159, 164, 165, 222, 456,
 458, 678
 Rédemption, 21, 430
reloj de principes, 313
 Renaissance, 12, 13, 19, 20, 21, 25, 35, 38, 42, 48, 49, 53,
 56, 59, 60, 62, 66, 72, 76, 78, 82, 84, 87, 91, 94, 105,
 107, 109, 115, 116, 154, 156, 171, 177, 188, 202, 204,
 205, 215, 220, 225, 246, 248, 256, 257, 262, 266, 268,
 275, 276, 278, 281, 283, 284, 288, 294, 295, 298, 309,
 310, 311, 313, 315, 319, 320, 324, 338, 339, 355, 356,
 360, 365, 387, 389, 393, 394, 395, 402, 413, 414, 421,
 435, 436, 439, 440, 441, 444, 454, 465, 480, 486, 491,
 492, 499, 509, 513, 522, 525, 545, 553, 555, 558, 578,
 579, 583, 588, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 645, 647,
 648, 649, 651, 652, 653, 654, 656, 657, 658, 659, 660,
 663, 667, 669, 674, 678, 679, 685, 702, 703, 704, 705
 Renaud, 54, 60, 63, 70, 172, 314, 497
Rhetorica, 240
 Roche Pauvre, 243, 312
 Roger, 57, 59, 61, 450, 497, 522
 roman d'inspiration héroïque et courtoise, 26, 45, 237,
 372, 373, 376, 380, 381, 384, 586, 596, 598
 roman de chevalerie, 12, 15, 23, 25, 37, 40, 41, 42, 63, 68,
 71, 73, 76, 79, 144, 145, 153, 155, 160, 168, 169, 219,
 225, 227, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 247, 248, 250,
 251, 252, 264, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 279,
 289, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 300, 302, 304, 307,
 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 319, 326, 337,
 339, 340, 341, 359, 360, 361, 364, 365, 369, 370, 371,
 372, 416, 462, 520, 582, 586, 589, 593, 594, 595, 646,
 684
 roman moderne, 12, 13, 36, 47, 237, 289, 291, 314, 315,
 322, 334, 379, 385, 392, 401, 412, 586, 595

Romance de la Mariana, 166
romancero, 12, 14, 163, 239, 418, 453, 525, 685
romanzi, 12, 43, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 66, 236, 253,
266, 340, 358, 361, 641
Rome, 86, 110, 154, 191, 198, 199, 214, 256, 268, 420,
421, 426, 429, 430, 432, 435, 443, 445, 446, 448, 450,
467, 470, 483, 488, 491, 500, 501, 503, 504, 505, 506,
515, 550, 561, 566, 572, 574, 579, 581, 605, 607, 619,
620, 621, 622, 626, 647, 702
Romulus, 429, 434
Roncevaux, 52, 55, 293, 416
Rossinante, 229, 347, 371
Ruy Pérez de Viedma, 363
Saint Office, 463
Samson Carrasco, 165, 218, 247, 254, 293, 295, 300, 367,
422
Santa Hermandad, 614
Saragosse, 52, 196, 212, 217, 218, 219, 220, 222, 289, 297,
301, 572, 675, 680
Sarrazins, 170, 171, 172
satire ménippée, 39, 236, 339, 536
Saturne, 199, 203, 285, 425, 427, 429, 430, 431, 439, 440,
441
Satyrischer Pilgram, 101, 134, 623
Sénèque, 187, 476, 485, 490, 536, 549, 550
Sensualidad, 487, 498, 579
Septimanie, 504
Sibylle de Cumes, 198, 206, 453
Sibylle de Panzoust, 198, 204, 205
Sierra Morena, 160, 230, 243, 263, 298, 313, 359, 556,
574, 673
Siglo de Oro, 157, 312, 390, 646, 689
Siguënza, université de, 249
Simplicissimus, 11, 12, 13, 14, 17, 26, 90, 91, 98, 99, 120,
123, 132, 135, 136, 138, 140, 151, 152, 179, 180, 181,
182, 185, 187, 190, 191, 309, 323, 324, 325, 326, 327,
328, 329, 332, 333, 334, 338, 358, 372, 373, 374, 376,
377, 378, 379, 381, 530, 531, 532, 533, 534, 536, 539,
540, 583, 587, 588, 589, 596, 597, 598, 626, 690, 691,
692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699
simplicitas, 328
Sirènes, 516
Socrate, 20, 201, 204
Soldin, 271, 367, 498, 499, 618
Soledades, 163
Springinsfeld, 13, 89, 91, 124, 130, 691, 694
stoïciens, 288, 548, 549, 550, 551, 554
stoïcisme, 543, 548, 550, 552, 555, 567
Stoltzer Melcher, 124, 127
Stratagemata, 66, 81, 109, 656
stultitia, 328
Sulpicie, 271, 367, 611, 612
Sylphes, 537
Symphorose, 367, 497, 608, 609, 610, 612
synpraxis, 245
Tartare, 204, 372, 419, 450
Technologie, 96
Télémaque, 14, 337, 350, 397, 398, 428
Theatrum Orbis Terrarum, 484
Thésée, 450
Thulé, 490, 498, 501, 503, 621
Tiers Livre, 12, 21, 22, 83, 84, 119, 154, 182, 183, 189,
195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206,
207, 209, 210, 211, 213, 214, 280, 281, 284, 285, 287,
395, 431, 432, 433, 438, 512, 513, 514, 515, 516, 541,
544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 553, 589, 651,
652, 653, 654, 655, 657, 661
Tirante el Blanco, 42, 43, 49, 63, 64, 73, 289, 304, 638
Tolède, 297, 326, 359, 461, 505, 614
Tolstoï, 49
Toucquedillon, 477, 478
Traité des sciences d'armes, 84
translatio imperii, 434, 436, 437, 502, 503
Trevizent, 327, 332, 333
Triboulet, 513
Tristan, 271, 450

Troie, 17, 129, 179, 180, 182, 183, 184, 187, 192, 198,
206, 214, 215, 285, 387, 388, 419, 421, 434, 441, 444,
453, 467, 496, 498, 504, 508, 515, 523, 525, 532, 544,
549, 566, 597

Turcs, 65, 68, 71, 79, 110, 127, 129, 130, 133, 138, 158,
159, 165, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 360, 492, 510,
616, 678

Turnus, 200, 288, 500, 501

Turpin, 652

Tusculanes, 550

Ulysse, 17, 24, 26, 60, 72, 153, 154, 169, 172, 173, 180,
184, 186, 192, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 225,
257, 264, 285, 337, 349, 350, 351, 370, 371, 388, 392,
397, 398, 399, 409, 411, 413, 419, 453, 509, 511, 512,
514, 515, 516, 517, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527,
528, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 572,
573, 574, 591, 596, 597, 601, 638, 639, 653

universitas christiana, 493

Urgande la Déconnue, 565

ut pictura poesis, 263

Utopie, 87, 168, 279, 428, 439, 471, 472, 475, 508, 695,
701

Utopiens, 87, 88, 433, 470, 472, 473, 474

varietas, 261, 283, 361, 362, 364, 485

Vénus, 76, 186, 199, 383, 384, 484, 489, 578

Verkehrte Welt, 130, 132

vertus théologiques, 117, 455

Vicente de la Roca, 124, 125, 126, 127, 314

Vida de Diego García de Paredes, 255

Vierge Marie, 578

Vogelnest, 90, 181, 187

Wagner, 18

Wallenstein, 99

Wisigoths, 484, 504, 626, 628, 629

Wittstock, 99, 137, 375, 690, 692

Wolfram von Eschenbach, 12, 17, 26, 324, 326, 327, 328,
329, 596, 693

Yangois, 93

Zapolètes, 473

Zénocie, 271, 610, 612

Zoraïda, 172, 174, 175, 177, 303, 666

Chevaliers de peu de substance. L'épopée entre déconstruction et reconstruction dans les romans de la première modernité (Rabelais, Cervantès, Grimmelshausen).

Résumé

Ce travail a pour objet une réévaluation du rapport entre les romans de la première modernité et la tradition épique et notamment de la thèse de certains théoriciens du roman comme Bakhtine et Lukács selon laquelle le roman moderne serait né des cendres de l'épopée et que monde romanesque et monde épique seraient structurellement incompatibles. Le corpus principal est constitué des œuvres de trois auteurs, Rabelais, Cervantès et Grimmelshausen, mais l'étude sera fondée sur un corpus plus large, englobant les épopées de l'antiquité, les *romanzi* et les romans de chevalerie espagnols. Il s'agit de montrer que ce sont les textes eux-mêmes qui, par leur complexité, font éclater les dichotomies établies par certains critiques. En outre, comme certains théoriciens l'ont relevé, l'épopée peut s'accommoder de la complexité idéologique, des jeux narratifs et de la multitude des visions du réel, qui jusque-là semblaient être l'apanage du roman moderne. L'objectif est à la fois et d'analyser en quel sens les auteurs se ressemblent dans leur rejet de l'épopée et comment la rencontre conflictuelle entre la parodie et les souvenirs de la littérature épique pose paradoxalement les bases pour l'émergence d'un nouveau type d'épopée, compatible avec le comique et la tendance à l'inachèvement et capable de rendre compte des multiples fissures idéologiques qui parcourent le monde moderne.

Mots-clés : épique ; parodie ; premiers romans modernes ; réinvention de l'épique ; comique.

Knights of little substance. The epic between deconstruction and reconstruction in early modern novels (Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen).

Summary

This study aims at re-evaluating the relationship between early modern novels and the epic tradition. It reconsiders the thesis of theorists of the novel such as Bakhtine and Lukács according to which the modern novel was born from the ashes of the epic and the world of the novel and the world of the epic are structurally incompatible. This study focuses mainly on the works of three authors, Rabelais, Cervantes and Grimmelshausen, but it is also based on a larger corpus which includes the epics of antiquity, the *romanzi* and the Spanish romances of chivalry. My first point is that the texts themselves, by their complexity, shatter the dichotomies established by most critics. My second point is that, as a few critics have claimed, the epic can accommodate ideological complexity, narrative games, and multiple visions of reality, which until now seemed to be the prerogative of modern novels. My aim is to analyze in what sense the authors resemble each other in their rejection of the epic and how the conflictual encounter between parody and traces of epic literature paradoxically lays the foundations for a new type of epic with comic aspects and a tendency to incompleteness. It is one that is capable of capturing the ideological tensions of the modern world.

Keywords: epic; parody; first modern novels ; reinvention of the epic; comic.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED III – Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature comparée