

El ingenioso hidalgo don Quijote (1605),
satire ménippéenne
(Prosas nuevas -V- : cartas, relaciones,
Lazarillos, Guzmanes y Quijotes)

Pierre Darnis

Université Bordeaux Montaigne
pierre.darnis@u-bordeaux-montaigne.fr

Recepción: 19/05/2015, Aceptación: 13/07/2015, Publicación: 22/12/2015

Résumé

Utiliser des termes comme « roman » ou « parodie de livres de chevalerie » est tellement naturel que l'on a presque oublié de se demander à quelle tradition narrative se rattache *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Cet article s'emploie à récupérer la veine sérieo-comique et les textes fondamentaux de Lucien de Samosate qui rendent possible la fiction de Cervantès. Si ce livre n'est pas une satire ménippée, il n'en demeure pas moins un livre ménippéen. L'adaptation alémanienne (*Primera parte de Guzmán de Alfarache*) de la formule lucianesque ancienne (*Histoire véritable, Le songe*) et nouvelle (*Segunda parte del Lazarillo, Crotalón*) ne pouvait complètement satisfaire Cervantès : dans ce cadre, qui relève de l'histoire littéraire, on verra ainsi que le *Quichotte* constitue une proposition narrative alternative de prose ménippéenne.

Mots-clés

Cervantès; *Don Quichotte de la Manche*; satire; satire ménippée; Lucien de Samosate; *Guzmán de Alfarache*; *Lazarillo de Tormes*; poétique

Abstract

El ingenioso hidalgo don Quijote (1605), a Menippean Satire (Prosas nuevas -V-: cartas, relaciones, Lazarillos, Guzmanes y Quijotes)

Using categories such as “novel” or “parody of tale of chivalry” is such a common thing that we rarely consider the narrative tradition within which *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* fell. This article comes back to the *jocoseria* inspiration and those among Lucien's fundamental texts which made it possible for Cervantes's fiction to emerge. Without locking his 1605 text in the Menippean satire genre, Cervantes defines

it as a *Menippean book*. Cervantes could not be satisfied with the adaptation by Mateo Alemán (*Primera parte de Guzmán de Alfarache*) of the old Lucianesque formula (*Historia verdadera, El sueño*) nor of the short story (*Segunda parte del Lazarillo, Crotalón*). Envisaged from such a perspective of literary history, the *Quijote* becomes an alternative to the narrative proposition of Menippean prose.

Keywords

Cervantes; *Don Quijote de la Mancha*; satire; Menippean satire; Lucian of Samosata; *Guzmán de Alfarache*; *Lazarillo de Tormes*; poetics

On sait désormais que l'écriture de la *Première partie de Don Quichotte* s'inscrit pour partie dans un contexte marqué par le trouble que jette sur les Lettres espagnoles la publication d'une autre *Première partie* : celle de *Guzmán de Alfarache* en 1599.¹ Peu après la parution de ce texte saisissant, apparaissent en effet de façon quasi concomitante la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* dans la version apocryphe de 1602, celle, autorisée, de Mateo Alemán (1604), le *Buscón* en version manuscrite (avant 1604 ?), *El peregrino en su patria* (1604), *La pícara Justina* (1605, «Privilège royal» de 1604) et, donc, en 1605,² la *Primera parte de Don Quijote*. Bien plus qu'à un Siècle d'or ou à une décade *áurea*, on peut parler d'un lustre exceptionnel, situé entre 1600 et 1604. Le roman picaresque est-il né ?

La réponse appelle quelques précautions. Derrière le cliché transparent de la naissance de la picaresque provoquée par la publication de la *Primera parte de Guzman de Alfarache*, il semble que la réalité, notamment auctoriale, ne corresponde pas à ce que l'on pourrait imaginer spontanément. En fait, Alemán a été pris de court. Sa première partie, centrée sur un personnage qui agit en *pícaro*,³ impressionne fortement le lectorat d'alors. Mais Alemán n'a pas voulu écrire un récit sur un gueux ; d'ailleurs, la *Seconde partie* – dont le projet a déjà été conçu conjointement à la *Première* – doit dessiner en point de fuite la figure de

1. Márquez Villanueva (1995: 245), Rey Hazas (2005), Cros (2013), Darnis (2015a: 89-96, 103, 128-129).

2. Sur la préhistoire éditoriale du livre : Rico (2005) et Infantes (2013).

3. Vid. Rutherford (2001).

ce forçat prisonnier sur une galère à la dimension allégorique et à la symbolique ibérique prononcées.⁴ Mais il est trop tard. Les lecteurs, suite à la découverte de la *Première partie*, viennent d'imposer leur compréhension du livre : le héros est un *pícaro*. Comment ne pas les croire : l'arrivée de Guzmán chez le chanoine romain est, à cet égard, prototypique ; Guzmán est passé maître dans l'art de la gueuserie. La localisation «finale» du héros à Rome n'est pas sans rappeler aux lecteurs les livres de vagabonds qui essaient alors en Europe et dont l'Italie semble constituer l'Eldorado (*Liber vagatorum, Speculum cerretanorum*).⁵ Désormais, nombreux sont les lecteurs qui souhaitent voir satisfait leur désir de «lire de la gueuserie».

La réception initiale de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* a une portée considérable. Que dit-on lorsqu'elle est publiée ? Les mots d'Alemán laissent peu de place au doute : «(Esto propio le sucedió a este mi pobre libro: que habiéndolo intitulado 'Atalaya de la vida humana', dieron en llamarle 'Pícaro', y no se conoce ya por otro nombre)» (*Guzmán*: II, 1, 6, p. 706-707). La publication de la *Segunda parte* ne permettra pas à Alemán de rétablir la lecture du *Guzmán* comme «atalaya». L'effet de perspective produit par la *Première partie* a escamoté la vision correcte et globale de la «poética historia».

Par suite, les lecteurs ont contribué à prolonger cette image tronquée du livre dont le pouvoir suggestif n'a d'égal que l'inertie qui la porte encore de nos jours. En effet, il semble que nous demeurons les héritiers de ce péché originel de lecture : *Guzmán de Alfarache* reste pour beaucoup un «roman picaresque». Certes, mais d'un point de vue à la fois rétrospectif et étranger au projet auctorial. L'accumulation de récits picaresques projette à son tour sur le *Guzmán* l'image que la *Première partie* avait concourue à créer. Si ce jugement est valide (le *Guzmán* a ouvert une veine narrative inédite), il convient d'adopter à présent un regard à la fois prospectif et synchronique afin de comprendre ce que représentait aussi ce livre pour les auteurs et pour les lecteurs les plus éclairés, comme Cervantès probablement.

Lorsque l'on regarde du côté des œuvres pionnières que l'on rapproche, le *Lazarillo* et le *Guzmán*, et que l'on revient sur le siècle qui s'est écoulé jusqu'à l'année 1599, on s'aperçoit que plusieurs traditions narratives ont nourri et/ou constitué l'armature fictionnelle (*l'inventio* et la *dispositio*) de ces deux récits.

Une première tradition dans l'ordre de la «poésie» fut déterminante : celle des récits milésiens, dont *L'âne d'or* d'Apulée, mais aussi le *Baldus* de Folengo (et sa version espagnole) sont les représentants les plus saillants.⁶

4. Ma reconnaissance va à Fabrice Quero qui fait remarquer qu'il y a là une analogie avec le *Viaje de Turquía* où la galère turque possède une dimension ambivalente : lieu des tourments et de la cruauté des infidèles, elle sert également à introduire un éloge paradoxal de l'ordre (et même de l'harmonie) qui y règne (comparativement à ce qui se passe sur les galères chrétiennes)

5. Vid. Geremek (1991): 75-128.

6. Vid. Molino (1965), Lázaro Carreter (1972: 33-36), Vilanova (1989), 126-141, 142-154 y 155-179, Calero (2009), Mascarell (2011).

La seconde que l'on repère dans l'émergence (*La lozana andaluza*) et dans le développement *stricto sensu* de ce qui sera la veine picaresque (*La pícara Justina*, «El coloquio de los perros», etc.) est celle de la *Célestine* et de ses avatars.⁷

La troisième, moins connue, s'incarne dans l'auteur des *Epístolas familiares* et du *Relox de Príncipes* : Antonio de Guevara.⁸

Viennent ensuite des réalisations narratives situées en dehors du domaine de la «poésie». Les chroniques personnelles, en particulier celles écrites par d'anciens soldats comme Alonso Enríquez de Guzmán ou Jerónimo de Pasamonte, ont joué un rôle primordial dans l'écriture et la réception du *Lazarillo* et du *Guzmán* (Sánchez Blanco, 1981, 1986; Darnis, 2015a).

De même, on ne saurait sous-évaluer l'importance, dans la forge de nos auteurs, des écrits bureaucratiques, qu'il s'agisse des *relaciones de servicios y méritos* ou des *Informaciones* qui pouvaient être destinées à obtenir un laissez-passer pour rejoindre l'Amérique.⁹

Si ces cinq modalités narratives (littéraires ou non) contribuèrent à la forme singulière du *Lazarillo* et du *Guzmán*, il reste que les deux récits singuliers qui ont servi de matrice à la mode picaresque ont aussi emprunté leur configuration et leur esprit à la littérature lucianesque et ménippéenne,¹⁰ une galaxie narrative que la critique a l'habitude de signaler en passant, comme s'il s'agissait d'une évidence et qu'il n'était pas nécessaire de trop s'attarder.¹¹ Je ne chercherai pas ici à déterminer précisément les constellations qui la composent. Tout au plus chercherai-je dans cet article à signaler très brièvement quelques liens qui rattachent les *Vies* de Lázaro et de Guzmán à cet environnement narratif.

En ce qui concerne le récit du crieur public de Tolède, Núñez Rivera (2002) a signalé avec une rare précision l'origine de la tonalité du *Lazarillo de Tormes* : cette *Vie* reprend l'esprit et la saveur des éloges paradoxaux écrits au début du xvi^e siècle dans le sillage de Lucien de Samosate (vid. *L'éloge de la mouche*).

7. González Echevarría (1999), Ruiz Pérez (2015).

8. Rubio Áquez (2010: 17-34), Darnis (2014, 2015b).

9. González Echevarría (2006), Folger (2009), Darnis (2014).

10. Vian (1994): «Desde el siglo pasado se ha asociado varias veces a Luciano con la picaresca –esencialmente con el Lazarillo– tanto en episodios concretos como en técnicas: la autobiografía de principio a fin, la condición humilde del narrador, colocado en posición marginal, las series de amos y maestros crueles, el intento de ascensión social, la sátira religiosa, la lectura 'ejemplar' de la autobiografía, la construcción en sarta, el papel educativo del ingenio y la relación de la memoria con la venganza son las conexiones más importantes y más veces señaladas. La por muchos llamada primera novela moderna, relacionada por algunos por las aspiraciones reformistas del erasmismo e inspirada, según diversos críticos, directamente en Apuleyo y Luciano, aparece sobre todo ligada a los diálogos satíricos como el *Cróton*, el *Diálogo de las transformaciones* y el *Viaje de Turquía*, que sostienen, no de idéntica manera, una relación genética convergente con la novela picaresca, aunque no sean novelas».

11. Kruse (1959), Lázaro Carreter (1972): 36-40, López Grigera (1983): 354, Rey Hazas (2003): 18-19, Meyer-Minnemann, Schlickers (2008).



Figure 1.
Gravure, *Gli dilettevoli dialogi*, fol. 117v.

Le discours autobiographique de Guzmán n'est pas fondamentalement différent. Alemán choisit un narrateur dont le message, tout aussi paradoxal, doit souvent être pris à l'envers, comme le tableau mis à sécher dans le dernier chapitre (II, 3, 9: p. 1157-1158). Cela ne peut surprendre pour un forçat qui s'exprime comme le *Phalaris* de Lucien (Darnis, 2010).

Pour autant, la colonne vertébrale du *Guzmán* met en exergue une tradition narrative plus précise que celle des éloges paradoxaux. Il est vraisemblable que Cervantès ait perçu l'origine de la «poética historia» d'Alemán sous le vernis de la mimésis : en ramenant le *pícaro* à sa forme animale, l'auteur du «Coloquio de los perros» souligne la source et même la nature ménippéennes de *Guzmán de Alfarache*.¹² Du reste, en 1599, il serait artificiel de faire une différence *générique* entre la «satire humaniste» et la «narración picaresque» : vu en synchronie, le récit d'Alemán place délibérément son héros sur le point de vue surplombant de la galère pour mieux en faire une vigie (*atalaya*) sur le modèle des ménippées lucianesques (vid. *Icaromenippe* ; *La nécyomancie*) ou néolucianesques (vid. *Momus* d'Alberti, *Momo* d'Almazán, *Crotalón, Segunda parte del Lazarillo*).¹³

12. Vid. Ruiz (2008: 423).

13. Rey (1987): 111, Cavillac (2007): 39-46, Darnis (2010), Jufresa (en prensa), Darnis (en



Figure 2.
Gravure, *Gli dilettevoli dialogi*, fol. 142r.

Dans ce panorama littéraire de réemploi des grands textes du satiriste syrien et dans la conjoncture des cinq années qui ont succédé à la parution du *Guzmán*, on ne peut que s'interroger sur un étonnant récit publié en 1605 et annoncé comme une satire littéraire sur les livres de chevalerie. Quelle peut être, en effet, la nature de l'«histoire» de ce vieil hidalgo amateur de littérature chevaleresque et qui, à la fin de la «quatrième partie», meurt dans les louanges des poètes de la Argamasilla ?

prensa).

Ni le traducteur français, Jean Chapelain, ni Baltassar Gracián ne s'y étaient trompés :

— «Le *Guzman*, en gros, est une riche conception et une satire bien formée sur les pas de Lucien et d'Apulée en leur *Âne d'or* et, plus immédiatement, sur ceux de *Lazarille de Tormes*, qui a été son prototype. Nul de ceux-ci ne l'a égalé en invention, en abondance ni en diversité, comme il n'approche de pas un en doctrine ni en érudition» (Chapelain, 1639): «Au lecteur».

— «Aunque de sujeto humilde, la *Atalaya de la vida humana* de Mateo Alemán fue tan sublime en el artificio y estilo que abarcó en sí la invención griega [...]» (Gracián, *Arte de ingenio*, XLVII) ; «que cuando los mundanos echaron la Verdad del mundo y metieron en su trono la Mentira, según refiere un amigo de Luciano, trató el Supremo Parlamento de volverla a introducir» (*Criticón*, III, 3).

Aux sources du Quichotte : trois histoires lucianesques

Dans la littérature critique, trois études insistent sur l’empreinte décisive de Lucien dans les écrits de Cervantès : celles d’Antonio Vives Coll, de Michael Zappala¹⁴ et de Steven Hutchinson (2005: 241-262). On lira avec grand intérêt les correspondances qui sont mises en lumière entre les œuvres de Lucien et de Cervantès. Aussi peut-on se demander, au-delà des repérages ponctuels, quelle place attribuer à l’influence des textes du satiriste dans la conception du *Quichotte* de 1605. Malgré tout, on ne peut qu’être surpris de constater que la micro-analyse a parfois contribué à sous-évaluer la prise en compte cervantine de Lucien sur un plan structurel. En la matière, il convient de percevoir que le scénario lui-même de l’*Ingenioso hidalgo* se fonde très précisément sur un croisement de trois écrits célèbres de Lucien.

Don Quichotte bibliophile

Il y a d’abord l’idée initiale du récit cervantin. Elle repose sur la célèbre invective de Lucien souvent intitulée *Contre un ignorant bibliomane* (*Adversus indoctum*). Dans la folie livresque puis militaire de Quijada-Quijana sont reconduits à la fois la boulimie du bibliomane¹⁵ et le comportement célèbre du soldat Thersite, qui en est l’antonomase grotesque. Il n’est pas inutile de se souvenir que, dans la lettre conçue selon la rhétorique du blâme, le narrateur de Lucien dénonce chez le bibliomane sa passion pour les récits épiques qui lui feraient prendre des vessies pour des lanternes une fois le livre fermé et le lecteur revenu à la réalité :

Y porque, entre otros de tus libros, se halla estar la poesía de Homero, léate alguno el segundo libro de su *Iliada* y guárdate mucho no notes algo en él, porque no hallarás cosa que haga a tu propósito sino es [...] Tersites. Éste tal pues, si viniese a alcanzar las armas de Aquiles, pensarás que, por ellas solas, se le ha de pegar tanta valentía y robustidad que sea para pasar el río y enturbiar sus aguas con la sangre del matador de los frigés, y luego matar a Licaón y a Asteropo y a Héctor, como quiera que no sea para sustentar sobre sus hombros el peso de melia. (M55: 632-633)

L’un des chevaux de bataille de Lucien avait été la dévotion des lecteurs pour l’épopée et le manque de recul vis-vis des déclarations de véridicité. L’ho-

14. Vives Coll (1959: 120-133); Zappala (1979).

15. Sur les éditions ou les manuscrits disponibles au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, on consultera le travail précieux de Theodora Grigoriadu (2003). Pour des raisons de clarté, je citerai ici la version castillane de Juan de Aguilar Villaquirán («Manuscrito 55» édité par Theodora Grigoriadu). «Y tú, en efeto, estás sobre los libros –los ojos vigilantes– sin partirte dellos hasta cansar, y algunos dellos los corres con tan apresurada lección, que muchas veces los ojos se anticipan a la lengua. [...] tienes osadía de conseguir tantas y tales cosas juntas, que es con allegar una gran hacina de libros como de leña», M55, p. 629-630).

mologie entre la situation de l'Antiquité grecque et celle des Siècles d'or est, de ce point de vue, manifeste. À l'orée du xvii^e siècle, les deux grands genres de récits que sont les narrations chevaleresques et les histoires de gueux provoquent des réactions problématiques car elles font oublier aux lecteurs leur dimension fictionnelle et artistique. D'un côté, les livres de chevalerie donnent à penser que leur contenu a pu correspondre aux faits dans un lointain passé ou dans une contrée éloignée. De l'autre, un texte comme *La vida de Lazarillo* ne peut que troubler les lecteurs, qui se demandent si le récit du narrateur est avéré ou non. Des certitudes erronées sur les épopées chevaleresques (J. Palomeque) à l'incertitude portant sur les mémoires de personnages indignes,¹⁶ il y a peu de différences parfois. Gêné par les procédés rhétoriques fallacieux de ces deux formes romanesques, Cervantès ne se retrouve pas seulement entre le marteau et l'enclume. Comme tout lecteur, sans doute, il est aussi tiraillé par sa fascination pour les merveilles chevaleresques (vid. «La española inglesa», «El coloquio de los perros», *Persilès*) et pour les *realia* des récits picaresques (vid. «La ilustre fregona», «El coloquio de los perros»). Par ailleurs, Cervantès doit répondre à deux contraintes opposées : l'une, poétique, l'enjoint de tendre à la vraisemblance trompeuse («la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible», I, 47), l'autre, artistique, oblige ses lecteurs à percevoir dans le «poème» sa condition artéfactuelle, artistique.

Le défi auquel Cervantès doit répondre s'annonce immense mais sa trauaille l'est tout autant. Plutôt que d'abandonner la vraisemblance et l'in vraisemblance, le potentiel de l'extraordinaire chevaleresque et celui de l'illusionnisme picaresque, don Miguel reprend les vertus de ces formes en prose grâce au ciment de l'humour. Il fait ainsi d'une pierre deux coups : notre auteur conserve les schémas de la littérature en vogue, mais oblige ses lecteurs à ne pas se laisser abuser par le mirage qu'ils leur tendent. La solution du rire est loin d'être une facilité, car piocher dans la comédie, c'est aussi risquer le discrédit. La tâche est complexe, mais il pouvait compter sur cet illustre prédécesseur qu'est Lucien de Samosate. Dans les débats qui opposent Quijana et Panza à propos de leurs expériences fantastiques (II, 23-24 et 41), on reconnaît bien par exemple les discussions verbeuses de l'*Icaroméni ppe*. Le pastiche pseudo-scientifique a pour finalité de souligner la totale fictionnalité des récits merveilleux.¹⁷ Mais gageons que l'*Histoire véritable* a pu également intéresser Cervantès tant ce récit invraisemblable pouvait être rapprochée de l'épopée par son pastiche de l'*Odysée*, et de la picaresque par sa forme pseudo-autobiographique. Pour le dire avec les mots d'Hutchinson, «¿qué podría ser más 'cervantino' que el prólogo a *La verdadera historia*, que comienza con una de las primeras defensas de la literatura

16. Vid. Rico (1988) sur la condition mimétique et apocryphe du *Lazarillo*.

17. Sur l'épisode *apócrifo* de la *cueva*: vid. Zoppi (2014): 369.

de ficción?» (2005: 251). Parangons de la ménippée, l'*Histoire véritable* et l'*Icaroméniippe* thématisent chacun à leur manière leur propre fausseté et se servent de l'ironie pour mieux la mettre en lumière. Ne doit-on pas rapprocher ainsi la pétition initiale d'in vraisemblance dans le *Quichotte* du pacte de lecture demandé par Lucien au début de son *Histoire véritable*. Les faux poèmes préliminaires, dont Cervantès pouvait avoir trouvé l'exemple chez Alemán (*Guzmán*), constituent une déclaration de fictionnalité en bonne et due forme, mais la pièce littéraire la plus illustre du point de vue ironique restait l'*Histoire véritable*. L'amuseur de Samosate, à l'inverse des auteurs de merveilles écrites (fictionnelles ou pseudo-historiques), s'était lancé au tout début de son récit épico-burlesque dans une véhémence déclaration de non véridicité : «me he querido acoger a la mentira que, a mi parecer, será más tolerable que la de otros comoquiera que verdaderamente confieso que miento, y así no debo ser por ello de nadie reprehendido, pues, ante todas cosas, prometo de no decir verdad en cuanto dixere» (*M55*: 435).



Figure 3.

Gravure, *Gli dilettevoli dialogi*, fol. 101r.

Cervantès se moque des prétentions véridictionnelles des livres de chevalerie, à la manière de Lucien dans l'*Histoire véritable*, mais le fait marquant est plus précis encore. Cervantès construit son récit sur le lien praxéologique direct entre récit épique et violence, sur le modèle de l'*Adversus indoctum*. Quijada-Quijana veut en découdre comme le bibliomane antique, ce qui ne peut surprendre.

Renaud de Montauban, son héros,¹⁸ est à l'image d'Achille, le modèle du bibliomane et parangon de la colère dans la tradition humaniste («si viniese a alcançar las armas de Aquiles, pensarás que, por ellas solas, se le ha de pegar tanta valentía y robustidad que sea para pasar el río y enturbiar sus aguas con la sangre del matador de los friges», *M55*: 632).

Dans ce cadre, il n'est pas inintéressant de remarquer qu'à côté de l'hidalgo, le curé du village participe également de la recomposition de la déclamation antique : comme le narrateur épistolaire de Lucien, Pero Pérez a pour fonction de condamner l'indiscrimination entre la bonne et la mauvaise littérature.¹⁹ Plus encore, dans un cas comme dans l'autre, c'est l'in vraisemblance des récits épiques qui rend ceux-là inopérants du point de vue pratique :

dos cosas son las que buscas en ellos, y más en los antiguos: virtud de decir y razón de, honestamente, vivir. Mientras gastas tiempo en imitar las cosas que son buenas y evitar las malas, vienes a quedarte sin uno ni otro; por tanto diremos, con razón, que no has comprado otra cosa sino entretenimiento para los ratones, estancia para la polilla y azotes para tus criados si, en limpiar y asear tus códices, fueren descuidados. (*M55*: 637)

On sait le rôle qu'a pu tenir l'*Entremés de los romances* dans la préparation du premier *Quichotte*,²⁰ mais l'esprit même qui souffle sur la maison de l'hidalgo ainsi que l'idée de lecteur rendu fou par ses lectures semblent bien avoir été provoqués aussi par la diatribe *Contre un ignorant bibliomane*, un classique de l'époque (Azaustre Galiana, 2001: 39-41).

Don Quichotte, ami des fables

Si le goût pour les livres du hobereau manchègue s'inspire du *Bibliomane*, la critique par Cervantès de ceux qui croient aux histoires à dormir debout s'inspire quant à elle des *Amis du mensonge*.²¹ On se souvient de la trame du récit de Lucien. Filoclès et Tychiade débattent sur la question du mensonge et s'accordent à dire que bien des gens se laissent séduire par les récits mensongers des poètes :

Pues, echad los ojos por aquellos sabios antiguos, vos que lo sabéis mejor que yo, un Heródoto, un Ctesias y otros antes destos tan celebrados y hasta Homero; en lo

18. «Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia. Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galalón, al ama que tenía, y aun a su sobrina de añadidura» (*Don Quijote*, I, 1).

19. «como estás persuadido que puede venir a ser que, comprando con cuidado muchos libros de todas partes, seas por ello contado en el número de los doctos, llanamente te sucede al revés [...]. Aunque no tampoco te veo comprar los mejores, de más nombre y más escogidos, sino aquellos sólo que los mercaderes de libros te alaban por tales» (*M55*: 629).

20. Pour la conception du livre à partir de Lucien, de la *novella* et de l'*Entremés de los romances*: Darnis (2015a: 104-111).

21. Vid. también Zappala (1979: 68-70).

que escribían veréis que mentían, no sólo para engañar a los que entonces los oían sino para que aún hasta nuestros tiempos, de mano en mano, viniesen sus mentiras envueltas y disfraçadas entre aquellos hermosos versos y doradas poesías. De mí, al menos, sé decir que me avergüenço cuando los oigo nombrar, y las particiones y tajadas que hacen del cielo, el amarramiento de Prometeo, la rebelión de los gigantes y aquellas tragedias del infierno y cómo Júpiter, por amores, se convirtió en cisne o toro, y cómo la otra muger en osa o en ave, y aquellos Pegasos, Quimeras y Gorgonas y Cíclopes y otras tales fábulas tan absurdas y monstruosas que pervierten los juicios de los muchachos y les parece que ven fantasmas o brujas, aunque algunos dicen que, por ser poéticas, son tolerables. («El incrédulo», *M55*: 396)

La force du dialogue de Lucien (dont on trouvera des traces dans le *Jardín de flores curiosas* de Torquemada et dans le «Casamiento engañoso» de Cervantès) réside dans le fait que, malgré son scepticisme, Tychiade reste troublé par le récit de merveilles prononcées au cours d'une réunion d'amis «tan llenos de sabiduría y de virtud» et dans laquelle il est censé camper le rôle de l'«incrédulo» (*M55*: 397).²² La mise en abyme est vertigineuse puisqu'à l'écoute de ce récit, l'interlocuteur de Tychiade lui-même, Filoclès se voit à son tour frappé de crédulité :

Antes me parece, señor Tiquiades, que me habéis pegado lo mismo de que os teméis con lo que me habéis contado al talle de los mordidos de perros rabiosos, que no sólo estos rabian y huyen de la agua más también aquellos a quien el mordido mordió, de cuya mordedura, como no menos rabiosa que la del perro, no menos se deben temer y guardar. Vos, venís de casa de Éucrates mordido de mil mentiras con cuya mordedura quedo yo, por medio de vuestra plática, tan emponzoñado que, no menos que vos, siento el cerebro lleno de los diablos que decís.

On reconnaîtra aisément dans la relation entre Sancho et Quijada-Quijana le mouvement dialectique occupé précédemment par Filoclès et Tychiade : don Quichotte, lecteur, est devenu un alter ego de Filoclès, personnage contaminé par les fabulations du conteur Eucrate ; quant à Sancho, il reprend fréquemment le rôle lucianesque de Tychiade, ce personnage incrédule devant les allégations sur la force des enchantements et qui est taxé de «sot» par ses compagnons lorsqu'il s'avise d'afficher son scepticisme.²³

De manière plus générale, le prologue de la *Primera parte* n'est pas étranger à la condamnation des fantaisies imaginaires de Tychiade («Dexadlo ya [...], si quiera por amor de estos mancebos que aquí están, no los atemorizéis con semejantes prodigios fabulosos. Tened miramiento a que no conviene que sus orejas

22. «De buena gana pagaría a dineros alguna medicina que valiese para hacerme olvidar lo que traigo impreso en la memoria, no se le quede pegado algo que la ofenda, que me parece que veo delante de mis ojos diablos, monstruos, Hécates y otros tales prodigios de estos...» (*M55*: 418)

23. «¡Oh, que idiota sois, señor Tiquiades! —me respondió Dinómaco—, ¿nunca os vino gana de deprender de qué manera aprovechen estas cosas?» (*M55*: 399).

se hagan a ellos, porque es cierto quedarán dellos para toda su vida perturbados y asombrados y llenos de todo género de superstición», *M55*, p. 416-417). La pièce maîtresse du paratexte justifie son anathème de la même manière que le porte-parole de Lucien. L'adresse inouïe au «desocupado lector» va jusqu'à signaler que le projet cervantin s'articule comme une invective contre ces lecteurs sans cesse bernés, car trop oisifs comme l'hidalgo manchègue.²⁴

Don Quichotte, rêveur passionné

Si l'idée initiale du *Quichotte* provient du *Bibliomane* et les rôles dialectiques de Sancho et de Quijana-Quijada de l'*Incrédule*, il y a tout lieu de croire, par ailleurs, que le «nœud» du récit et son développement, soient issus en grande partie d'un classique pour évoquer ceux qui construisent des «château en Espagne» : *Le navire (ou les souhaits)* («Torres de viento» dans *M55*).

Pour un humaniste du début du xvii^e siècle, le personnage de Quijada renvoie un écho relativement évident dans sa façon de s'imaginer «castillos en el aire». Un lecteur aussi avisé que Giovio (*Epistolae*) n'avait d'ailleurs nullement besoin d'exégèse pour repérer que «falsi castelli in aere» était déjà au xvi^e siècle, non seulement une référence au célèbre dialogue de Lucien, mais plus largement, une expression qui permet de décrire par antonomase la création lucianesque (Zappala, 1990: 222-223). La fable quichottesque, en somme, de par l'obsession mentale de son protagoniste, confine au lucianisme le plus archétypal. Mais, surtout, il conserve du *Navire* deux des ressorts les plus intimes de l'hidalgo manchègue : le désir chimérique de Dulcinée et, une fois encore, l'ardeur belliqueuse.

24. Une analyse complémentaire est menée par Azaustre Galiana, qui signale que le rôle de l'«ami» dans le prologue cervantin serait emprunté à l'éloge paradoxal constitué par *Le maître de rhétorique* de Lucien (2001: 42-43).



Figure 4.
Gravure, *Gli dilettevoli dialogi*, fol. 34v.

L'une des surprises que recèle le rapprochement du *Quichotte* avec le *Navigium* est, en effet, que le texte de Lucien évoque une source probable du personnage de Dulcinée. Dans le dialogue antique, un groupe d'amis s'est retrouvé dans le port du Pirée pour voir un navire égyptien qui doit transporter du blé jusqu'en Italie ; mais Adimante s'écarte du groupe, absorbé dans une rêverie, un «sueño de niños» dans lequel «llegaba al colmo de riqueza y bienaventuranza mundana» (M55: 611-612). L'événement déclencheur qui le conduit à s'écarter des siens est motivé, d'après le personnage Samippe, par la vue d'un être désirable, en l'occurrence, chez Lucien, un jeune homme. Il est ainsi fort probable que le motif de sa disparition tel qu'il est pensé par les amis d'Adimante ait suggéré à Cervantès le motif imaginaire de «Dulcinée» et la sortie de l'hidalgo de l'espace amical constitué par le village. Au demeurant, il est intéressant de noter que l'éphèbe qu'aurait suivi le rêveur grec a été remplacé dans la version castillane d'Aguilar Villaquirán par une «doncella» sortie de chez elle «con una sobrerropa blanca, muy bien ataviada, los cabellos trançados atrás de modo que descubrían la frente toda».

Autre indice troublant : le portrait peu flatteur de Dulcinée que Cervantès met dans a bouche de Sancho :

sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora!

¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que, con justo título, puede desesperarse y ahorcarse; que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo (I, 25).

Il y a tout lieu de croire que Cervantès reprend ici encore le patron littéraire du *Navire*. L'auteur de *Don Quichotte* mobilise le point de vue dysphorique et désacralisant qui faisait le sel du dialogue de Lucien lorsque Lycinus joue, comme Sancho, les trouble-fête narquois et remet les yeux en face des trous à ses interlocuteurs :

No la tengas, oh, Sámipo, por tan hermosa a esa moça que dices, que baste a hazer salir de sí a Adimanto quedándose atrás de otras muchas atenienses que lo son más que ella, las cuales todas son libres, en fin, y tienen una conversación agradable que parece que están convidando a abraços; por estas tales sí fueran mejor empleadas esas lágrimas, pero estotra, demás de ser morena de rostro, tiene los labios arremangados hacia fuera, las piernas enjutas, la habla sin gracia, apresurada y confusa y, aunque usa de la griega, no puede perder el resabio de la materna y, finalmente, el modo de traer el cabello, echado por la espalda y trançado, da a entender que no es libre sino esclava. (M55: 608)

Indépendamment pourtant de ces premiers motifs «romanesques» du *Navire*, ce fut la suite du dialogue qui a dû attirer Cervantès. Séduit par les *Torres de viento* d'Adimante (titre du dialogue dans la traduction castillane), Samippe s' imagine chevalier et chef de guerre :

Mirad que hagáis como valientes en la ocasión, no deis infamia a nuestra patria con vuestro descuido, que ya los enemigos nos vienen picando por las espaldas. La señal que os doy sea Marte y vosotros, cuando suene la voceadora trompeta, presurosos por acometer al enemigo, daréis fieros golpes con las lanças en sus escudos, todo en un instante, de modo que sus saetas no os puedan ofender... Mirad cómo está la batalla trabada y cómo el cuerno siniestro gobernado por Timolao ha desbaratado los medos que le cayeron a su parte; el derecho, en que yo voy, es también igual a los enemigos porque son persas y su rey viene entre ellos; y toda la gente de a caballo enemiga viene contra él. (M55: 622)

Comme Quijada, Samippe caresse des rêves de victoire et de gloire.²⁵ Une fois encore, il semble que l'intuition d'Ana Vian soit confirmée par les textes. La

25. «Dices bien... Pero mira cómo la herida que me dieron no es penetrante ni en parte que se parezca, por que la señal o cicatriz no cause fealdad. ¿No ves cómo, del primer encuentro, le he pasado de parte a parte, a él y a su caballo, dexándole escondido el hierro del venablo en el cuerpo? Luego le corté la cabeça y le quité la tiara y, al punto, ¿no ves cómo me aclaman todos por su rey? Griegos y bár-

chercheuse s'était élevée contre les tenants de la rupture entre la satire humaniste et la prose cervantine (1999: 125-127). Il y a une continuité entre le dialogue néolucianesque et Cervantès. Derrière le «colloque» entre Sancho et don Quichotte, c'est bien l'intertexte du *Navire* que l'on retrouve. Ce n'est pas un hasard si, comme le note Francisco Márquez Villanueva, Sancho est l'exact contraire de l'hidalgo-soldat par sa couardise et son aversion pour le risque.²⁶ Cervantès a forgé le paysan notamment sur le canevas que représentait Lycinus dans le *Navium*. Dans ce dialogue également, la dialectique discursive est de mise et le personnage de Lycinus sert à Lucien pour s'opposer à Samippe et, exprimer, par contraste, un tempérament pacifiste et poltron :

Hazme, oh, rey, si te plazze, sátrapa de la Grecia, porque soy algo tímido y no podrá sufrir el corazón verse ausentar tanto de su casa, y tú, me pareze, que llevas ojo a mover guerra contra los partos y armenios, gente belicosísima y arqueros certerísimos; por tanto mejor sería que encargases a otro el cuerno derecho y me dexes a mí en Grecia como a otro Antípatro porque, mientras yo paso a descubrir tierra a Susa y Bactra, no me coja alguno al descubierto y me atraviese el pecho con una jara. (M55: 621)

Du lucianisme à la satire ménippéenne

En plaçant l'imaginaire débridé au cœur de l'histoire narrée dans *Don Quichotte*, Cervantès témoigne d'une immense dette littéraire à l'égard de Lucien de Samosate. On peut dès lors se demander si, porté par sa sensibilité pour ce type d'écrits, il n'a pas franchi le pas pour construire le livre de 1605 comme une satire ménippée. C'est Steven Hutchinson qui nous met sur la voie et qui, me semble-t-il, a percé de manière subtile l'enjeu du lien poétique de Cervantès vis-à-vis de l'auteur antique. Ce que l'on observe, en définitive, lorsque l'on cesse d'emprunter des instruments anachronique pour étudier le *Quichotte*,²⁷ c'est un

baros me adoran, yo solo seré su emperador, yo solo seré su capitán a ley de Grecia. Después de todo esto, ¿cuántas cibdades pensáis que edificaré en mi tiempo? Cuantas destruí tomándolas por fuerza de armas... Castigaré a cuantos desde el principio me hobieren hecho alguna injuria pero, particularmente, a Cidias, el rico, que siendo mi vecino me vino a echar de la posesión de una heredad mía, entrándoseme poco a poco y renovando los linderos a menudo siempre en mi perjuicio...» (M55: 623).

26. Márquez (1973: 40): «no hay nada más ajeno a su naturaleza que cuanto pueda relacionarse con la profesión de las armas. Respecto a su afición a la comida y al sueño [incompatible avec la *milicia*] cabe decir que no se aparta de lo habitual en los tipos cómicos definidos por Hendrix, pero en lo demás se advierte una notable coincidencia con la caracterización de Sancho al nacer éste literariamente en el cap. 4, en el que ya hace cuenta don Quijote de recibir por escudero 'a un labrador' vecino suyo, que era [...] 'muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería', frase donde el *a propósito* va cargado de profunda ironía [...]. En el cap. 7 se refleja igualmente la natura oposición del presunto escudero a dejarse convencer; sugiere Cervantes que Sancho era refractario en principio a toda idea de abandonar su tierra, por lo cual don Quijote hubo de gastar mucha saliva ('tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió') para persuadirle a salir en busca de las aventuras».

27. On pense aux étiquettes anachronique comme celles de «roman», de «modernité», de «perspectivisme», etc.

palimpseste qui se lit non pas seulement ici et là dans quelques séquences narratives, mais bien, insiste le critique, dans toute l'armature du récit et de ses personnages : «más allá de pasajes cervantinos supuestamente endeudados con la obra de Luciano, las afinidades entre Luciano y Cervantes parecen multiplicarse cuando se consideren ciertas coincidencias en su poética y las actitudes vitales que se desprenden de su obra» (Hutchinson, 2005: 247). Alors, comment définir le livre intitulé *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ?

Après le premier repérage de Rapin en 1673, il a fallu attendre Highet (1962), Parr (1988) et, plus récemment, Rodríguez Adrados (2005 : 45-70) et Correard (2006) pour que soit reconnue la tradition narrative dans laquelle le livre s'insère.²⁸ Cervantès reprend avec lui les caractères qui ont fait la force de la satire ménippée, pour la moderniser comme Rabelais avant lui.

Pour simplifier, les principaux traits ménippéens s'articulent autour de deux spécificités «poétiques» :

- la profonde diversité tonale et stylistique du récit, d'une part,
- et le développement d'une philosophie critique et alternative, d'autre part.

Afin donc de mieux cerner le genre du *Quichotte* (et avant d'en préciser la nature), regardons les caractéristiques ménippéennes dont s'est servi Cervantès.

La diversité tonale et stylistique de la ménippée

1) Certes partagé par d'autres formes «poétiques», le ton serio-comique constitue un premier paramètre distinctif.²⁹ Essentiel, il permet d'éloigner radicalement le *Quichotte* des récits qui revendiquent leur «gravité», comme la *Diana* ou le *Guzmán*. De cette caractéristique générique dépend évidemment la définition ultérieure que l'on a attribuée à l'œuvre comme «funny book».³⁰ Le personnage serio-comique de don Quichotte n'hérite pas seulement la mélancolie de Saturne. D'un point de vue intertextuel, son idéal égalitaire et même sa dimension «carnavalesque» sont en vérité redevables à son modèle antique dans sa version lucianesque: les lettres et les dialogues saturniens. Souvenons-nous du prologue qui ouvre la description par le satiriste de Samosate de la période des «Fêtes saturnales»:

Las fiestas saturnales fueron instituidas en honra de Saturno por el mes de diciembre, en Roma, por siete días continuos, dentro de los cuales ni se trataba de guerra ni se castigaba a delincuente, antes se les daba a los esclavos libertad para andar a sus anchuras por la ciudad, cuya señal era andar ensombreados y entendiendo en jugar a los dados y sentarse con sus amos a la mesa a comer con ellos. Los pobres eran también convidados de los ricos y se presentaban los unos a los otros. Lo primero

28. Avec l'étiquette taxinomique «una especie de épica cómico-burlesca en prosa», Close, (2005: 52), était proche de trouver le genre ménippéen.

29. Vid. les caractéristiques du genre ménippéen dans le *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (Correard, 2004).

30. Voir en particulier : Russell (1969) et Close (2007).

que se enviaban se llamaba 'xenio', y lo que en retorno y paga 'apoforeto'. Y porque —como es verisímil— todas las cosas se deterioran con el tiempo, no ya como solían en los principios, los ricos recibían a los pobres a sus mesas porque los trataban con desigualdad en el comer y en el beber, dándole lo más vil y peor aderezado y eso tan corto y escaso que, los más, se partían tan hambrientos como entraron. Y ni tampoco eran cosas de valor las que les enviaban en presente. Y de aquí tomó ocasión Luciano de quejarse en su nombre y como uno dellos, de la buena costumbre pervertida en estas fiestas saturnales donde, reaprehendiéndola en los hombres, se lleva de calles el veinte de los bolos el dios Saturno rey, prepósito destas fiestas y, en su nombre, los demás dioses, no perdonándolos tampoco a ellos, siempre que halla ocasión —y siempre se la halla—, como se verá en ellas. (M55: 1067)

2) La seconde bigarrure quichottesque empruntée aux fables lucianesques tient à la mise en place de multiples écarts entre le naturalisme carnavalesque et les divagations les plus extravagantes. Plutôt que d'évoquer un «pré-réalisme», rappelons que Cervantès ancre son récit dans le quotidien de ses lecteurs comme le font les auteurs ménippéens (Bakhtine, 1998). Très proche des sources anciennes, Cervantès insiste avant tout sur le réel pour mieux lui confronter le monde de la fantaisie, à l'image du personnage lucianesque d'Adimante que son esprit mène parfois sur les chemins de la rêverie («sólo es una novedad y fantasía que por los ojos me ha pasado en que he traído envuelto el pensamiento, y tanto que aunque, como decís, me habéis llamado, no os he oído...», M55: 611 «Torres de viento»). La nuance de vraisemblance que Cervantès apporte par rapport à la fable milésienne montre à quel point il reste redevable à Lucien. S'il poursuit la tradition lucianesque des visions du héros, Cervantès opte pour représenter des hallucinations intermittentes («fantasmas») et pour leur donner une explication toute médicale et humorale. Ce faisant, il délaisse le scénario ménippéen des rêveries prolixes du songe nocturne (vid. Lipse ou Quedo), préférant le *visum* au *somnium*. Cette stratégie narrative fondée sur la mimésis est reprise ensuite, dans la *Segunda parte* lorsque Cervantès réutilise les deux *topoi* de la ménippée que sont les voyages dans les cieux et en enfer (vid., de Lucien, *Icaroménippe* et *Nécymancie*). Ces deux expériences surnaturelles sont rendues vraisemblables dans le *Quichotte*. Le voyage infernal dans la «grotte de Montesinos» (II, 23) est possible si l'on se réfère aux théoriciens comme Huarte de San Juan (*Examen de ingenios*) : selon eux, «existen cinco sentidos interiores o potencias del alma que actúan mientras el cuerpo está dormido»³¹ on distinguait d'ailleurs à l'époque une catégorie de rêve, l'*insomnium*, «en el que se repiten las preocupaciones que acosan al individuo cuando está despierto» (Egido, 1994: 143-151). De même, la chevauchée céleste sur Clavileño (II, 41) permet de justifier l'égarément imaginaire de Sancho (voir *Icaroménippe*) tout en attribuant son origine aux manigances vraisemblables et burlesques du duc et de la duchesse (Hutchinson, 2005: 255).

31. *Don Quijote*, II, 23: «lo que he contado [assure Quijano à Sancho] lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis propias manos».

3) Comme les formes de ménippée écrites par Lucien, le *Quichotte* se caractérise plus qu'aucun autre récit de son temps par l'intrusion de genres divers,³² qui fonde une étonnante hétérogénéité scripturale : le dialogue, la nouvelle, la picaresque, la pastorale, etc. On notera que le mélange des genres, s'il est fréquent au Siècle d'or, reste une marque de fabrique des ménippées lorsqu'il affiche un caractère ostentatoire, hybride et critique (Relihan, 1993).³³

4) La définition du *Quichotte* comme texte parodique a souvent été avancée pour décrire sa nature. À l'aube du xvii^e siècle, cette modalité poétique dispose d'une autonomie toute relative. Dans le domaine du récit en prose, à l'exception de la mince tradition issue de la *Batrachomyomachie*, le genre de la parodie reste consubstantiel à la ménippée. C'est parce que celle-ci tend naturellement à la diversité discursive qu'elle est solidaire d'une visée ironique à l'endroit des genres élevés et qu'elle était conçue par les Lettrés comme l'expression privilégiée de la satire littéraire. En d'autres termes, le désir de démythification des conventions et de l'emphase des livres de chevalerie imposait à Cervantès un rapprochement avec la prose ménippéenne. Tout comme l'*Histoire véritable* de Lucien moquait les actions et le style des récits homériques, Cervantès raille la forme des histoires de chevaliers errants. L'épisode de la grotte de Montesinos, par exemple, souligne ce que les récits de métamorphoses ont de risible, dans une veine proche des *Diálogos de los muertos* (Egido, 1994: 162).

La philosophie ménippéenne : entre critique et idéalité

5) Mains spécialistes ont pu repérer de manière tout à fait juste que *Don Quichotte* est une satire. Mais il serait illusoire de croire que cette modalité d'énonciation ait été conçue indépendamment de son ancrage lucianesque. Dans son renouvellement érasmisant, la satire ménippée intéressait les auteurs à cause de sa dialectique du réel et de l'idéal (parfois utopique). Sous l'angle de ce dernier, la comédie humaine devenait automatiquement scandaleuse. La satire quichottesque repose sur un fonctionnement similaire ; elle aussi s'articule sur la confrontation entre les principes affichés par les hommes et la manifestation de leurs dévoiements, parfois scandaleusement hypocrites.

Plus généralement, si la satire cervantine peut être considérée comme tout à fait ménippéenne, c'est dans la mesure, notamment, où elle reconduit la double cible qui faisait la spécificité du genre ancien et de ses reprises au xvi^e siècle. Toute une série de types sociaux reçoivent bien évidemment les flèches de Cervantès, comme il est de rigueur dans la satire simple ;³⁴ mais, dans l'*Ingenioso*, le point de vue du « Sage » qui contemple le monde n'est pas épargné. La fenêtre panoptique ouverte par Cervantès se concentre dans le point de vue de

32. Voir notamment Reed (1981: 73).

33. Sur cette notion de récit comme «(hypo-)centaure» : Lucien, *Zeuxis* et Vega (1993: 104).

34. Vid. Bakhtine (1998: 162).

Quijano, lequel est extraordinairement décalé pour juger les affaires courantes du monde. Sur ce point, Cervantès est moins antiquisant que fidèle au néolucianisme érasmien : il exfiltre le personnage de la Folie de l'*Encomium moriae* (Érasme) pour composer sa figure de lecteur à la fois sage et dérangé.³⁵ À tel point que la thématique prioritaire de Lucien irrigue le sujet-même de *Don Quichotte* : la satire des hommes de Lettres.

Tout comme les bergers de la pastorale portaient le masque des poètes du XVI^e siècle, le personnage de l'hidalgo Quijada renvoie l'image d'un type particulier de lecteur. Sancho y voit clair : son maître ne s'y entend que trop bien dans l'*art poétique*.³⁶ Traditionnellement, on interprète le livre à l'aune de la dialectique entre l'idéal et l'empirie et, malgré les prises de distances des uns et des autres, la critique a du mal à résister à l'anachronisme de ce prisme herméneutique.³⁷ En réalité, la dialectique cervantine s'ancre dans le débat sur la vanité des savoirs. Depuis la publication de *Cervantes, raro inventor*, nous disposons des conclusions probantes de Javier Blasco sur le contexte d'écriture du *Quichotte*. Plus qu'une raillerie contre les lecteurs de livres de chevaleries, le livre prend à partie le monde des lettres. Entre la crédulité des lecteurs d'histoires fantastiques, la foi dans l'écrit prônée par les humanistes et la dévotion des contre-réformistes pour les autorités, la différence était bien mince pour Cervantès. «Detrás de todo está el prestigio y autoridad que se le concede a la letra escrita», en particulier dans l'univers des humanistes (les courants de l'érasmisme et du protestantisme, par exemple, réclamaient un respect inconditionnel à la Bible).

[E]scritura y verdad habían llegado a constituir una misma y sola identidad. Si está impreso, será necesariamente verdad [...]. A la vez que los humanistas atacan, con furia, al libro de ficción, otorgan un alto valor a la historia: vehículo de la verdad y contraejemplo de la ficción. La historia sí que hablaría de los hechos y de las cosas que están en la realidad. El prestigio de la historia crece con los ataques de la ficción. Tanto alcanza la fe en la historia, que se llega incluso a olvidar que la conforman hechos y cosas, en tanto que la historia es indefectiblemente percepción, interpretación y, lo que es más importante, se resuelve siempre en lenguaje. (Blasco, 2005: 27-28)

Pour le critique, la falsification n'est pas le seul reproche conçu par Cervantès contre l'histoire: sa vocation à dire le réel est vouée à l'échec. «Podrá el historiador elevar frente a la realidad el mejor de los espejos, pero éste siempre le devolverá imágenes. Nunca apresará en él la vida» (Blasco, 2005: 27-28). Quijada incarne au début de la *Première partie ces letrados* qui sont d'avidés lecteurs,³⁸

35. Vid. Vilanova (1989).

36. Lorsque don Quichotte récite quelques vers de la première élégie de Garcilaso au début de la *Segunda parte*, Sancho est forcé de reconnaître l'évidence : «también mi señor es poeta!» (*Don Quijote*, II, 6: 677).

37. Voir à ce sujet l'étude méta-critique de Close (2005).

38. Voir Torrente Ballester (1984: 49 y 74).

semblable en cela à Lucius, qui, dans *L'âne d'or*, se prenait pour un intellectuel dans le sillage de Plutarque (Soler, 2008).

À cette première caractérisation de lettré, s'ajoute une seconde qui fait de l'hidalgo la caricature de Feliciano de Silva, le grand écrivain des suites romanesques, de la *Segunda Celestina* à *Lisuarte de Grecia*, et le grand responsable de l'impossible achèvement des cycles narratifs (Quijada partage avec l'auteur la critique du *Belianís* de Fernández). Hinrichs a bien vu que Cervantès définit son protagoniste «as a sequelist» (2011: 190) : Quijada, en prenant le chemin de la Manche, cherche à ajouter une suite aux précédents récits de chevalerie.

À bien y regarder, l'objectif soldatesque du hobereau n'étouffe pas son identité de lettré. Au contraire, les délires de Quijano face au réel ne font que reproduire les mécanismes de la psyché devant les signes typographiques imprimés sur les livres de chevalerie. Quijada chemine dans la Manche comme, lecteur, il déchiffrait la prose : les stimuli du monde animent son esprit comme les mots sollicitaient son *imaginative* (Darnis, sous presse). L'épisode du songe dans l'auberge nous fournit quelques indices sur la nature du délire de don Quichotte.

«Figuras»/ «fantasmas». «Imaginación» (*imaginativa*)/ «fantasía». Le lexique employé pour rendre compte des hallucinations d'Alonso Quijano exprime par bisémie les mécanismes psychiques qui perturbent son imagination.³⁹

[Cuando] él despertó con sobresalto no pudo menearse ni hacer otra cosa más que admirarse y suspenderse de ver delante de sí tan extraños visajes; y luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas *figuras* [Fernando y sus camaradas disfrazados] eran *fantasmas* de aquel encantado castillo (I, 46).

Le réveil, la réaction romanesque de l'admiration, manifestent de façon implicite qu'Alonso Quijano agit en simple lecteur face à ces visages difformes, véritables signaux à actualiser et à recouvrir imaginativement. Les termes «figures» et «fantômes» font sens à la lumière de leur confrontation et de l'isotopie liée à l'*imaginative*. Ainsi, l'hétérogénéité sémantique qui identifie les *figures* à des personnages de comédie et les *fantômes* à des êtres merveilleux peut-elle être dépassée. Les enchanteurs, évoqués à plusieurs reprises par le vieux lecteur, ne peuvent cacher longtemps leur statut rhétorique de métaphore de l'*imaginative* :⁴⁰ c'est elle, nous dit Cervantès, qui, comme dans la lecture, transforme les signes, les figures, en fantômes mémoriels et imaginaires.⁴¹ Les termes employés

39. Darnis, sous presse.

40. On trouve une conception moins profane (l'œuvre de J. Huarte de San Juan fut mise à l'index par Quiroga en 1583) mais tout aussi physiologique dans la *Somme Théologique* (5, 111) de saint Thomas d'Aquin.

41. Darnis, sous presse.

dans l'épisode du retable de maese Pedro nous fournissent un autre aperçu de ce mécanisme spontané: «Ahora acabo de creer –dijo a este punto don Quijote– lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino *ponerme* las *figuras* como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren» (II, 26, p. 852). L'aliénation évoquée dit ce mouvement non conscient et autonome qui se produit en écoute ou en lecture. Ce phénomène n'a, à l'origine, rien de pathologique.⁴²

Quijana parcourant l'Espagne poursuit une activité lectorale de lettré boulimique. Et s'il passe à l'action –belliqueuse–, il conserve un tempérament de *letrado*. On ne peut que se demander si la figure historique de Christophe Colomb, que Las Casas représente comme un homme tellement imprégné de lectures anciennes (Marco Polo) qu'il en devient incapable de comprendre le «nouveau monde» et ses habitants, n'a pas retenu l'attention de Cervantès pour écrire le livre du *Quichotte* (vid. la scène du *barco encantado*, II-29).⁴³

En Espagne, il ne faut pas attendre l'étudiant grotesque de la *Seconde partie de Don Quichotte* («respondía que su profesión era ser humanista», II, 22) pour trouver une illustration de cet excès lectoral : don Quichotte lui-même est un représentant typique de ces humanistes qui, à force de lectures nuit et jour, ont singé les Anciens.⁴⁴ En ce sens, la critique cervantine des livres de chevalerie formule aussi la critique du lecteur humaniste. Quijano est-il finalement si différent de Grisóstomo, cet étudiant *hijodalgo* de Salamanque mort dans la campagne et qui passait dans son village pour un homme «muy sabio y muy leído» (I, 12) ? Le chevalier est un personnage biface. Lecteur et *letrado* : lecteur crédule, précisément parce qu'il est lettré, mais aussi, littéralement, un homme de Lettres. Sa lecture renvoie en écho à des comportements typiquement universitaires : à entendre les phrases des livres de chevalerie, Quijada «desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello». Don Quichotte avait même pensé à rédiger un livre de chevalerie («muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete», I, 1) !

S'il prend les armes, il continue de s'attarder et d'analyser les productions lettrées qui se présentent à lui. La découverte des poèmes de Cardenio nous montre sa parfaite expertise littéraire («a fe que debe de ser razonable poeta, o

42. Darnis, sous presse.

43. Le travail de Todorov sur la mentalité médiévale de Colomb fait penser qu'un lien auctorial entre ces deux figures de l'Espagne du Siècle d'or n'est pas à exclure. Colomb est parti parce qu'il avait lu les aventures de Marco Polo (Todorov, 2009: 20-23), il pense rencontrer régulièrement le Grand Khan (l'empereur de Chine), croit aux cyclopes et aux sirènes (2009: 24), interprète la réalité selon les arguments d'autorité qu'il connaît (2009: 27), nie souvent l'opinion des autres si elle ne se plie pas à son imaginaire livresque [p. 30], estime être l'élite (2009: 34 ; également Milhou, 1983). Entre Colomb et Cervantès, les écrits de Las Casas ont pu être des chaînons importants.

44. Voir le dialogue *Ciceronianus* d'Erasmus. Également Garin (1968: 100).

yo sé poco del arte», I, 23). Au chapitre 18 de la *Primera parte*, c'est lui aussi qui soulève l'homologie souterraine entre le chevaleresque et l'académique : «De todo sabían y han de saber los caballeros andantes, Sancho –dijo don Quijote–, porque caballero andante hubo en los pasados siglos que así se paraba a hacer un sermón o plática, en mitad de un campo real, como si fuera graduado por la Universidad de París; de donde se infiere que nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la lanza». ⁴⁵

6) Plus que la mécanique satirique et la critique des mœurs, la ménippée fonde la réflexion lectorale sur des questionnements abstraits d'essence philosophique (Conte, 2006). Dans les textes de 1605 et 1615, Cervantès ne recourt pas moins à cette veine qu'Erasmus ou Valdès (*Diálogo de las cosas acaecidas en Roma, Diálogo de Mercurio y Carón*). Comme nous allons le voir, il structure l'axiologie romanesque du *Quichotte* autour d'interrogations universelles, comme celle qui opposait chez Erasmus la guerre au pacifisme, le vice à la vertu (Schwartz, 1990: 279).

Les fils et la toile, ou les voies de l'allégorie ménippéenne

Si la ménippée mêle satire et expression d'idéaux de manière voilée ⁴⁶ et, donc, signifie plus qu'elle ne dit, ⁴⁷ il convient de se demander quel langage est le sien dans le récit au Siècle d'or et, très concrètement, quel est celui déployé par Cervantès dans *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

À la fin de la *Première partie*, un passage méta-référentiel explicite le type d'écriture idoine pour s'adresser efficacement aux lecteurs :

Y, siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. (I, 47)

L'image (favorisée par l'étymon *texere*) traduit bien le travail de tisserand du «poète». ⁴⁸ L'association de l'art du récit avec celui de la confection de toiles est connue au moins depuis le mythe d'Arachné, la célèbre tisseuse qui fut transformée en araignée pour avoir osé surpasser les compétences d'Athéna (la toile manifestait au grand jour les extraordinaires talents de narratrice d'Arachné – Ovide, *Métamorphoses*, VI). De manière autoréférentielle, Cervantès invite les

45. Plus de détails sur don Quijote comme lecteur y *letrado* chez Darnis (2015b: 121-129) et García López (2015: 170-173).

46. Darnis, Quero (2011).

47. Cervantès mélange «las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, *disimulando* en el cebo del donaire *el anzuelo de la reprehensión*», rappelle Josef de Valdivielso, *Aprobación*. Voir à ce sujet Darnis (2015a: 159-175).

48. Voir à ce propos Dällenbach (1977: 125).

lecteurs à se rappeler qu'un bon auteur compose une histoire qui forme un tout cohérent, *una tela*, laquelle découvre un maillage serré de fils si on s'en rapproche (*varios y hermosos lazos*). Si la fonction du *deleitar* repose essentiellement sur la surface narrative de la toile (l'histoire principale et les récits incidents), Cervantès ne manque pas de signaler que les soubassements formels garantissent sa *perfección*. Dans le jeu littéraire, le repérage des différents fils utilisés par l'auteur sert la formation du lecteur. La fable semble ne pas pouvoir *enseñar* sans une idée claire des différentes intersections filaires. Cette idée avait été formulée dans des termes similaires par López Pinciano pour répondre à Platon et trouver une voie qui évite aux artistes d'être exilés de la «république». Le poète «no enseña arte desde su principio, por el medio hasta el fin»: «enséñalas [las razones] todas a pedazos, en partes diferentes, según la ocasión que la tela de la narración da lugar. Y éste es uno de los mayores primores que tiene la arte para su fin que ella pretende, que es variar la lección y no estomagar con una misma, tiempo largo» (*Philosophía antigua poética*, p. 104).

Ainsi, lorsqu'il fait dire au curé Pero Pérez que la perfection salvatrice de la fiction consiste dans le talent de tisserand, Cervantès nous incite à prêter attention aux trames qui rythment imperceptiblement sa prose. Tisseur, il souhaite que nous sachions défaire, comme Pénélope, les nœuds de sa toile. Cet art du regard avisé était bien connu des lecteurs de cette époque. Comme le rappelle Rothstein dans son étude sur l'*Amadís* (1999), le public était habitué à ce type de réception exigeante qui mobilisait fortement la *mémoire* (le rappel des séquences antérieures) et l'*entendement* (par l'interprétation des actes des personnages sur un plan abstrait).

Alors, comment comprendre la référence aux fils et à la toile ? Il ne serait pas tout à fait juste de croire que la structure épisodique du *Quichotte* détermine son architecture philosophique et que chaque séquence narrative polarise une micro-allégorie. Les fils ne correspondent pas à des séquences mimétiques (des scènes), mais à des lignes sous-jacentes à la représentation.

Dans l'un des articles les plus importants sur *Don Quichotte*, Artaza (2008) montre que la fiction est traversée en arrière-plan par plusieurs thèmes que la rhétorique suture et structure sous la forme de sujets (*quaestiones*) ou de débats (*controversiae*).⁴⁹ On trouve par exemple dans les deux parties du *Quichotte*, le sujet du mariage entre personnes socialement différentes et la controverse sur les Armes et les Lettres. Pour le lecteur d'aujourd'hui, la compétence rhétorique n'est pas le seul obstacle à la lecture «morale» de *Don Quichotte*. À cause de sa mue vers le vraisemblable, la satire ménippée a dilué son allégorisme. Tel ou tel thème n'est plus circonscrit à une séquence narrative, comme cela pouvait être le cas dans la ménippée pythagoricienne, qui tendait à traiter chaque question

49. López Pinciano ne pensait-il pas que tout bon récit cache plusieurs «ánimas intrínsecas» (*Poética*, p. 465) ?

dans un chapitre précis, dont l'unité était garantie par le rythme des métamorphoses. Des ménippées vraisemblables comme le *Viaje de Turquía* ou le *Guzmán de Alfarache* saupoudrent un thème pour le traiter sous des angles multiples. La question de savoir s'il faut «tendre l'autre joue» comme le recommande l'un des religieux rencontrés au chapitre 4 du *Guzmán* ne trouve sa réponse qu'au dernier chapitre, après d'amples développements narratifs et allégoriques. Dans le *Qui-chotte*, la problématique amoureuse ouverte par la controverse entre les points de vue de Marcela et de Grisóstomo impose elle aussi aux lecteurs un trajet ponctué par de multiples histoires sentimentales.⁵⁰

Si lire finement *Don Quichotte* suppose de privilégier une attention sur ses fils plutôt que sur la mimésis représentée sur sa toile, on conviendra ainsi qu'il faille être attentif, non seulement au travestissement comique des *veras* en *burlas*, mais aussi –et surtout– à la dissémination des valeurs au-delà de l'organisation de la matière diégétique en une suite d'épisodes. À la suite de Torrente Ballester (1984: 194), Moner a mis en exergue cette particularité de la technique d'écriture de Cervantès qu'est la *segmentation* des séquences thématiques : à l'entreprise de déconstruction d'un thème donné doit répondre, de la part du lecteur, un travail de reconnaissance de ses «différents maillons» qui, «solidaires les uns des autres», sont «étroitement corrélés par tout un jeu de réminiscences et autres invitations à pratiquer la lecture rétrospective» (1994: 859). Dans un essai d'une rare prescience, le comparatiste Quint a exploré cette rhétorique des correspondances ; on ne saurait trop en conseiller la lecture pour prendre la mesure des multiples motifs, actions et termes placés en écho les uns des autres.⁵¹ Il est clair que, dès *l'Ingenioso hidalgo* (1605), Cervantès souhaitait que les lecteurs établissent des parallèles entre les différents moments de la fiction et tout particulièrement entre les récits incidents ou interpolés et l'histoire principale de don Quichotte et de Sancho. Il en fut autrement, rappelle Weiger ; le «vulgaire» n'a pas capté le sens spéculaire que maints récits brefs projetaient sur le récit-cadre.⁵² Aussi Cervantès n'aura-t-il d'autre choix dans *El ingenioso caballero* (de 1615) que de mieux souder les séquences périphériques au noyau principal, ce qu'il énonce ainsi grâce à son narrateur :

50. Signalons en passant un autre problème herméneutique : la ménippée est par essence le genre de l'incohérence narrativo-axiologique, car ses auteurs brouillent les pistes en associant des traits positifs et négatifs dans un même personnage. Tout comme il est complexe d'appréhender la «contradicción muy grande» exposée par la figure duelle du majordome-Dolorida ou par le personnage *cuerto-loco* de Quijano, lire l'allégorisme ménippéen «sería entrarnos en intrincados laberintos» (II, 44). L'expérience politique de Barataria n'est pas moins ménippéenne et ambivalente : le personnage de Sancho, en effet, renferme à la fois un éloge des qualités paysannes du *villano* pour diriger une communauté et une satire des gouverneurs incultes (Darnis, 2015a: 276-281, 306-310).

51. Voir notamment les tableaux de correspondances : 2003.

52. Weiger (2010): 1-40 et Quint (2003): 133-143.

[Cide Hamete] pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa o con enfado [...]. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos (II, 44).⁵³

La petite musique des critiques romantiques ou des avocats du quichotisme⁵⁴ répète à l'envi que nous, modernes, comprenons la portée de *Don Quichotte*, quand Cervantès et ses contemporains seraient restés myopes devant elle.⁵⁵ Close a montré l'erreur épistémologique des tenants de la lecture anachronique.⁵⁶ Naturellement, les exégèses actuelles complètent les insuffisances de celles qui les précèdent, mais un regard attentif aux concepts et aux catégories de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e sert de barrière contre la tentation de la liberté herméneutique et de la surinterprétation.

Peut-on sérieusement défendre que nous sommes toujours mieux équipés pour examiner l'œuvre de Cervantès ? Contrairement à ce que l'on peut penser,

53. Voir Quint (2003): 98-99.

54. Sur ce type d'erreurs, voir les commentaires précieux de Parker (1948).

55. Sur le refus de prendre en compte l'*intentionnalité*, on pourra citer un brillant représentant de cette tendance herméneutique en la personne d'Unamuno. Pour le professeur de grec, Cervantès constitue une entrave à la lecture du livre :

no me cabe duda de que Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su *Quijote*. Si Cervantes no hubiera escrito el *Quijote*, cuya luz resplandeciente baña a sus demás obras, apenas figuraría en nuestra historia literaria sino como ingenio de quinta, sexta o décimatercia fila. Nadie leería sus insípidas *Novelas Ejemplares*, así como nadie lee su insoportable *Viaje al Parnaso*, o su Teatro. Las novelas y digresiones mismas que figuran en el *Quijote*, como aquella impertinentísima novela de «El Curioso Impertinente», no merecería la atención de las gentes. Aunque don Quijote saliese del ingenio de Cervantes, don Quijote es inmensamente superior a Cervantes. Y es que, en rigor, no puede decirse que don Quijote fuese hijo de Cervantes; pues si éste fue su padre, fue su madre el pueblo en que vivió y de que vivió Cervantes, y don Quijote tiene mucho más de su madre que no de su padre.

Voy más lejos aún: y es que llevo a sospechar que Cervantes se murió sin haber calado todo el alcance de su *Quijote*, y acaso sin haberlo entendido a derechas. Me parece que si Cervantes resucitara y leyese de nuevo su *Quijote*, lo entendería tan mal como lo entienden los masoretas cervantistas y se pondría del lado de éstos. No nos quepa duda sino de que, en caso de volver Cervantes al mundo, se haría cervantista y no quijotista. Pues basta leer atentamente el *Quijote* para observar que cada vez que el bueno de Cervantes se introduce en el relato y se mete a hacer consideraciones por su parte, es para decir alguna impertinencia o juzgar malévolamente a su héroe. (1917: 201-230)

Cet anti-intentionnalisme cache en réalité un objectif de dérégulation épistémologique : pour Unamuno, il convient d'évacuer le principe philologique afin de surimprimer sur le livre une idéologie distincte ; «somos libres de interpretarlo a nuestro sabor y consejo», proclame-t-il dans *Vida de don Quijote y Sancho* (1998: 368). Si l'on peut estimer que le danger a disparu, Compagnon croit au contraire que le « démon de la théorie » et la défense régulière de la « mort de l'auteur » justifient que l'on rappelle toujours la pertinence du concept d'intention (1998: 90-110).

56. Close (2005, 2006).

poussés par notre suffisance de Modernes, c'est plutôt l'inverse qui se produit : nous, chantres de la modernité, avons de grandes difficultés à apprécier l'alchimie de *burlas* et de *veras*, ou le *provechoso deleite* depuis que les romantiques ont réalisé un coup d'État sur la littérature et sa définition tendancieusement formaliste.⁵⁷

Pour percevoir finement les questions tissées par Cervantès tout au long de *Don Quichotte*: et sa portée ménippéenne profonde, il conviendrait ainsi de suivre les repérages de Michel Moner, Javier Blasco, d'Elena Artaza, d'Anthony Cascardi et de James Iffland. Si on recoupe ces études, on verra alors se dessiner les quatre grands sujets du livre, les « fils de la toile » :

- la littérature, bien sûr, mais aussi
- l'éthique (le gouvernement de soi),
- l'économique (le gouvernement du foyer, les relations amoureuses, le rapport maître/valet, etc.),
- et le politique (la récompense du mérite, le débat des Armes et des Lettres, le statut social de la noblesse, la gestion de la justice, etc.).

On comprendra en fin de compte que, pas moins que Mateo Alemán, Cervantès a souhaité, lui aussi proposer dans sa satire ménippéenne une fable qui traite les trois dimensions habituelles de la « philosophie morale ».⁵⁸

Conclusiones provisionales

Ce que l'on entend dans le *Quichotte* c'est en fin de compte le son d'une œuvre placée dans la constellation lucianesque et néolucianesque, mais dans une perspective précise qui est celle de la réponse à Mateo Alemán. Cervantès réplique sur le terrain que le Sévillan avait choisi : la satire ménippée. Relativement méconnu aujourd'hui, ce genre fictionnel avait connu un essor considérable pen-

57. Talon-Hugon (2009).

58. Évidemment, on se défera d'une lecture actuelle des termes « morale », « éthique », « économie » et politique ». Il convient, à tout le moins, de suivre les catégories anciennes auxquelles se rattachent les œuvres du premier âge moderne afin de mieux nous orienter dans le labyrinthe conceptuel de l'époque, aussi suranné soit-il (vid. Koselleck, 1990; Ginzburg, 2013). Dans son œuvre de synthèse, *El gobierno del ciudadano* (1575), Joaquín Costa détaille les vertus qui définissent le parfait homme civil. Prenant quelques distances avec le modèle noble du « Courtisan », il divise le savoir-vivre en trois domaines, qui sont autant de compétences : l' « éthique », l' « économie » (domestique) et la « politique » : « Conviene, pues, que el que ha de regir a muchos sea tal que, con sus virtudes del alma y ejemplos de vida [i: la ética], aproveche a todos [...]. Es también necesario que [ii: la economía] sepa primero el ciudadano regir su casa, a la cual llaman los filósofos otra pequeña república. Y el modo que tuviere para gobernar su casa, ese mismo tendrá para [iii: la política] gobernar su república » (1998:78-82). On verra ainsi par exemple que le *Quichotte* est riche en allusions et en réflexions sur le « gouvernement de la maison », lequel, rappelle J. Costa, « tiene de componerse de tres partes: la primera es de marido y mujer, la segunda de hijos y la tercera de criados » (vid. Costa, 1998: 247). Aussi comprendra-t-on que savoir élire un bon conjoint – pièce maîtresse du dispositif cervantin – était une compétence exigée du gouvernement des affaires « économiques », familiales, et concernait autant les parents que les enfants en âge de se marier (Costa, Huarte, Vivès, etc.).

dant le XVI^e siècle. La Renaissance redécouvre les textes de Lucien de Samosate et en imite la forme et l'esprit. Sous l'impulsion d'Erasme (*Dialogi Luciani, Eloge de la folie, Colloques*) et de More (*Utopie*), les humanistes espagnols comme Vivès (*Veritas fucata, Fabula de Homine*), Argensola (dialogues) ou Torquemada (*Jardín de flores curiosas*) s'essayent au récit lucianesque, qui trouvera à la fin du XVI^e siècle une seconde jeunesse après la publication de la satire ménippée de J. Lipse (*Somnium*, 1581). En Espagne, la caractéristique du lucianisme semble tenir à l'influence qu'exerce sur lui le récit milésien, un genre rendu incontournable par la réédition de deux textes classiques : *l'âne d'or* d'Apulée et le *Satyricon* de Pétrone. Les contemporains de Cervantès ne distinguaient guère la ménippée de la fable milésienne (voir Vivès, *De officio mariti*). Les créations de l'époque contribuèrent à accentuer cette homologie. Le *Lazarillo* et le *Guzmán* étaient nés de l'infléchissement du fantastique ménippéen par le prosaïsme du récit d'aventure milésien. Il faut ajouter à cette confusion «poétique» que les livres de chevalerie, jugés complètement invraisemblables, étaient assimilés par les critiques à une variante de la milésienne (Agrippa, *Sur la vanité des sciences* ; Pinciano, *Poética*). Cervantès, s'il voulait parodier les paladins, n'avait d'autre choix que de suivre le modèle de Teofilo Folengo, dont le *Baldus* s'était construit sur un rapprochement ironique de l'idéal et du dégradé grâce à sa forte imprégnation de couleurs milésiennes.

Dans ce contexte et dans *El ingenioso hidalgo* (1605), la forte empreinte intertextuelle en direction de Lucien (*Contre un ignorant bibliomane, Les amis du mensonge, Le navire*) constitue un signal fort de la polarité recherchée par Cervantès. Francisco de Reguera, l'auteur de la *Tercera parte de las historias verdaderas* de Lucien, ne s'y est pas trompé :

Luciano a más miró que fue a fisgar y hazer burla de las invenciones fantásticas de historiadores y poetas antiguos [...]. Al modo que nuestro don Miguel Cervantes introduxo la historia tan famosa y celebrada de *Don Quixote de la Mancha*, para fisgar y burlar de los *Libros de Caballería de Amadís de Gaula*. (Grigoriadu: 130)⁵⁹

Par rapport au *Guzmán*, la rénovation de la ménippée proposée par le *Quijotte* constitue donc aussi un retour aux origines. Dans le même esprit que celui qui l'anime en écrivant le «Coloquio de los perros» (Ruiz Pérez, 2008: 379-429), Cervantès propose un récit dont la divergence avec le *Guzmán* se lit dans sa manière de reprendre différemment cette même source première qu'est la veine lucianesque. Toutefois, *Don Quijotte* ne renie pas l'évolution entamée par le

59. Valentín Núñez recordó este pasaje durante el coloquio organizado en Burdeos *Satire ménippée et rénovation narrative en Espagne* (16-18 de septembre de 2015): <<http://ameriber.u-bordeaux3.fr/projets-de-recherche/projets-2013-2015/eremm-espagne-modernistes-et-medievistes/279-videos-du-colloque-international-satire-menippe-et-renovation-narrative-en-espagne>>

Lazarillo et le *Guzmán* ; comme eux, il adopte cette forme particulière qu'est la ménippée mimétique.

Cervantès n'a donc pas écrit une «ménippée» *stricto sensu*, mais une satire ménippéenne.⁶⁰ Écrire ce type de satire a pour lui un sens précis : offrir aux lecteurs un récit sério-comique alternatif à celui d'Alemán. Don Quichotte plutôt que Guzmán, le *loco sabio* à la place du *galeote predicador*. Qu'il s'agisse du «Coloquio de los perros» ou de l'histoire du héros manchègue (Bandera, 2005: 125), Cervantès annonce à qui veut bien l'entendre qu'il se détache de la ménippée alémanienne en revenant à ses origines antiques et à ses avatars modernes, érasmien ou lipsien (*Elogio, Somnium*).

Dès lors, il semble étonnant de continuer à définir le genre de l'*Ingenioso hidalgo* à l'aune du concept de «parodia de libros de caballerías». L'idée est admise, soit. Mais faut-il rappeler que cette étiquette ne correspond à aucun *genre*. Parfaitement pertinente, elle décrit en réalité une simple *modalité* narrative et, tout au plus par ailleurs, une *finalité* littéraire. En somme, parler de «parodie de livre de chevalerie» pour définir le *Quichotte*, n'est-ce pas confondre le quoi avec le comment et le pourquoi ? Cervantès *parodie* le genre de la chevalerie littéraire, certes ; mais l'envers de ce genre noble n'est nullement la parodie, c'est la satire ménippée, laquelle constitue un genre à part entière, à la croisée du dialogue et de l'épique burlesque⁶¹, du récit milésien et de la *fábula apólogo*. Polymorphe et en pleine évolution (un aspect sur lequel les travaux manquent encore et qu'il conviendrait d'éclaircir...), la ménippée a en effet sensiblement évolué tout au long du xvi^e, gagnant en vraisemblance sous l'influence de la réédition de *L'âne d'or* et la publication du *Lazarillo* et du *Guzmán*. À Cervantès, il ne restait qu'à métamorphoser une nouvelle fois le genre, jusqu'à le rendre méconnaissable pour nos yeux modernisants d'hommes du xxi^e siècle, soucieux de «romanesque» et de «modernité». Aussi espérons-nous avoir esquissé ici un pan de l'histoire littéraire et rappelé une catégorie essentielle de l'humanisme littéraire, un genre narratif ancien, complexe et ductile sans lequel, probablement, le personnage d'Alonso Quijano ne nous aurait jamais enchanté.

60. Sur l'épineuse question de la difficulté à établir chez Cervantès un genre pour chaque œuvre, on se référera aux remarques importante de Pedro Ruiz dans «venteando la novela» (2008) et dans l'étude publiée dans ce même volume (2015: 9-48). On notera qu'en la matière, comprendre le genre de l'*Ingenioso don Quijote* a représenté une incroyable difficulté épistémologique et taxinomique pour la critique. Car, outre sa dette milésienne, *Don Quichotte* présente une caractéristique perturbante : cette liberté d'écriture parfois proche de l'improvisation (González Echevarría, 2012) qui le conduit à infléchir en permanence son récit (voir entre le chap. I-10 et 11 ou entre la *Primera* et la *Segunda parte*) et d'un croisement entre la chevalerie et la picaresque (d'origine ménippéenne) qui rend ardue l'inscription dans une catégorie générique monolithique.

61. Voir la référence de Antonio Lluïl sur le dialogue à «Apuleius, Lucianus, Lazarillus» (*De oratione libri septem*), l'essai de Marsh (1998), ainsi que les conclusions du colloque bordelais «Satire ménippée et rénovation narrative en Espagne : du lucianisme à *Don Quichotte*» (16-18 septembre 2015).

Bibliographie

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Pierre Darnis, Barcelona, Castalia, 2015.
- ARTAZA, Elena, «Casos, *quaestiones* y otros recursos retóricos al servicio de la educación en el *Quijote*», *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, Ana Vian, Consolación Baranda (eds.), Madrid, Complutense, 2008, pp. 303-323.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Homenaje a Benito Varela*, José Manuel González, Ángel Abuín González, Juan Casas Rigall (eds.), Santiago, PU, 2001, pp. 35-56.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, París, Seuil, 1998.
- BANDERA, Cesáreo, «*Monda y desnuda*», *la humilde historia de don Quijote (reflexiones sobre el origen de la novela moderna)*, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, CEC, 2005.
- CALERO, Francisco, «El *Asno de oro* de Apuleyo, el *Lazarillo* y Vives : reconocimiento a Antonio Vilanova», *Espéculo*, 43, 2009, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/apuvives.html>>.
- CASCARDI, Anthony, *Cervantes, literature and the discourse of politics*, Toronto, PU, 2012.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1980.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 1998.
- CHAPELAIN, Jean, *Le gueux, ou la vie de Guzman de Alfarache, image de la vie humaine*, Lyon, Simon Rigaud, 1939, <<http://documents.univ-toulouse.fr/150NDG/PPN130946869.pdf>>
- CLOSE, Anthony, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.
- , *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, CEC, 2006.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- CONTE, Gian Biagio, *L'autore nascosto: un'interpretazione del Satyricon*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 129-153 («In cerca di un genere (o a caccia di fantasmi?): considerazioni scettiche sulla satira menippea»).
- CONTI, Natale, *Mitologías*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- CORREARD, Nicolas, «La vérité au fond du puits : les variations du genre ménippéen et lucianesque dans le *Tiers Livre*, *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*», Paris, Clam, 2006, <http://www.univ-paris-diderot.fr/DocumentsFCK/clam/File/Verite_fond_puits.pdf>
- , «*Rire et douter*» : lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoire du roman européen (XV^e-XVIII^e siècle), Paris, Tesis de doctorado, 2008.
- , «Satire ménippée», *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Alain Montandon, Saulo Neiva (eds.), Ginebra, Droz, 2014, pp. 955-966.

- COSTA, Joaquín, *Gobierno del ciudadano*, Zaragoza, Fernando el Católico, 1998.
- CROS, Edmond, «De Mateo Alemán a Miguel de Cervantes», *Academia de Buenas Letras de Granada*, Granada, *Academia de Buenas Letras*, 2013 <<http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/Discursos/Discurso%20de%20Edmon%20Cros.pdf>>.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977.
- DARNIS, Pierre, «Prosas nuevas (Cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes*) –II–. Las *Vidas* de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache. Génesis de la picaresca, mimesis, absolutismo e individuo», *Creneida*, 2, 2014, pp. 316-348.
- , «Prosas nuevas III. Un capítulo de la historia literaria del siglo XVI : de las menipas neolucianescas a *Guzmán de Alfarache*», à paraître.
- , «‘...no te rías de la conseja, y se te pase el consejo...’ La clave perdida de *Guzmán de Alfarache*», *Reescrituras de la tradición en la España del Siglo de Oro*, Natalia Fernández (ed.), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 255-294.
- , avec Fabrice Quero, « Perspectives sobre lo diáfano. Juan Luis Vives, Mateo Alemán y la escritura en la edad Moderna », *Voz y Letra*, 22 (2), 2011, pp. 115-148.
- , *Don Quichotte*, Neuilly, Atlante, 2015 (2015a).
- , «Prosas nuevas (cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes*) –I–. Para una lectura «superficial» (y esencial) de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*», Elvezio Canonica, Cristina Panzera (eds.), París, Garnier, 2015 (2015b), pp. 257-286.
- , « Don Quichotte est-il fou? A propos d’une idée reçue sur Alonso Quijano et ses hallucinations », *Idées reçues à l’époque médiévale et moderne en Espagne*, Ghislaine Fournès et Frédéric Prot (eds.), París, Champion (sous presse)
- EGIDO, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.
- FOLGER, Robert, *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*, Newark, Juan de la Cuesta, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, *Cervantes : la figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado Y Presente, 2015.
- GARIN, Eugenio, *L’éducation de l’homme moderne (1400-1600)*, París, Fayard, 1968.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GINZBURG, Carlo, «Nos mots et les leurs : une réflexion sur le métier de l’historien, aujourd’hui», *Essais-Revue interdisciplinaire d’Humanités*, Hors-série, 2013, pp. 191-210, <http://www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg_Nos_mots_et_les_leurs>.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La prole de la Celestina: continuidad del barroco en las literaturas españolas e hispanoamericanas*, Colibrí, S. L., 1999.
- , «The law of the Letter», *Myth and archive: a theory of Latin American narrative*, Durham-London, Duke University Press, 2006, pp. 43-92.
- , «Las improvisaciones en el *Quijote*», *Letras libres*, 135, 2012, pp. 8-19.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2011.
- GRIGORIADU, Theodora, «*La obra de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente*», *manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*, Madrid, Tesis de doctorado (UCM), 2010.
- , «Situación actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII-XVII)», *Cuadernos de filología clásica*, 13, 2003, pp. 239-272.
- , «*Libro tercero de las Historias Verdaderas de Luciano, escritas en lengua castellana por don Francisco de la Reguera, natural de Valladolid: estudio y edición de la única continuación literaria de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro*», *Criticón*, 113, 2011, 119-151.
- HIGHET, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, PU, 1962.
- HINRICHS, William, *The Invention of the Sequel: expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- HUTCHINSON, Steven, «Luciano, precursor de Cervantes», *Cervantes y su mundo* (III), Kurt Reichenberger (ed.), Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.
- IFFLAND, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- INFANTES, Víctor, *La primera salida de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: la historia editorial de un libro*, Alcalá de Henares, CEC, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, París, EHESS, 1990.
- KRUSE, Margot, «Die parodistischen Elemente im *Lazarillo de Tormes*», *Romanistisches Jahrbuch*, 10, 1959, pp. 292-304.
- MOLINO, Jean, «*Lazarillo de Tormes* et les *Métamorphoses* d'Apulée», *Bulletin Hispanique*, 67, 1965, p. 322-333.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, '*Lazarillo de Tormes*' en la picaresca, Barcelona, 1972.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, 1995.
- , *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.
- MARSH, David, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, the University of Michigan Press, 1998.
- MASCARELL, Purificació, «*Lazarillos* y metamorfosis. Estudio de las relaciones entre *El asno de oro*, el *Lazarillo de Tormes* y su *Segunda parte*», *Lemir*, 15, 2011, pp. 271-284.

- MEYER-MINNE-MANN, Klaus, Schlickers, Sabine, «¿Es *El Lazarillo de Tormes* una novela picaresca? Genericidad y evolución del género en las versiones, continuaciones y transformaciones de *La vida de Lazarillo de Tormes* desde las ediciones de 1554 hasta la refundición de 1620 por Juan de Luna», *La novela picaresca : concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 41-76
- MILHOU, Alain, *Colón y su mentalidad mesiánica en ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón, 1983.
- MONER, Michel, «La descente aux enfers de don Quichotte : fausses chroniques et textes apocryphes avec quelques énigmes à la clé», *Hommage à Robert Jammes*, III, Francis Cerdan (ed.), Toulouse, PUM, 1994, pp. 849-863.
- NOLTING-HAUFF, Ilse, «Pikaresker Roman und menippeische Satire», *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München, Fink, 1987, pp. 181-200.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- PARKER, Alexander A., «El concepto de la verdad en el *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 287-305.
- PARR, James, *Don Quixote: an Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Juan de la Cuesta, 1988.
- QUINT, David, *Cervantes' Novel of Modern Times: a new reading of Don Quixote*, Princeton, PU, 2003.
- REED, Walter, *An Exemplary History of the Novel: the Quixotic versus the Picaresque*, Chicago, PU, 1981.
- RELIHAN, Joel C., *Ancient Menippean Satire*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- REY, Alfonso, «El género picaresco y la novela», *Bulletin hispanique*, 89, 1987, pp. 85-118.
- REY HAZAS, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, PU, 2003.
- , *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.
- RICO, Francisco, *El texto del Quijote*, Barcelona, Destino, 2005.
- , *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Cervantes y los Antiguos», *La España y el Cervantes del primer Quijote*, José Alcalá-Zamora (ed.), Madrid, RAH, 2005, pp. 45-70.
- ROTHSTEIN, Marian, *Reading in the Renaissance: Amadis de Gaule and the lesson of memory*, Londres, Associated University Press, 1999.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova cultura, 2010.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Venteando la novela», *La tropelia : hacia el 'coloquio de los perros'*, Julián Jiménez Heffernan (ed.), Madrid, Artemisa ediciones, 2008, pp. 379-429.
- RUSSEL, Peter, «Don Quixote as a Funny Book», *The Modern Language Review*, 64 (2), 1969, pp. 312-326.

- RUTHERFORD, John, *Breve historia del pícaro preliterario*, Vigo, PU, 2001.
- SCHWARTZ, Lía, «Golden Age Satire: Transformation of Genre», *MLN*, 105 (2), 1990, pp. 260-282.
- SOLER, Joëlle, «Lucius, parent de Plutarque : ou comment lire les Métamorphoses d'Apulée», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n°82, 2008 (2), pp. 385-403.
- SPITZER, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 135-187.
- TALON-HUGON, Carole, *Morales de l'art*, París, PUF, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*, Madrid, Siglo XXI de España, 2010.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El 'Quijote' como juego, y otros trabajos escritos*, Barcelona, Destino, 1984.
- UNAMUNO, Miguel de, «Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*», *Ensayos (V)*, 1917, p. 201-230.
- , *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1998.
- VEGA RAMOS, María José, *La teoría de la novella en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Cromberger, 1993.
- VÍAN, Ana, «Introducción», *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, Sirmio, Barcelona, 1994.
- VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- VIVES COLL, Antonio, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Server-Cuesta, 1959.
- ZAPPALA, Michael, «Cervantes and Lucian», *Symposium*, 33 (1), 1979, pp. 65-82.
- ZOPPI, Federica, *Burlas de acción y burlas de palabra: risa, sonrisa, ironía en el Quijote*, Padua, tesis de doctorado, 2014.



