



HAL
open science

“ La satire de la crédulité dans les imitations de ”Don Quichotte” en France (”Le Gascon Extravagant”, 1637) et en Angleterre (”Hudibras”, 1663-1678) ”

Nicolas Correard

► To cite this version:

Nicolas Correard. “ La satire de la crédulité dans les imitations de ”Don Quichotte” en France (”Le Gascon Extravagant”, 1637) et en Angleterre (”Hudibras”, 1663-1678) ”. A. Teulade (dir.). Reflets du Siècle d’or. Modèles en marge, Cécile Defaut, coll. “ Horizons comparatistes ”, pp.159-186, 2010. hal-03762346

HAL Id: hal-03762346

<https://hal.science/hal-03762346v1>

Submitted on 16 Jan 2025

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

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

LA SATIRE DE LA CRÉDULITÉ DANS LES IMITATIONS
DE *DON QUICHOTTE*
EN FRANCE (*LE GASCON EXTRAVAGANT*, 1637)
ET EN ANGLETERRE (*HUDIBRAS*, 1663-1678)

Nicolas Correard

L'âge classique n'a pas été indifférent à la profondeur de *Don Quichotte*, et l'histoire de la réception de ce livre ne se réduit pas à un basculement dans la perception de son personnage, « plaisante figure » devenue « messenger de l'idéal » selon les termes de Jean Canavaggio¹. Certes, les études les plus récentes sur la réception et la postérité du grand livre n'ont pas invalidé le constat de Maurice Bardon² ou d'Anthony Close³, selon lequel la première réception aurait privilégié les aspects comiques de l'œuvre, avant la réhabilitation romantique du sublime quichottesque. Mais d'autres approches, montrant que l'écriture de Cervantès a d'emblée été au centre de l'attention, ont récemment fait justice de la contribution extraordinaire de *Don Quichotte* au renouvellement de la littérature de fiction en France et en Angleterre, suivant le rythme des traductions, alors que la production romanesque se tarissait presque complètement en Espagne à partir du milieu du XVII^e siècle⁴. Non seulement le thème anti-romanesque mis en avant par Cervantès a été une pierre de touche dans la réflexion des premiers poéticiens du roman, mais les cas d'imitations, d'adaptations ou de réécritures du *Quichotte* sont si nombreux qu'à défaut d'un genre proprement dit, on peut parler d'un territoire générique du roman quichottesque, caractérisé par la reprise en général sélective d'une ou de plusieurs caractéristiques de l'écriture cervantine⁵.

C'est bien entendu la dimension méta-poétique de *Don Quichotte* qui explique sa promotion au rang de nouveau

¹ *Don Quichotte. Du livre au mythe : quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

² *The Romantic Approach to « Don Quixote ». A Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

³ Maurice Bardon, « *Don Quichotte* » en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815), t. I, Paris, Champion, 1931.

⁴ Nous pensons à Ronald Paulson, *Don Quixote in England. The Aesthetics or Laughter*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998 ; Jean-Paul Sermain, *Le singe de Don Quichotte*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999 ; Guiomar Hautcoeur, « De la folie romanesque à la folie de l'intériorité », dans *Folies romanesques au siècle des Lumières*, éd. R. Démoris et H. Lafon, Paris, Desjonquères, 1999, p. 41-57.

⁵ Dans *Le singe de Don Quichotte*, *op. cit.*, Jean-Paul Sermain montre comment la gamme extraordinaire des innovations de Cervantès n'a donné le plus souvent lieu qu'à des appropriations très partielles, rarement sinon jamais à des appropriations complètes.

modèle. Mais il y a plus étonnant. À l'instar des deux cas que nous proposons d'étudier en miroir, le *Gascon extravagant* attribué à Onésime de Claireville (1637) et *Hudibras* de Samuel Butler (1663-1678), certains imitateurs français et anglais de Cervantès se sont servis du modèle quichottesque pour ridiculiser non pas les romans, ni même les mauvais romans, mais la crédulité accordée à des discours sérieux d'ordre politique, savant ou religieux, décentrant le dispositif de parodie satirique imaginé par Cervantès pour l'appliquer à des extravagances n'ayant rien de littéraire. L'attention des premiers lecteurs du *Quichotte* n'a donc pas été entièrement accaparée par le discours anti-romanesque, ni par les facéties gratuites d'un *libro de burlas*. D'autres aspects devaient être particulièrement saillants aux yeux du XVII^e siècle, comme la représentation des attitudes relatives à la croyance, à la crédulité et à l'incrédulité, dont le roman de Cervantès dresse un répertoire méthodique⁶.

Cet aspect explique la promotion fréquente du personnage de don Quichotte au rang de prototype romanesque des effets d'une crédulité hyperbolique, d'exemple par excellence de la propension des esprits à soutenir des visions et des conceptions illusoires. À ce titre, c'est l'universalité du quichottisme plutôt que la marginalité du personnage qui frappe souvent les lecteurs de l'époque, la folie romanesque pouvant être une cause parmi d'autres. L'*hidalgo* n'est pas même perçu comme un type spécifiquement espagnol⁷. Ainsi, le cas don Quichotte se laisse volontiers appréhender dans les termes de la philosophie classique : Addison pense manifestement au chevalier de la Manche lorsqu'il compare l'esprit humain à un « héros de roman » égaré dans une forêt d'illusions composées par les couleurs et la lumière⁸ ; Hobbes lorsqu'il réfléchit sur le rôle médiateur et déformant de l'imagination dans nos

⁶ Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Croyance et incrédulité dans *Don Quichotte* : une perception (pré-)moderne de la fiction », dans *Naissances du roman moderne*, éd. Christian Michel, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2007, p. 177-205 : sans revenir au débat sur l'orthodoxie problématique de l'œuvre, engagé par Américo Castro, nous montrons comment ces attitudes contribuent à définir de manière dynamique les caractères et les relations des personnages (avec de nombreuses surprises dans le cas de don Quichotte et de Sancho) ; elles directement ou indirectement problématissent nombre de questions brûlantes dans la culture pré-moderne de Cervantès ; elles conduisent au centre de gravité de l'œuvre, à savoir les rapports que les personnages entretiennent avec le fictif.

⁷ Comme le rappelle Jean Canavaggio, *Don Quichotte. Du livre au mythe*, *op. cit.*, p. 93, la vision péjorative d'une Espagne étrangère aux Lumières commence seulement à s'imposer à l'époque où Montesquieu formule sa boutade bien connue sur le *Quichotte* (« Le seul de leurs livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres »).

⁸ *The Spectator*, n° 413 (24 juin 1712), éd. D. F. Bond, Oxford, 1965, iii., p. 546-547.

représentations⁹ ; on reconnaît pareillement les traits stéréotypiques de la figure littéraire chez Malebranche, dans la fameuse critique des « visionnaires de l'imagination »¹⁰. Ce n'est pas non plus un hasard si David Hume, le philosophe de la croyance, se réfère souvent à *Don Quichotte*. L'exemple intervient régulièrement dans les réflexions sur l'illusion et la réalité, sur la puissance de l'imagination, ou sur la relativité de la perception subjective. Il faudrait ajouter qu'il se prête à des usages satiriques plus spécifiques : on peut accuser telle ou telle philosophie de quichottiser, voire l'ensemble de la philosophie¹¹ ; en Angleterre, l'identification de l'enthousiasme religieux à une forme de quichottisme n'est pas rare dans la seconde moitié du XVII^e siècle, elle devient banale au XVIII^e¹². Pourquoi ne pas imaginer, alors, un équivalent du chevalier imaginaire qui s'enticherait de quelque passion philosophique ou religieuse au lieu d'une passion romanesque, au point de déformer totalement la réalité ?

C'est précisément cette possibilité qu'ont saisie l'auteur du *Gascon extravagant* et celui de *Hudibras*. Nous ne proposons pas ici une confrontation de ces deux œuvres écrites dans des contextes spécifiques, par des auteurs qui ne se connaissaient pas, mais plutôt une réflexion sur l'exploitation parallèle des potentialités critiques du modèle quichottesque en France et en Angleterre, les deux œuvres ayant initié des usages nationaux dont on trouve d'autres instances ultérieurement. Les études de réception n'y ont peut-être pas suffisamment prêté attention, quand l'existence de ces textes est prise en compte¹³. Plutôt que de réécritures ou d'adaptations (les emprunts à Cervantès sont assez libres dans les deux cas), plutôt que de transpositions (même si *Hubibras* suppose la transformation de certains traits génériques du modèle), nous parlerons simplement à leur propos d'imitations, emblématiques d'un sous-ensemble du

⁹ *Léviathan*, éd. F. Tricaud et M. Pécharman, Paris, Vrin, 2004, I, 2, p. 21.

¹⁰ *La recherche de la vérité*, éd. J.-Ch. Bardout, Paris, Vrin, 2006, II, iii, 5, p. 357-360.

¹¹ Sorel rêve par exemple d'un auteur « sçavant & ingénieux tout ensemble » capable de mettre en scène un philosophe quichottisant par amour excessif du cynisme ou du pyrrhonisme. Voir *Le berger extravagant*, Paris, Toussaint Du Bray, 1627, p. 776-777. Plus radical, Lord Bolingbroke voit dans tous les systèmes philosophiques présents et passés des « *Romances* » comparables à *Don Quichotte*. Voir *Works*, éd. David Mallet, Hildesheim, Georg Olms Verlags, 1968 (1754), vol. IV, p. 138.

¹² Voir Ronald Paulson, *Don Quixote in England*, *op. cit.*, p. 108-160, et Eric J. Ziolkowski, *The Sanctification of Don Quixote. From Hidalgo to Priest*, University Park (Penn.), The Pennsylvania State University Press, 1991, p. 38-44, qui montrent par ailleurs que cette assimilation n'a pas toujours été négative.

¹³ Le *Gascon extravagant* est-il resté un texte marginal, mais on peut s'étonner qu'*Hudibras*, dont nous évoquerons l'influence importante, soit rapidement traité par Jean Canavaggio, *Don Quichotte. Du livre au mythe*, *op. cit.*, p. 70, ou ne soit l'objet d'aucune étude dans le volume collectif *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, éd. J. A. G. Ardela, Legenda, Oxford, 2009.

roman quichottesque, que nous concevons comme un territoire générique plus vaste. Ces deux textes ont en commun d'attribuer le quichottisme à des esprits crédules et opiniâtres, victimes de leur assertivité excessive¹⁴. C'est l'aspect le plus satirique de l'œuvre de Cervantès qui ressort, mais avec une portée polémique très circonstanciée, qui ne vise pas les romans, mais les discours tenus par ceux qu'on nommera à partir du XVIII^e siècle des *enthousiastes*¹⁵. La satire passe par des dispositifs tout à fait différents (on pourra contraster les deux avatars de don Quichotte que sont le subtil gascon et le caricatural Hudibras), mais elle émane dans les deux cas de libres penseurs imprégnés d'un scepticisme diffus, imputable à leur lecture de Montaigne – qui n'est pas, on le verra, la seule influence à se greffer sur le modèle espagnol et à en compliquer la réception. Enfin ces deux œuvres, dont nous traiterons l'une après l'autre, se trouvent au plus loin du discours anti-romanesque de l'époque, témoignant du fait que la nature paradoxale de l'apologie cervantine de la fiction, pseudo-satire des romans qui cache un véritable éloge, n'est pas passée inaperçue.

LE QUICHOTTISME DE LA DÉMONOLOGIE DANS LE *GASCON EXTRAVAGANT*: UNE IMITATION LIBERTINE EN FRANCE

Publié une première fois en 1637 de manière anonyme, puis en 1639, le *Gascon extravagant*¹⁶ a bénéficié récemment d'un regain d'intérêt¹⁷. Œuvre mineure d'abord attribuée à Louis Moreau du Bail, puis à Onésime de Claireville¹⁸, elle signale une voie originale par laquelle le modèle cervantin a pu se prêter au propos subversif du libertinage érudit. Le récit-cadre repose sur une situation assez simple. Le narrateur

¹⁴ La notion de « quichottisme » devient à l'époque plus ou moins synonyme d' « entêtement hors de propos », d'« action ridiculement sérieuse ». Voir J. Canavaggio, *ibid.*, p. 119-120.

¹⁵ Nous assumons l'usage anachronique mais commode de ce terme, la notion d' « enthousiasme » n'acquérant son sens moderne qu'avec la *Letter concerning Enthusiasm* de Shaftesbury (1708).

¹⁶ Sauf indication contraire, nous nous référons à la première édition, *Le Gascon extravagant. Histoire comique*, Paris, Cardin Besogne, 1637.

¹⁷ Voir notamment les différentes contributions de l'édition en ligne « Lectures croisées du *Gascon extravagant* », éd. Jean-Pierre Cavaillé et Laurence Giavarini, *Les dossiers du Grihl*, 2007-01 : <http://dossiersgrihl.revues.org/document38.html> (mis en ligne le 29 juin 2007).

¹⁸ Pour quelques indications sur Onésime Sommain, dit Onésime de Claireville, voir l'édition de Felicita Robello, *Le Gascon extravagant*, Albano Terme, Piovon Editore, « Pubblicazioni dell'Istituto di Lingue e letteratura straniera moderna, Università di Genova », 1984. Onésime de Claireville publie plusieurs romans à Paris entre les années 1620 et 1630, comme *Les amours infidèles*, Sommaville, 1625 ; *L'Amélinte du Sr Claireville*, Cardin Besogne, 1635 ; *L'illustre naufrage de Mélicandre*, Cardin Besogne, 1642.

homodiégétique, « je », rencontre trois personnages singuliers : un Gascon « extravagant », beau-parleur quichottesque ; un ermite sévère, qui prêche des opinions orthodoxes ; une fille délirante et convulsionnaire, possédée selon l'ermite, malade ou simulatrice selon le Gascon. Les personnages se retirent dans un château, où ils examinent le cas de soi-disant possession en plusieurs étapes, entre un certain nombre d'histoires insérées de nature plus romanesque¹⁹. Alors que la fameuse possession collective de Loudun et le procès retentissant qui en a résulté (1632-1638) sont dans tous les esprits, alors que le débat sur la réalité de la sorcellerie est à son apogée en France, la question posée, *in fine*, est celle de la validité du discours démonologique, qui va se révéler non moins chimérique que les romans de chevalerie.

Sur le plan générique, l'œuvre se présente comme un croisement entre le roman quichottesque et l'« histoire comique », genre en vogue que s'approprient volontiers les libertins²⁰. La prolifération des histoires insérées fait penser aux romans baroques comme au *Quichotte*, tandis que l'usage de la première personne n'est pas rare dans les histoires comiques (elles-mêmes inspirées par le roman picaresque)²¹. Le cas de la possédée rappelle plus précisément la situation du chapitre III de la *Première journée* de Théophile de Viau (1623), principal modèle du genre avec l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (1623 et 1633). *Don Quichotte* n'est d'ailleurs pas mentionné dans la préface, qui évoque « les Guzmans, les Lazarilles, les Visions de Quevedo, les Bergers extravagants, les Françions »²². Mais il y est fait allusion à plusieurs reprises dans le récit, par exemple dans une histoire enchâssée où le narrateur, le Gascon lui-même entré au service d'une dame, surprend sa maîtresse qui « lisoit Dom-Quichot de la Manche, qu'elle avoit pris sur ma table »²³, ou bien quand il s'étonne

¹⁹ Il s'agit notamment de l'« Histoire de Léon » (*Le Gascon extravagant, op. cit.*, III, p. 241-284) et de l'« Histoire de Clemante & Felicee » (*ibid.*, III, p. 287-328). Nous ne traiterons pas de ces histoires insérées, étant donné leur hétérogénéité par rapport au récit-cadre, mais elles participent à la mise en place d'un climat baroque de feinte et de théâtralité.

²⁰ Voir Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques libertines au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.

²¹ Sur l'énonciation à la première personne dans le *Gascon*, voir René Démoris, *Le roman à la première personne, du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002, p. 34-36.

²² *Le Gascon extravagant, op. cit.*, « Préface » (non paginée). L'ensemble de la littérature comique et satirique est alors perçue comme appartenant à un domaine commun, dont relève aussi le *Quichotte*, comme le prouvent les remarques de Sorel dans *La bibliothèque française*, Paris Compagnie des Libraires du Palais, 1667, « Des romans comiques ou satyriques, & des romans burlesques », p. 188-200.

²³ *Ibid.*, I, p. 66. Rappelons que la Première partie de *Don Quichotte* est traduite par Oudin en 1614 et la Seconde par Rosset en 1618, ce qui a valu au roman de Cervantès une reconnaissance internationale presque immédiate.

d'un tour qu'on veut lui jouer²⁴. Le quichottisme avait déjà été habillé à la française dans le *Berger extravagant* (1627) et le *Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier (1632), à la gasconne dans le *Baron de Faeneste* d'Agrippa d'Aubigné (1617-1630) ou le *Dom Quixote gascon* de Cramail (1630)²⁵. L'influence de Cervantès n'a d'ailleurs pas échappé à la critique et a été l'objet de plusieurs analyses²⁶. Nous insisterons pour notre part sur le fait que le choix d'un personnage capable de questionner la norme par son extravagance constitue un témoignage d'une lecture particulièrement originale et subversive du modèle espagnol, qui met au second plan la satire des romans pour privilégier la satire de la crédulité, le modèle du *Colloque des chiens* (où la question de la sorcellerie est directement abordée par Cervantès) se combinant avec celui du *Quichotte*.

Le héros éponyme est un avatar complexe de don Quichotte, véritable manteau d'Arlequin de *realia* et de souvenirs littéraires. Comme son homologue espagnol, le Gascon est caractérisé par la « biza[r]rerie de son esprit »²⁷, par son imaginaire fabuleux et romanesque, par sa nostalgie des temps héroïques. Son comportement extravagant paraît à la fois ridicule et réjouissant pour ceux qui l'entourent, mais il est présenté comme un hâbleur plutôt que comme la victime de ses abondantes lectures romanesques²⁸. Si Jean-Pierre Cavaillé a souligné l'existence d'un ethnotype du Gascon vantard dans la culture française du XVII^e siècle²⁹, d'autres modèles littéraires interviennent, d'origine espagnole. Sa loquacité l'apparente à un *alazon* théâtral : il ne cesse de parler de ses « illustres Ancêtres », de ses « héroïques faits », de ses « grands

²⁴ *Ibid.*, V, p. 502 : « [...] je crois qu'on me prend pour un Fou ou pour quelque Espagnol : & qu'on me veut icy faire jouer la Marotte pour divertir la compagnie ».

²⁵ Sur ce point, voir Jean Serroy, qui, à la suite de Maurice Bardon, distingue les parodies anti-romanesques et les « histoires gasconnes ». Voir *Roman et réalité*, *op. cit.*, p.208-216 et p. 291-361.

²⁶ Outre Maurice Bardon, « *Don Quichotte* » en France, *op. cit.*, p. 160-165, qui comprend bien mal les enjeux du texte en réduisant le personnage à un farceur dénué de la sincérité et de la générosité de don Quichotte, voir Amélie Blanckaert, « De la folie à la sottise : réécriture du personnage de Don Quichotte dans le roman français de la première moitié du XVII^e siècle », in *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières. Discours du savoir et représentations romanesques, Littérales*, n° 34/35, 2004, p. 367-386, et dans le même volume, Michèle Rosellini, « Le sot lecteur et l'auteur facétieux. Elaboration d'une fiction critique dans les premières adaptations françaises du *Don Quichotte* », p. 387-407.

²⁷ *Le Gascon extravagant*, *op. cit.*, I, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 421, où le Gascon commente les derniers romans baroques (L'*Astrée*, le *Polyxène*, le *Polexandre*, etc.).

²⁹ J.-P. Cavaillé, « L'extravagance gasconne dans le *Gascon extravagant* : un déguisement pour "parler librement de tout" », in « Lectures croisées du *Gascon extravagant* », *Les dossiers du Grihl*, 2007-01, *op. cit.*

voyages »³⁰. Les fanfaronnades initiales du Gascon sont celles d'un Matamore, l'entrée en scène par une « première rodomontade » évoquant plus précisément le personnage de Corneille (*L'illusion comique* est jouée pour la première fois en 1636), quoique l'accoutrement déplacé (le Gascon est « armé de Bourignonette, de Corselet, et de Tassettes ») soit bien celui d'un don Quichotte³¹. Contrairement au chevalier à la Triste Figure, qui plaisante peu, le Gascon fait néanmoins figure de rieur. Il ne se méprend pas sur l'identité des êtres qui l'entourent, sauf lorsqu'on lui fait croire qu'il est devenu roi, à l'instar de Sancho souverain de l'île de Barataria ou de l'Hortensius de *Francion* sacré roi de Pologne. Il prend alors un bâton pour sceptre et une « pâtisserie de cuivre » sur la tête en guise de couronne, comme don Quichotte un bassin de barbier en guise de heaume. Mais le Gascon bénéficie alors des circonstances atténuantes de l'ivresse³². Il se révélera le plus lucide de tous les personnages. S'il se perd en harangues hors de propos, ses discours sont pleins de « raisons pertinentes », hommages à la sagesse paradoxale de don Quichotte, avec cette différence que les beaux traits du héros espagnol surgissent par inadvertance, alors que ceux du héros gascon sont volontaires³³.

Le récit autobiographique du Gascon, qui commence dès le livre I et occupe une large partie du volume, révèle en sus un passé picaresque particulièrement riche : le personnage a parcouru les différentes strates de la société et relate rétrospectivement sa vie d'écolier, de valet, de marchand, de pédagogue, de charlatan. Sur le plan amoureux, le Gascon est encore plus déconcertant : il multiplie les déclarations passionnées, démarquant parodiquement le style des romans baroques ; mais loin de la chasteté comique du modèle cervantin, il est inconstant, séducteur et jouisseur à la manière du *Francion* de Sorel. Et s'il a entretenu une idylle chimérique avec l'actrice Marotte, c'est pour en tirer une leçon de *desengaño* amoureux typiquement picaresque et une morale naturaliste plutôt libertine, loin de la fidélité du héros cervantin à sa Dulcinée, capable de résister à toutes les déconvenues³⁴. Le Gascon cumule en somme les traits *a priori* peu compatibles du personnage quichottesque et du personnage picaresque : comme le premier, il paraît naïf, provoquant l'hilarité générale

³⁰ *Ibid.*, I, p. 20 : notons que les grands voyages peuvent évoquer aussi bien le bonimenteur suspect que l'homme réellement expérimenté : en effet, il y « avoit admiré les effets de la Nature ».

³¹ *Ibid.*, I, p. 16.

³² Voir le passage au cabaret, *ibid.*, V, p. 492-503.

³³ Voir la remarque du narrateur, *ibid.*, I, p. 17, et p. 110 : « Cet homme parle tantost dans une extravagance, et incontinent apres il a les meilleurs discours du monde : d'où peut proceder ce changement ? ».

³⁴ Sur l'émancipation par le plaisir proposé par personnage et par le livre, voir Michèle Rosellini, « Le "souverain remède" : esquisse d'une érotique libertine dans le *Gascon extravagant* », in « Lectures croisées du *Gascon extravagant* », *Les dossiers du Grihl*, 2007-01, *op. cit.*

par ses incongruités ; comme le second, il est roué, capable de supercheries, dont il fait part avec malice lors de son récit autobiographique. Comme le *pícaro*, il est le porte-voix du discours satirique de l'auteur sur le monde qui l'entoure, de sorte qu'il s'attire la complicité du lecteur ; comme le chevalier de la Manche, il est aussi le seul personnage porteur de valeurs, de sorte qu'il s'attache la sympathie générale. Il a les qualités de l'un et l'autre type, sans en avoir les défauts respectifs : ses sarcasmes ne sont pas méchants, ils visent seulement les superstitions de l'ermite ; sa générosité n'est pas aveugle, elle est habile. Ni dangereux, ni ridicule, il n'est pas voué à l'ignominie (contrairement au *pícaro*), ni à l'impuissance (contrairement à don Quichotte).

Cette dualité frappante des sources accentue l'aspect silénique du personnage : le Gascon est « philosophe moral » avertit la « Préface », comme d'autres Gascons « raisonnables & sçavants », ce qui pourrait faire allusion à Montaigne et son disciple philosophique, Charron, le maître à penser du libertinage³⁵. Cette identité entre « la folie & la sagesse » trahit de plus l'héritage de l'*Éloge de la folie* érasmien : l'extravagant a comme la *Moria* l'« avantage » de « parler librement de tout, & de ne rien espargner en quelque lieu qu'il se rencontre ». Comme le dit le proverbe latin emprunté à l'*Éloge de la folie* (§ LXII) : « *stultitiam simulare loco prudentia summa est* » (« feindre la folie est le comble de la sagesse »)³⁶. Alors que don Quichotte laissait paraître occasionnellement une certaine duplicité (ludique plutôt qu'idéologique), le Gascon libertin est un maître en matière de dissimulation. Il doit sa clairvoyance à sa maîtrise du fictif, ce qui fait de lui, en définitive, un double inversé du Quichotte : dans sa carrière d'escroc, il a su abuser des autres par la plume, produisant même des livres d'astrologie pour tromper des crédules. Il est donc être plus qu'un acteur, un *auteur*. Or, il ne cessera de dénoncer l'affabulation dans le « cas » de pseudo-possédée : celui qui sait le pouvoir de la fiction sur les esprits est précisément celui qui ne s'y laisse pas prendre³⁷.

Ce n'est pas le cas des autres personnages. Le « vieillard » religieux est l'antithèse de ce héros philosophe, fabulateur et convivial : colérique, cet ermite ne rit pas mais vitupère, profère, condamne. Son rôle n'a pas d'équivalent chez Cervantès, mais il est peut-être appelé par l'apparition du curé et du chanoine (sympathiques quoique moralisateurs), ou par les évocations de gestes et de croyances superstitieuses qui

³⁵ Voir *ibid.*, « Préface ».

³⁶ *Ibid.* Le personnage s'est « déguisé » et « il y a beaucoup de raison dans sa folie », conclut la préface, sur laquelle renchérit un poème dédicatoire au Gascon : « [...] en matières de feintes / Il est sage parfait qui fait l'extravagant ».

³⁷ Nous empruntons la formule à Michèle Rosellini, « Le sot lecteur et l'auteur facétieux », art. cit.

traversent le *Quichotte*. Seulement, le discours du religieux se caractérise par son autorité abusive et son opiniâtreté, digne des pédants et des fanatiques critiqués par Montaigne et Charron : pôle dogmatique de la conversation, il ne supporte pas la contradiction et veut convaincre les autres que le Malin est partout. Le face-à-face avec le Gascon inverse d'emblée la polarité satirique du quichottisme : l'ermite le croit possédé, tandis que le Gascon, lui, voit bien qu'il est « privé de jugement »³⁸. La parole prétendument folle touche juste, la parole autorisée délire. Il en ira de même tout au long du livre, l'ermite voulant forcer les autres à croire que la jeune fille est possédée. Cette dernière, une certaine Segna, s'apparente au Gascon par son délire verbal et par la théâtralité de son comportement. Mais son imagination est pathologique. Le narrateur est donc confronté non pas à un mais à plusieurs extravagants, si bien que le personnage quichottesque passe de la marge au centre, de la transgression à la norme : il désigne la véritable nature de la croyance démonologique, fiction qui s'ignore telle en la personne de Segna. Quant au « je » qui assure la narration, il se présente comme une instance de jugement apparemment neutre, relais du lecteur : préférant observer et écouter, il refuse de se décider sur « l'incertitude d'une affaire si douteuse »³⁹. Son hésitation prend la forme d'une méthodologie du jugement conforme au scepticisme d'un Montaigne ou d'un Naudé⁴⁰ : méfiant envers la « créance », il valorise la « prudence »⁴¹. Complice des insinuations incrédules du Gascon, il est aussi son meilleur auditeur et ne cesse de s'amuser de ses facéties. Jusqu'au bout, ou presque, il indiquera au lecteur la voie d'une lecture intelligente de la situation : le doute est proportionnel au rire.

Un épisode montre plus précisément la finesse avec laquelle l'auteur du *Gascon extravagant* se sert de la parodie satirique à la manière de Cervantès comme d'une arme critique envers la crédulité. Quand la soi-disant possédée prend enfin la parole, on attend la solution du cas : n'est-elle pas la mieux placée pour juger ? Or, elle semblait prête à souscrire depuis le début au

³⁸ *Le gascon extravagant, op. cit.*, I, p. 10.

³⁹ *Ibid.*, I, p. 15-17.

⁴⁰ Figure majeure du libertinage érudit, Naudé ouvre la voie d'une critique rationaliste de la superstition dans son *Apologie pour tous les grands personnages de ce temps qui ont été faussement soupçonnés de Magie*, Paris, Tarca, 1625.

⁴¹ Sur le travail de la rhétorique sceptique dans ce roman, voir Amélie Blanckaert, « "Quant à moy [...], je demeurois confus". Le *Gascon extravagant*, un roman sur l'exercice du jugement ? », dans « Lectures croisées du *Gascon extravagant* », *Les dossiers du Grihl*, 2007-01, *op. cit.*, ainsi que notre thèse de doctorat, « "Rire et douter" : lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoire du roman (XV^e-XVIII^e siècle) », dir. F. Lavocat, Université Paris Diderot – Paris 7, 2008, p. 620-642.

discours démonologique⁴². Son récit tend à confirmer la réalité positive de son expérience diabolique, mais sa crédibilité est minée dès l'ouverture par un aveu involontaire : « j'ay esté depuis hier au soir dans un lieu, où mon imagination me porta »⁴³. En effet, la description de son transport cède place à une narration hautement déréalisante. Elle prétend être allée aux enfers, mais la discordance entre l'univers fantastique et de nombreux détails triviaux éclate à plusieurs reprises, si bien que le récit se conclut sur les éclats de rire du Gascon, qui ne sait que trop ce que sont les extravagances⁴⁴. Dans cette pseudo-*nekuya*, le statut imaginaire du discours est dénoncé par son caractère fabuleux, et sous le modèle anti-romanesque du *Quichotte*, on reconnaît l'influence manifeste du *Colloque des chiens*⁴⁵. L'auteur du *Gascon extravagant* semble avoir retenu de la nouvelle cervantine l'idée de faire passer le discours de l'expérience démonologique pour production de l'imaginaire en l'incluant au cœur d'une fiction qui prolifère en tous sens (étagée sur plusieurs strates énonciatives chez Cervantès), au point de déréaliser l'expérience relatée par la pseudo-sorcière. Le récit de la Cañizares, sorcière supposée de la *Novela y coloquio de Cipión y Berganza*, se présente comme un discours subjectif extrêmement persuasif, que de nombreux signaux viennent pourtant mettre en doute, notamment en ce qui concerne la réalité objective du « vol », infirmée *a posteriori* par le témoignage du chien Berganza⁴⁶. Contrairement à Cervantès, l'auteur du *Gascon extravagant* ne confère pas de vraisemblance persuasive au discours de Segna : guère intéressé par les profondeurs subjectives de ses personnages, il ne joue pas sur l'équivocité de la situation. Son mobile est plus direct : les allusions à Loudun se font de plus en plus claires, surtout quand le Gascon souligne les invraisemblances du discours et multiplie les objections à la thèse démonologique⁴⁷.

⁴² *Le Gascon extravagant, op. cit.*, I, p. 111 : « elle me repondoit [qu']elle se doutoit bien que le Demon qui la possedoit lui faisoit faire de grandes extravagances ».

⁴³ *Ibid.*, II, p. 204.

⁴⁴ Voir la remarquable définition qu'il en donne, *ibid.*, IV, p. 543 : « je fis l'Extravagant, & sortant d'une matière à une autre, je lui dis pour conclusion que j'avais l'imagination si forte, que tout ce qui me passait dans l'esprit y demeurait si fort attaché, qu'encore que ce ne fussent que Chimères, je ne laissais pas de les croire véritables ».

⁴⁵ Les *Nouvelles exemplaires* sont traduites par Audiguier et Rosset (1614) puis par Baudouin (1621) et Lancelot (1628). Sur la réception de cette œuvre, voir Guiomar Hautcoeur, *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe*, Paris, Champion, 2005, notamment p. 113-118.

⁴⁶ Pour tout l'épisode démonologique, voir *Novelas Ejemplares*, éd. Jorge García López, Barcelone, Crítica, « Biblioteca Clásica », 2001, p. 590-606 ; *Nouvelles exemplaires*, trad. Jean Cassou, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 557-574.

⁴⁷ Sur l'onirisme du récit et les allusions à Loudun, épisode majeur dans l'actualité française de l'époque, voir Sophie Houdart, « Voyage aux enfers ou rêve de jeune fille ? Les révélations curieuses de la Fille dans le *Gascon*

Ce qui est remarquable, c'est que cette machine de guerre contre la croyance démonologique fait l'économie d'un discours auctorial : la démonstration passe par les instruments purement littéraires d'une parodie satirique à la manière de Cervantès, qui montre ce travail fantastique de l'imagination que Montaigne, dans « Des Boyteux », dénonçait chez les pauvres vieilles s'accusant elles-mêmes de sorcellerie⁴⁸.

Il y aurait aussi beaucoup à dire du coup de théâtre qui achève le récit, quand le narrateur, criant au miracle, prétend avoir vu la possédée se renverser et marcher au plafond ! Sans plus d'explication, il accorde la palme au prêtre et conclut sa narration en deux pages, dans une précipitation qui semble démentir tout le protocole de la lecture prudente patiemment établi jusque là. Concession évidente à la censure, le renversement est si grossier qu'il ne peut pas ne pas provoquer la distanciation du lecteur⁴⁹. Là encore, la fable démonologique est dénoncée par des moyens purement littéraires, empruntés aux genres quichottesque et picaresque : la rupture de la cohérence stylistique signale un dérapage narratif, tandis que l'usage d'une instance énonciative correspondant à la première personne non fiable du *pícaro*, narrateur dont la véracité est toujours sujette à caution, suggère que le récit ne peut pas être pris au pied de la lettre. La *persona* du narrateur n'est pas celle du véritable auteur, pas plus dans le *Gascon extravagant* que dans le *Lazarillo* ou le *Guzmán*. Mais la déduction est entièrement laissée à la sagacité du lecteur, et la mission dévolue à la fiction considérable : la méthodologie du jugement prudent conditionne le lecteur en le plaçant dans un état de doute, mais ce dernier doit achever seul le chemin, ce qui requiert de sa part une prise de distance maximale vis-à-vis d'un texte abandonnant *in extremis* la rhétorique sceptique au profit d'une rhétorique dévote, suspecte par sa ferveur.

Sous la plume d'un auteur libertin, la leçon de distanciation cervantine se fait donc pédagogie retorse de l'incrédulité, ce qui n'est pas sans implication sur la lecture qu'on peut faire du *Quichotte* : les allusions à la contrainte censoriale multipliées par Cervantès devaient être particulièrement évidentes et significatives aux yeux d'un lecteur libertin habitué à « lire entre

extravagant », ainsi que Laurence Giavarini, « *Le Gascon extravagant*, la valeur de l'expérience et la fiction comme discours d'histoire (de Loudun) », in « Lectures croisées du *Gascon extravagant* », *Les dossiers du Grihl*, 2007-01, *op. cit.*

⁴⁸ *Essais*, éd. P. Villey, PUF, Quadrige, 1965, III, 11, p. 1032-1034 : « Outre la flexibilité de nostre invention à forger des raisons à toutes sortes de songes, nostre imagination se trouve pareillement facile à recevoir des impressions de la fausseté par bien frivoles apparences », écrit Montaigne à propos des « illusions domestiques et nostres ».

⁴⁹ Sur ce renversement burlesque qui dénonce un discours marchant sur la tête, voir Filippo D'Angelo, « Roman et censure : le cas du *Gascon extravagant* », in *Les dossiers du Grihl*, 2007-01, *op. cit.*

les lignes »⁵⁰. On serait tenté de déceler un *hapax* dans le dispositif littéraire si complexe de cette imitation, aux finalités polémiques très précises. Mais si le *Gascon extravagant* est resté un livre rare, sans postérité évidente, la tentation d'un usage critique et sceptique du roman quichottesque reviendra en France : ainsi du *Comte de Gabalis* de Pierre Villars de Montfaucon (1670), qui satirise le goût pour les « sciences secrètes »⁵¹, ou des *Histoires des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* de l'abbé Bordelon (1710), qui ridiculise un démonologue fou⁵². Mais dans ces œuvres où l'on sent une inspiration proche de Fontenelle et de Bayle, le dispositif est bien plus simple : le discours d'une science douteuse est attribué à un personnage quichottisant pour le meilleur (l'amusement du lecteur), et pour le pire (sa propre folie). L'usage incrédule du roman quichottesque s'éloigne de la subtilité libertine, favorisée par la nécessité de la dissimulation, pour aller vers un rationalisme plus franc et plus moderne.

LE QUICHOTTISME DES ENTHOUSIASTES DANS *HUDIBRAS* : UNE IMITATION SCEPTIQUE EN ANGLETERRE

En Angleterre aussi, on ressent la tentation de décentrer la puissance satirique du *Quichotte* par une imitation qui vise le sérieux, l'assertivité et la crédibilité de l'enthousiasme religieux. En témoigne l'une des œuvres les plus importantes des premières décennies de la Restauration anglaise, après l'inter règne cromwellien, *Hudibras*⁵³, publié en trois parties (1663, 1674, 1678) par le poète Samuel Butler (1612-1680), un aristocrate de second rang qui devait y gagner une réputation éphémère⁵⁴. L'œuvre se présente comme un long poème héroï-comique, rédigé dans un vers octosyllabique particulièrement

⁵⁰ Sur cette vaste problématique de l'écriture libertine, renouvelée par la lecture de Leo Strauss, nous renvoyons à la somme récente d'Isabelle Moreau, *Guérir du sot*, Paris, Champion, 2007, notamment « III. Lecture et écriture : de la légitimité d'une lecture suspicieuse des textes », p. 253-368.

⁵¹ Nicolas Villars de Montfaucon, *Le comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes*, dans *Voyages imaginaires, romanesques, merveilleux, allégoriques, amusans, comiques et critiques*, t. 34, Amsterdam, 1788.

⁵² Laurent Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Amsterdam, E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, 1710.

⁵³ Samuel Butler, *Hudibras*, éd. John Wilders, Oxford, Clarendon Press, 1967.

⁵⁴ Sur l'auteur et l'œuvre, outre l'introduction de John Wilders à *Hudibras*, *op. cit.*, p. xxi-xxviii, on pourra consulter Alvin Snider, *Origin & Authority in Seventeenth-Century England: Bacon, Milton, Butler*, University of Toronto Press, 1994, « Part III. Butler's *Hudibras*: The Post-Epic Condition », p. 184-198, et George Wasserman, *Samuel « Hudibras » Butler*, Boston, Twayne Publishers, 1989.

bouffon, souvent imité par la suite, le « vers hudibrastique »⁵⁵. Mais le modèle est bien romanesque : flanqué de Ralpho, un rustre braillard, le chevalier Hudibras bat la campagne anglaise à la recherche d'aventures dérisoires, que sa folie lui suggère. Après les traductions de John Shelton en 1612 et 1620, et d'inégales tentatives d'adaptation théâtrale, Edmund Gayton avait montré la possibilité d'une exploitation avant tout facétieuse de la matière quichottesque dans ses *Pleasant, or Festivous Notes upon Don Quixot* (1654)⁵⁶. Mais ce n'est pas le cœur léger que Butler entreprend quant à lui de revenir à la satire de l'héroïsme chevaleresque, ni même pour viser un type de littérature spécifique, quoique l'œuvre se présente comme une parodie de *The Faerie Queene* de Spenser (1590-1596), épopée grandiose qui avait réactivé les valeurs galantes et martiales de la chevalerie dans une optique nationaliste, d'où le nom du héros éponyme de Butler est tiré (il s'agit d'un personnage secondaire de Spenser). La satire se réfère beaucoup plus directement, et de manière quasi-allégorique, aux événements de la guerre civile qui a secoué l'Angleterre durant les deux décennies précédentes (1640-1660). L'enjeu est posé dès le sous-titre (« *Written in the time of the late Wars* ») et les premiers vers, qui situent l'action et le temps de l'écriture en pleine guerre⁵⁷. Sous le rire, c'est le bruit et la fureur. Dans ce contexte, tous les épisodes se prêtent volontiers à une lecture à clé⁵⁸. Au-delà de la forme versifiée, il va de soi

⁵⁵ On notera que l'œuvre de Butler a suscité, rétrospectivement, une tentative d'adaptation poétique du *Quichotte*, par Edward March, *The Life and Notable Adventures of That Renowned Knight Don Quixote de la Mancha, merrily translated into Hudibrastic verse* (1711).

⁵⁶ Sur la réception de *Don Quichotte* en Angleterre et la place de *Hudibras*, voir Edward M. Wilson, « Cervantes and English Literature of the Seventeenth Century », *Bulletin hispanique*, t. L, n° 1 (1948), p. 27-52 ; Edwin B. Knowles, « Cervantes and English Lit. », in *Cervantes across the Centuries. A Quadricentennial Volume*, éd. Angel Flores et M. J. Bernardete, New York, Gordian Press, 1969, p. 277-303 ; Analsa Argello, « Don Quijote y sus andanzas por las tierras de John Bull (Siglo XVII) », *RILCE*, XVII, 1 (2001), p. 1-15.

⁵⁷ *Hudibras*, *op. cit.*, I, 1, v. 1-6 : « Au temps où la guerre civile faisait rage, / où les hommes tombaient sans savoir pourquoi, / Quand de grands mots, des jalousies, des peurs / Dressèrent les hommes les uns contre les autres, / Qu'ils se disputèrent, tels des fous ou des ivrognes, / Pour posséder Dame Religion, comme une prostituée » [n. t.] :

When *civil* Fury grew high,
And men fell out they knew not why;
When hard words, *Jealousies* and *Fears*,
Set Folks together by the ears,
And made them fight, like mad or drunk,
For Dame *Religion* as for Punk [...]

⁵⁸ On trouvera ainsi de riches informations sur le contexte historique dans le chant III, 2, d'*Hudibras*, véritable acte d'accusation contre la dictature de Cromwell, et dans la « Clé générale de l'*Hudibras* » établie par le premier et unique traducteur en français de l'œuvre, James Towneley. Voir *Hudibras*,

qu'un pareil mode d'écriture diffère considérablement de celui de *Don Quichotte*.

Butler représente incidemment toute la séquence désastreuse des événements qui ont vu les « Têtes rondes », partisans du parlement et souvent calvinistes dissidents, l'emporter temporairement sur les « Cavaliers », partisans du roi et de l'Église d'Angleterre (alors seul culte officiel). En bonne partie dû à des raisons religieuses, le conflit aboutit à l'exécution de Charles I^{er} puis à la république éphémère de Cromwell (1649-1658), avant le retour de Charles II sur le trône, qui ouvre l'ère de la Restauration. Plus précisément, le couple des anti-héros de Butler représente les partis « non-conformistes » ou « récusants » (refusant l'autorité de l'Église d'État, « *Church of England* », qui définit le credo anglican), ultérieurement appelés « *dissenters* », alliés dans le soutien au Parlement et à Cromwell au moment de renverser la monarchie : Hudibras est présenté comme un « Presbytérien pur jus » (« *'Twas Presbyterian true blew* »)⁵⁹, tandis que Ralpho incarne une option plus radicale, celle des Indépendants, mouvance proche de celle des puritains. Il s'agit donc des factions religieuses qui ont composé le gros des bataillons des Têtes Rondes. Légitimiste sur le plan politique, Samuel Butler satirise rétrospectivement ces vainqueurs illusoire de la monarchie, inquiet de la possible résurgence de « *dissenters* » de nouveau marginalisés par l'Église d'Angleterre dans les années 1660, alors que la monarchie restaurée paraissait encore fragile⁶⁰. De confession anglicane, l'auteur est plus que timide sur le plan religieux, sinon franchement sceptique (dans un sens général qu'il ne faut pas confondre avec le libertinage érudit qu'on rencontre en France à la même époque, sans équivalent en Angleterre). En témoignent ses essais en prose sur la « religion », « Dieu » ou les « prêtres », écrits à la même époque⁶¹. Sur le plan intellectuel, l'influence de l'empirisme baconien ne le cède qu'à celle du scepticisme de Montaigne⁶², qui rejaillit dans ses thèmes de prédilection : le pouvoir de l'« Opinion », l'omniprésence de l'« Ignorance » et de la « Folie », la fragilité de la « Raison » et du « Jugement »⁶³.

trad. J. Towneley, Londres et Paris, Jombert, 1819 (première édition : 1738), p. xiii-xxxii. Nous ne suivons que très ponctuellement cette traduction rimée, souvent de faible qualité et trop lointaine pour faire sens.

⁵⁹ *Hudibras, op. cit.*, I, 1, v. 189.

⁶⁰ *Hudibras* aurait d'ailleurs valu à Butler une pension de Charles II, qui aurait apprécié l'œuvre, ce qui ne l'a pas empêché de mourir dans l'oubli et dans la pauvreté.

⁶¹ Ces réflexions de Butler n'ont pas été publiées de son vivant mais sont rassemblées dans le volume des *Prose observations*, éd. Hugh de Quehen, Oxford, Clarendon Press, 1979.

⁶² La réception de Montaigne en Angleterre date de la traduction de Florio en 1603, et son influence est quasi continue par la suite.

⁶³ Nous reprenons les titres des principaux essais des *Prose observations, op. cit.*

C'est à l'aune de cette préoccupation philosophique, politique et religieuse qu'il faut juger *Hudibras*.

Le portrait du protagoniste principal relève de la caricature pure et simple, loin de la subtilité cervantine. Le Squire Hudibras quichottise pour cause d'un double excès de savoir savant et d'enthousiasme religieux. D'une part, son jugement a succombé sous le fardeau des connaissances livresques, que le scepticisme de Butler réproouve à la suite de Montaigne : enfant de la scolastique aristotélicienne, son appétit encyclopédique a fait de lui un âne plutôt qu'un géant, à l'instar des *Agelastes* moqués par Rabelais⁶⁴. Il a tout lu, mais confond tout dans la réalité, victime d'un excès absurde d'intellectualité⁶⁵. D'autre part, il chérit la théologie entre tous les disciplines, se croyant irréfutable en la matière. Chevalier de la foi autoproclamé, plus encore que son aïeul cervantin, il incarne l'imbécillité dogmatique décrite par Butler dans ses essais⁶⁶. Caractérisé par une violence opiniâtre, son comportement est le principal facteur de désordre social : il attaque les premiers villageois qu'il rencontre, car il les tient pour des « païens » qu'il veut soumettre à sa foi (I, 2). Mais son idéalisme n'est que de façade : aux antipodes du héros espagnol, il se révèle peu à peu menteur et hypocrite, plus Tartuffe que Quichotte. Butler fait ainsi évoluer son portrait au fil de l'œuvre, en s'éloignant de plus en plus du modèle. À ce *sapiens* délirant, l'auteur oppose en Ralpho un *stultus* dont l'idiotie constitue un danger non moins redoutable : illettré, superstitieux, crédule, Ralpho incarne un autre type de fanatisme, symétrique inverse de celui du maître⁶⁷. En effet, il se croit tout aussi infailible, mais en vertu de certains « dons », ou d'une « lumière nouvelle » (« *Some call it Gifts, and some New Light* »)⁶⁸. L'inspiré ne vaut pas mieux que le lettré : les contraires se rejoignent dans le même excès religieux, quand la leçon du satiriste, implicite, est toute de modération.

L'intrigue des trois parties, divisées en autant de chants, est conçue autour des quelques méprises du chevalier, qui

⁶⁴ Sur le scepticisme philosophique qui s'exprime dans ce portrait, et sur les modèles lucianesques et rabelaisiens qui se combinent à ceux de Cervantès, nous renvoyons à notre thèse « “Rire et douter” », *op. cit.*, p. 728-745.

⁶⁵ *Hudibras*, *op. cit.*, I, 1, v. 139-142 : « Ses notions s'accordaient si bien aux faits, / Qu'il ne savait plus bien les distinguer, / Confondant souvent une chose avec une autre, / Comme l'ont fait tant de grands Clercs » [n. t.] :

*His notions fitted things so well,
That which was which he could not tell;
But oftentimes mistook the one
For th'other, as Great Clerks have done.*

⁶⁶ Voir notamment le début de l'essai « Ignorance », *Prose observations*, *op. cit.*, p. 62, et la fin de celui consacré à l'« Opinion », p. 80, où l'on reconnaîtrait aisément la matrice intellectuelle du personnage.

⁶⁷ *Hudibras*, *op. cit.*, I, i, v. 451-617.

⁶⁸ *Ibid.*, v. 176.

fournissent un semblant d'aventures : cheminant avec Ralpho (I, 1), Hudibras rencontre des badauds attroupés pour assister à un combat d'ours (*bear-baiting*) ; il charge, capturant Crowdero le flûtiste (I, 2), avant d'être à son tour fait prisonnier par les villageois, qui le conduisent vers une prison qu'il prend pour un château enchanté (I, 3). Dans la seconde partie, il sollicite la visite de la veuve Bower, qui se rend en prison pour le libérer mais qui lui refuse ses charmes, dont il entendait profiter sur le champ (II, 1). À sa sortie, il s'engage dans une interminable dispute politique avec son écuyer (II, 2), avant de partir à la recherche du charlatan Sidrophel, pour l'interroger sur l'avenir de sa relation amoureuse (II, 2). La troisième partie revient à l'intrigue amoureuse, avec une mascarade organisée par Lady Bower pour terrifier le maître et l'écuyer (III, 1). Hudibras et Ralpho débattent de la sainteté (III, 2), avant que le livre ne se termine sur les déboires et les projets d'Hudibras (III, 3). Ce dernier envisage d'instruire un procès mesquin contre la dame, laquelle continue à se moquer de lui par voie épistolaire. Si le génie romanesque du *Quichotte* laisse place à une peau de chagrin narrative, c'est que les piteuses aventures du personnage de Butler consacrent sa nullité.

Outre que l'inspiration quichottesque sert de matrice à l'ensemble, la construction de chaque épisode se nourrit par ailleurs d'une multitude de réminiscences de *Don Quichotte*. Ainsi de l'affrontement burlesque – ou plutôt héroï-comique, car le passage joue sur la discordance entre le sujet bas et le style (faussement) élevé – avec la troupe des villageois et des bateleurs rassemblés autour de l'ours (*Hudibras*, I, chants 2 et 3), dont les détails évoquent bien des combats célèbres du chevalier de la Manche⁶⁹. La densité des allusions est telle qu'on peut y voir un jeu d'évocation parfois gratuit, fondé le plaisir de la remémoration complice⁷⁰. Ainsi Hudibras

⁶⁹ Outre la rencontre avec les armées de moutons (*Don Quichotte*, I, 18), explicitement évoquée, on pense, étant donné l'issue malheureuse de la lutte, au combat contre les marchands tolédans ou contre les muletiers yanguais (*DQ*, I, 4 et 15) ; on pense encore au duel contre le Biscayen (*DQ*, I, 8-9) lorsque Hudibras engage le berger Talgol en combat singulier ; au pauvre bachelier Alfonso Lopez victime de l'ardeur impétueuse et du manque de discernement du chevalier manchègue (*DQ*, I, 19), lorsque Hudibras et Ralpho s'acharnent sur le ménétrier Crowdero ; aux quelques viragos qui malmènent les héros de Cervantès, lorsque Hudibras demande la merci à Trulla, une Amazone bien bâtie ; l'ours Bruin évoque tous les ovins, bovins, félins et autres animaux féroces par lesquels don Quichotte est piétiné, griffé ou ignoré (comme le lion qui ne daigne pas sortir de sa cage, *DQ*, II, 17) ; la conquête du heaume de Mambrin (*DQ*, I, 21) est rappelée lorsque Hudibras s'empare du violon de Crowdero ; la lapidation qui conclut le combat fait penser à la malencontreuse libération des galériens (*DQ*, I, 22) ; enfin, son emprisonnement final est modelé sur l'encagement qui conclut la première partie du *Quichotte*.

⁷⁰ Pour un relevé plus exhaustif des références explicites au roman de Cervantès, voir la liste dressée par Edward M. Wilson, « Cervantes and English Literature of the Seventeenth Century », art. cit.

rebondissant sur l'ours qui amortit sa chute est-il l'occasion de rappeler l'épisode carnavalesque de l'écuyer ballotté dans une couverture par les marchands (*Don Quichotte*, I, 17), « bernement » de Sancho qui constituait une facétie mémorable pour les lecteurs du XVII^e siècle, souvent représentée en vignette⁷¹. C'est tout un *thesaurus* de références quichottesques qui se trouve indexé par une seule scène de Butler, lequel s'inspire, à l'instar des illustrateurs, des qualités iconiques de l'écriture de Cervantès, de sa capacité à faire image. La scène n'est cependant pas dénuée de pittoresque : les combats d'ours constituaient encore un divertissement populaire en Angleterre, et leur moralité l'objet d'un vif débat. Butler fait œuvre de peintre de la vie des campagnes de son pays et de son temps, de même que Cervantès avait donné à voir les aspects les plus folkloriques de la Manche.

Du comique cervantin, Butler, surtout inspiré par la première moitié de la première partie, semble avoir retenu les aspects les plus superficiels : le burlesque et le grotesque. L'influence du *Roman comique* de Scarron (1651-1657) a sans doute facilité cette réduction. La parodie d'hypotextes prestigieux n'est évidemment pas absente, qu'il s'agisse d'épopées comme celle de Spenser, ou des romans de chevalerie, dont on retrouve les lieux communs⁷². Mais là où Cervantès insistait sur l'irréalité de la chevalerie littéraire, Butler insiste sur le lien entre les valeurs héroïques véhiculées par ce type de littérature et la réalité d'une société belliqueuse, qu'il réproche : les *Romances* sont accusées de pousser au crime⁷³. On retrouve d'autres traits stylistiques du *Quichotte*, comme les prétentions à l'impartialité du compte-rendu des faits⁷⁴. Mais le poète anglais ne joue pas systématiquement du contraste entre la situation et la perception du personnage principal, comme il prive ce dernier de la profondeur subjective de don Quichotte. Hudibras juge de travers toutes les situations où il se trouve, mais quand il transfigure la réalité par son imagination, c'est la voix narrative qui se charge de le dire. On le vérifie par exemple avec la description de l'armée des

⁷¹ *Hudibras*, *op. cit.*, I, 2, v. 873-876.

⁷² Pour ne prendre qu'un seul exemple, quand Lady Bower intervient en prison pour libérer le chevalier, le renversement humiliant du *topos* est souligné par la dame, ironique. *Ibid.*, II, 1, v. 773-798.

⁷³ Voir par exemple le début du chant I, 2, *ibid.*, v. 1-44.

⁷⁴ *Ibid.*, I, 2, v. 35-40. Sans aller jusqu'à reproduire le jeu complexe des scrupules de Cid Hamet, l'« historien véridique » de Cervantès, Butler reprend ce « tic » d'écriture. Il ne s'agit pas d'une parodie de Cervantès, mais d'un *pastiche* de son style parodique, ce qui n'en fait pas non plus un trait d'humour tout à fait gratuit, car c'est à la difficulté ou l'impossibilité d'un récit neutre – problème notoire de l'historiographie des guerres civiles – que Butler fait allusion. Sur la nécessité de distinguer finement les modalités de la reprise du *Quichotte* chez ses imitateurs, nous renvoyons à Jean-Paul Sermain, *Le singe de Don Quichotte*, *op. cit.* : les imitations de *Don Quichotte* sont une littérature au second degré d'un modèle lui-même écrit au second degré.

combattants défiés par Hudibras⁷⁵, dont le poète-narrateur dresse la liste comique (Crowdero, Orsin, Talgol, Magnano, Trulla, Cerdon, etc.), là où Cervantès, dans l'épisode fameux de la guerre des moutons (*DQ* I, 18), avait donné libre-cours à l'imagination de son personnage, lecteur furieux qui *voit* les troupes d'Alifanfaron et de Pentapolin défiler devant ses yeux remplis de merveille. Le délire verbal, chez Cervantès, est un déploiement de sonorités éclatantes en même temps que ridicules, une plongée dans la *mentalité* poétique où la distanciation humoristique n'enlève rien à la fascination devant la capacité des mots à faire monde. Il faut bien constater un appauvrissement sur ce plan chez Butler, qui insiste sur le contraste héroï-comique entre les épithètes ronflants des guerriers de pacotille et la bassesse de leur condition, ou sur leur physique grotesque (procédé dont Cervantès use magistralement, mais avec parcimonie).

Butler brille par contre dans ce que la critique anglo-saxonne nomme le « comique d'idées », qui repose sur les dialogues entre Hudibras et Ralpho. Ceux-ci tournent systématiquement au pugilat. Butler joue chaque personnage contre l'autre, comme il met en scène les tiraillements doctrinaux de ces alliés objectifs que sont les Presbytériens et les Indépendants durant les années 1640-1660 : outre leurs querelles verbales sur la « conscience » et l'« honneur » (II, 2), ils disputent du « *Covenant* », ce Pacte antimonarchiste rassemblant leurs mouvances respectives, que chacun accuse l'autre d'avoir mal interprété et trahi (III, 2). Le sectarisme conduit invariablement à l'affrontement. Le plus savoureux se joue peut-être autour de la notion de « synode », organisation qui structure l'église presbytérienne et fait sa spécificité par rapport aux autres calvinistes (I, 3). Hudibras se plaint de la prolifération anarchique des sectes radicales comme celle de Ralpho, qu'il compare à des nids de vices, tandis que Ralpho se moque des synodes presbytériens, qu'il compare à des combats d'ours pour leur agitation bestiale. En réponse, Hudibras entreprend de démontrer le plus sérieusement du monde, par force de syllogismes, que les synodes ne sont pas des ours (*sic*), qu'ils sont fréquentés par des bipèdes et non par des quadrupèdes, avant de mettre son interlocuteur au défi de prouver que les synodes ont une queue et autant de poil que les ours, ou qu'ils se lèchent comme eux... La conclusion de Ralpho n'est pas fautive : « *Quoth Ralpho, Nothing but th'abuse / Of Human Learning you produce; / Learning that Cobweb of the Brain, / Profane, erroneous and vain* »⁷⁶. En retour, Hudibras ne satirise pas moins efficacement la bêtise crasse de son écuyer.

⁷⁵ *Hudibras*, *op. cit.*, I, 2, v. 105-464.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 1338-1341 : « Rien que des abus du savoir humain, / Voilà ce que vous produisez, / Du savoir, toile d'araignée de l'esprit, / Profane, erroné, et vain » [n. t.].

Discrète chez Cervantès, la satire de la superstition passe logiquement au premier plan chez Butler. Ainsi, Hudibras accepte la pénitence comique exigée par Lady Bower, qui lui commande de suivre l'exemple cervantin en se fouettant le postérieur, engagement auquel il cherche à se dérober par tous les prétextes, comme naguère Sancho⁷⁷. De même avec la supercherie organisée par Lady Bower – à la fois l'espérance d'Hudibras et sa persécutrice, sa Dulcinée et son Altisidore – pour chasser le chevalier intempestif de son château (III, 1). À l'image des grandes mascarades quichottesques, le maître et l'écuyer de Butler sont la dupe d'un jeu de déguisement : un spectre défie Hudibras, apeuré mais bravache, puis une troupe de Furie et de gobelins provoque une confusion générale, la scène nocturne s'achevant par l'expulsion du faux chevalier. En même temps que la tradition théâtrale proprement anglaise des masques, c'est l'ensemble des épisodes de *Don Quichotte* où intervient la peur superstitieuse qui est convoqué au souvenir du lecteur⁷⁸. La mise en scène a valeur démonstrative : elle devient prétexte au procès du chevalier Hudibras, dont les vices sont comiquement énumérés par le spectre, ou aux digressions du narrateur sur les effets de la crédulité (Hudibras se perd en interrogation sur la nature des démons qui l'entourent, sans douter pas une seule fois de leur existence). De même, la dernière scène (III, 3), s'ouvre sur une longue méditation concernant le pouvoir de l'imagination, qui suscite aisément la terreur⁷⁹. Un tel passage recoupe les remarques consacrées à l'imagination et à la fantaisie (« *Fancy* ») dans les *Prose observations*. On se gardera donc d'opposer trop schématiquement, comme est tenté de le faire E. B. Knowles⁸⁰, un XVII^e siècle anglais intéressé par les aspects farcesques du modèle quichottesque, tandis que le XVIII^e siècle en aurait retenu une satire « sérieuse ». Le moyen satirique emprunté au *Quichotte* recouvre chez Butler des enjeux sérieux, graves même, qui n'ont pas échappé à ses lecteurs ultérieurement, comme Samuel Johnson⁸¹, Voltaire⁸² ou David Hume⁸³.

⁷⁷ « Le grand manchègue n'a-t-il pas fait de même / Pour l'Infante du Toboso ? » (« *Did not the great LA MANCHA do so / For the INFANTA DEL TOBOSO?* ») demande Lady Bower, *ibid.*, II, 1, v. 875-876, sans qu'on sache s'il s'agit d'une confusion avec Sancho ou d'un transfert de la part de Butler.

⁷⁸ On peut penser au cadavre enchanté et aux pénitents que don Quichotte prend pour des fantômes (*DQ*, I, 19), à l'aventure des marteaux à foulons (I, 20), aux bagarres en aveugle dans l'auberge (I, 16 et 45), à l'attaque par les chats pris pour des démons par don Quichotte (II, 46), ou encore à l'épisode du désenchantement de la pseudo-Altisidore (II, 68-69), audacieuse parodie des rites pénitentiels, où Cervantès fait sentir toute son ironie.

⁷⁹ *Hudibras*, *op. cit.*, III, 1, v. 1-42.

⁸⁰ « Cervantes and English Literature », art. cit.

⁸¹ Le grand critique anglais du XVIII^e siècle n'apprécie guère les aspects plus caricaturaux de *Hudibras*, mais vante l'adresse poétique de Butler et le caractère philosophique de l'œuvre. Voir l'opuscule *The Life of Samuel*

Ce rire éclairé n'est pas pour autant celui des Lumières. Il procède de sources typiques de l'humanisme érasmien de la Renaissance⁸⁴, et on aurait tort de faire de la satire de la crédulité dans *Hudibras* l'émanation d'un point de vue rationaliste ou progressiste au sens moderne. Un troisième personnage complète en effet le tableau des errements de l'esprit humain, qui cumule les vices de *Hudibras* et de *Ralpho*, alors qu'il incarne précisément le discours du progrès et de la raison naissant dans l'Angleterre des années 1660-1670 : Sidrophel, auquel est consacré le troisième chant du second livre, est un *Virtuoso*, c'est-à-dire un savant expérimental modelé sur les contemporains de la Royal Society, mais aussi un rosicrucien passionné des sciences occultes. À travers lui, l'auteur se livre à une satire de l'essor de l'esprit scientifique, montrant que le quichottisme s'étend dans les rangs des Modernes : retiré dans son observatoire télescopique, Sidrophel s'extasie sur une comète ou une étoile qu'il croit être le premier à observer, quand il s'agit, à son grand dam, d'un cerf-volant qui s'écrase⁸⁵. La satire procède d'un point de vue rétrograde, qui ne distingue guère astronomie et astrologie. Savant quichottesque et picaresque, Sidrophel a étudié tout ce qu'il faut pour être à la page, mais vend ses tours de passe-passe comme un vulgaire rebouteux ou comme un magicien malhonnête, assisté d'un coupeur de bourse avec lequel il

Butler, dans *The Poetical Works of Samuel Butler*, t. I, Londres, Pickering, 1835, p. vii-xxxii, qui esquisse la comparaison avec *Don Quichotte*.

⁸² Voltaire tient *Hudibras* pour l'un des chefs-d'œuvre de la littérature anglaise moderne. Voir *Lettres philosophiques*, XXII, in *Mélanges*, éd. Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 94 : « Le Sujet est la guerre civile & la Secte de Puritains tournée en ridicule. C'est Dom Quichotte, c'est notre Satyre Ménippée fondus ensemble. C'est de tous les livres, celui où j'ai trouvé le plus d'esprit ; mais c'est aussi le plus intraduisible [...] Le plus grand ridicule tombe sur les Théologiens, que peu de gens du monde entendent ».

⁸³ Dans son *History of England*, vol. VIII, Londres, Cadell & Davies, 1812, chap. LXXVI, p. 337-338, Hume loue la réussite poétique et l'érudition de Butler. Sur son intérêt pour la satire du fanatisme chevaleresque et religieux dans *Don Quichotte* et *Hudibras*, voir Olivier Brunet, *Philosophie et esthétique chez David Hume*, Paris, Nizet, 1965, p. 74.

⁸⁴ À la suite de Voltaire, on notera l'influence de la *Satire ménippée* française, ou *Satire ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne*, ouvrage collectif publié en 1596 par un collectif d'auteurs hostiles à l'extrémisme catholique des Guise. L'assimilation de ce modèle à ceux de Cervantès ou de Rabelais a sans doute été facilitée par leur parenté idéologique (héritage de l'érasmisme) et formelle (ils se rattachent à des degrés divers à la nébuleuse des œuvres ménippéennes de la Renaissance).

⁸⁵ *Hudibras*, *op. cit.*, II, 3, v. 399-482. Ce passage rappelle le poème « *The Elephant on the Moon* », où Butler décrit une société d'astronomes grisés par leur observation des peuples inconnus s'agitant sur la Lune, avant qu'un apprenti n'ouvre la lunette, révélant qu'il ne s'agissait que d'une souris et de moucheron prisonniers du tube télescopique. Voir *The Poetical Works of Samuel Butler*, vol. II, Londres, Pickering, 1835, p. 124-158.

forme un duo comique, Whachum⁸⁶. Le recours aux modèles littéraires n'est pas anodin : comme il veut savoir si Lady Bower acceptera le mariage à l'issue de la pénitence, Hudibras vient consulter Sidrophel comme un oracle⁸⁷. On reconnaît le fil directeur du *Tiers Livre* de Rabelais⁸⁸. Hudibras est Panurge et don Quichotte tout en un dans cet épisode (avec un grain de Sancho en sus, pour la pénitence), tandis que Sidrophel, qui cumule les talents de nécromancien et de bateleur, est à la fois Her Trippa, le savant fou de Rabelais, et Maese Pedro, le montreur de marionnettes de Cervantès (*DQ*, II, 26-27)⁸⁹. Le dialogue dégénère vite, et de nouveau Butler neutralise ses personnages : Sidrophel se moque du savoir scolastique, dépassé, de Hudibras ; ce dernier ridiculise le discours pro-scientifique de Sidrophel (caractérisé par l'éloge de la curiosité, la prétention à la certitude, la croyance dans le progrès) concluant que son « *crazy brain* » mérite d'être trépané⁹⁰. Chaque personnage a bien entendu raison de critiquer l'autre, car pour Butler, sceptique assez complet en cela, la science moderne n'est pas moins vaine que celle des Anciens⁹¹.

Ce pessimisme explique en partie la mauvaise fortune de l'œuvre. Il détone tellement avec l'altruisme inhérent à l'ironie cervantine, si présent à l'inverse chez Fielding ou Sterne, qu'il a régulièrement suscité des évaluations négatives dans les études de réception⁹². Mais il permet de comprendre pourquoi la manière cervantine, par la suite, a pu aussi s'accommoder en Angleterre, le cas échéant, d'une certaine misanthropie (là où Cervantès jetait un regard lucide mais bienveillant sur la condition humaine), ou accueillir un propos anti-scientifique parfois radical (là où Cervantès se moquait nonchalamment de

⁸⁶ Son portrait se conclut par une allusion à l'adage d'origine biblique *Operibus credite et non verbis* répété à deux reprises dans *Don Quichotte* (II, 25 et II, 50) : « Nous connaissons mieux les principes / Des hommes, par leurs actions » (« *And we are best of all led to / Men's principles by what they do* »). *Hudibras*, *op. cit.*, II, 3, v. 193-194.

⁸⁷ *Ibid.*, v. 59-104.

⁸⁸ Rabelais est traduit par Thomas Urquhart en 1653 pour ce qui concerne *Gargantua* et *Pantagruel*, donnant naissance à un *English Rabelais*. Une traduction du *Tiers Livre*, laissée à l'état manuscrit, est achevée et publiée par John Motteux en 1693, mais Butler lisait le français selon toute vraisemblance.

⁸⁹ On pourrait aussi penser, comme source cervantine du passage, à l'épisode de la tête enchantée (*DQ*, II, 67), lourde d'allusions contre la crédulité superstitieuse.

⁹⁰ *Hudibras*, *op. cit.*, II, « *An Heroical Epistle of Hudibras to Sidrophel* ».

⁹¹ De nombreux passages des *Prose observations*, *op. cit.*, corroborent cette idée. Butler est de plus l'auteur d'une grande satire poétique qui montre la faillite plutôt que le progrès du savoir humain « *A Satire upon the imperfection and abuse of human learning* » in *The Poetical Works of Samuel Butler*, *op. cit.*, vol. II, p. 219-236. De manière intéressante, les philosophes y sont comparés à des « *knight-errands* » ferrailant avec leurs thèses dogmatiques (p. 230).

⁹² Voir ci-dessus, note 56.

la pédanterie)⁹³. Le véritable legs de *Hudibras*, souvent désigné comme l'*English Quixote*, se trouve en effet dans le roman, auquel Butler a rendu l'influence de Cervantès transformée : les grands romanciers comiques, parodiques et satiriques de l'Angleterre des Lumières ont tous reçu le modèle espagnol à travers le filtre hudibrastique, qui explique de nombreuses inflexions du quichottisme anglais sur le plan thématique (insistance sur la satire de mœurs et d'idées) comme sur le plan formel (tendance à l'assimilation des modèles rabelaisiens et cervantins)⁹⁴. *Hudibras* est même devenu le modèle d'autres imitations de Cervantès, si l'on peut dire⁹⁵. Il faudrait par ailleurs s'interroger sur la contribution d'une pareille œuvre littéraire à la formation des attitudes modernes d'incrédulité, *Hudibras* ayant soufflé la comparaison entre religiosité et quichottisme à l'oreille de bien des *philosophes*⁹⁶. On

⁹³ On comprend notamment pourquoi les contemporains de Swift, qui doit beaucoup sur tous ces points à Butler, ont reconnu dans son rire un « air cervantin ». Voir James L. Thorson, « Jonathan Swift and Samuel Butler », *Swift Studies*, 1 (1986), p. 80-85, qui estime que Butler est le « père poétique » de Swift. Plus généralement, l'adjectif « *cervantine* » apparaît parfois comme synonyme de « satirique » en Angleterre au XVIII^e siècle.

⁹⁴ Sur l'influence de *Hudibras*, voir Edward Ames Richard, *Hudibras in the Burlesque Tradition*, New York, Octagon Books, 1972 (1938), qui évoque une mode persistante du « burlesque intellectuel ». Sur l'importance de la médiation opérée par Butler dans la réception de Cervantès, voir Michael Seidel, *Satiric Inheritance, Rabelais to Sterne*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1979.

⁹⁵ Sans oublier que Swift, Pope, Fielding, Smollett ou Sterne ont tous été des lecteurs d'*Hudibras*, on distingue plus précisément une réitération de la satire butlerienne dans le *Spiritual Quixote* de Richard Graves (1773), qui attaque la secte des méthodistes, nouveaux *dissenters*, au nom de l'orthodoxie anglicane. De même, la satire d'idées sur le modèle quichottesque-hudibrastique domine dans *The Infernal Quixote* de Charles Lucas (1801) et *Headlong Hall* de Thomas Love Peacock (1816).

⁹⁶ Un témoignage particulièrement intéressant de cette influence se trouve selon nous dans une traduction française de la première « Lettre à John Pope » de Lord Bolingbroke, l'un des grands critiques déistes du christianisme. Réfléchissant à la guerre civile anglaise et aux excès de l'enthousiasme, le traducteur et préfacier anonyme, dont le ton fait penser à Voltaire (ami personnel de Bolingbroke et amateur d'*Hudibras*, comme on l'a vu), propose la comparaison suivante (qu'il attribue à un certain Littleton) : « J'ai lu dans un Livre Espagnol, qu'un certain fou parcourait l'Espagne, sa lance en arrêt, obligeant tous ceux qu'il rencontrait de reconnaître que sa maîtresse Dulcinée du Toboso étoit la plus belle personne du monde. On avoit beau lui répondre, ou qu'on ne l'avoit jamais vue, ou qu'on avoit un goût décidé pour quelque autre femme ; cet insensé sans égard ni à l'ignorance, ni à l'opinion d'autrui, couroit dessus aux gens, les désarmoit & les forçoit d'avouer que sa maîtresse étoit au-dessus de toutes les beautés. Telle a été la conduite de beaucoup de Prêtres, & de Princes qui les écoutoient. Chacun avoit sa Dulcinée, & prétendoit que tout le monde l'adorât avec lui ; en cas de résistance, on décidoit la question par les armes. Quand il n'y avoit pas d'avis différens sur la personne même de la Dulcinée, on se querelloit pour savoir de quelle couleur devoit être sa robe. Que d'absurdités, cher Mirza ! ». Voir *Lettre de Mylord Bolingbroke, servant d'introduction à ses lettres philosophiques à M. Pope*, Paris, 1766 (l'éditeur n'est pas mentionné), p. xi-xii.

comprend aussi pourquoi une œuvre aussi ambitieuse et aussi réussie dans son genre a pu être reléguée aux oubliettes de l'histoire littéraire, indépendamment de sa forme versifiée : plus critique que plaisante, elle était le fruit de circonstances historiques négatives, auxquelles chaque détail renvoie par allusion, sur le mode d'une écriture quasi-allégorique dont Cervantès, lui, s'était tout à fait détaché.

LE *DON QUICHOTTE* DES INCRÉDULES

Très différentes en soi, ne seraient-ce que parce qu'elles trahissent une perception radicalement inverse du héros de Cervantès (qui ressurgit tantôt dans un avatar positif, agent de l'incrédulité ; tantôt dans un avatar négatif, objet de l'incrédulité), le *Gascon extravagant* et *Hudibras* offrent l'exemple de deux imitations partielles de Cervantès en français et en anglais, qui exploitent l'un des traits apparemment secondaires de *Don Quichotte*, la satire de la crédulité, au détriment des aspects les plus évidents et les plus centraux de la grande œuvre. Cette tendance montre que l'âge classique a reçu le modèle espagnol comme un moyen de mettre en scène ses préoccupations les plus brûlantes : on est frappé, dans un cas comme dans l'autre, par l'actualité des polémiques qui s'expriment à travers la reprise du dispositif parodique et satirique de Cervantès. Le succès du *Quichotte* n'avait pas encore conféré à ce livre le statut de classique, ce qui peut expliquer l'audace et l'absence totale de complexe de la part des imitateurs, encore acquis à la formation humaniste par la *copia*, de même que leur propension à l'hybridation : le modèle quichottesque se combine avec le roman picaresque et l'histoire comique chez l'auteur français ; avec l'épopée (parodiée), le burlesque à la manière de Scarron, le roman rabelaisien, la satire ménippée et la satire poétique chez l'auteur anglais. L'indétermination générique est d'ailleurs l'une des raisons de la sous-évaluation dont ces œuvres ont été victimes, la critique étant souvent tentée de juger d'après l'original, et de minorer la valeur de la différence esthétique. Certes, ni le *Gascon extravagant* ni *Hudibras* ne valent *Don Quichotte*... surtout pas si l'on en juge selon des critères cervantins.

Mais le décentrement opéré par ces œuvres est doublement instructif. Il atteste de la précocité avec laquelle la puissance critique du modèle cervantin, capable de mettre la fiction au service d'une analyse de la mentalité crédule, a été perçue, récupérée et mise en œuvre par ses premiers lecteurs, concurrençant d'autres sources littéraires en la matière, comme les satires de Lucien, d'Érasme ou de Rabelais. Ces œuvres ont de plus un caractère précurseur⁹⁷. Pour reprendre les termes de

⁹⁷ On y reconnaît les linéaments d'une tendance consistant à faire du quichottisme un moyen de critiquer les « fables », que J.-P. Sermain distingue dans sa typologie des imitations de Cervantès au XVIII^e siècle.

Jean Canavaggio, le « rire éclairé » des Lumières perce déjà dans la caricature de la « plaisante figure » de l'âge classique, sans qu'on puisse aisément intégrer de telles productions dans une vision téléologique de l'histoire littéraire : antérieures à la Querelle des Anciens et des Modernes, elles ne procèdent pas d'une conscience affirmée de la rupture historique définitive avec le monde féodal, ni d'une confiance moderne dans les progrès de la raison humaine⁹⁸. Elles relèvent d'un moment « critique », plutôt que du moment « post-critique » circonscrit par Jean-Paul Sermain sur la période ultérieure⁹⁹. Émanation d'un point de vue élitiste selon lequel la sottise est la chose du monde la mieux partagée (« Le nombre des fols est infini », comme le veut l'adage biblique), elles ne s'attaquent pas à des chimères inoffensives ou dépassées, mais à des cibles contemporaines susceptibles de causer en retour du tort à l'auteur (la publication anonyme du *Gascon extravagant* en témoigne).

Pour autant, l'inspiration quichottesque n'est pas seulement un « moyen » littéraire pour défendre un point de vue politique et philosophique en grande partie inspiré, dans les deux cas, par Montaigne. Le retour sur le modèle cervantin à partir de ces imitations pourrait en effet se révéler fructueux. Quoiqu'elles ne présentent pas d'aspect métadiscursif important et contiennent peu de réflexions sur la chose romanesque, elles ne découlent pas nécessairement d'un contresens sur *Don Quichotte*, quand bien même elles se fonderaient sur une interprétation unilatérale¹⁰⁰. En effet, en soulignant que la

Voir *Le singe de Don Quichotte*, *op. cit.*, « Chap. 8 : les usages d'un modèle : essai de typologie », p. 227-265. On notera qu'en Allemagne aussi, la principale imitation du *Quichotte*, *Die Abenteuer des Don Silvio von Rosalva* (1772), se veut un avertissement contre l'enthousiasme pré-romantique (*schwärmerei*) et ses avatars religieux, notamment la vague de spiritualité piétiste dont l'auteur, Wieland, est un adepte repent.

⁹⁸ Jean-Paul Sermain montre ainsi comment la vogue de la satire des différentes formes de *romance*, ou roman romanesque, chez les imitateurs de Cervantès au XVIII^e siècle, participent à la critique de l'obscurantisme médiéval, selon une vision du passé qui commence à être consacrée par l'historiographie des Lumières. Voir *Le singe de Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 245 : « À travers ce que lit don Quichotte et qui l'égare était donc visé cela même dont l'esprit moderne cherchait à s'affranchir : la crédulité, l'immersion dans un monde imaginaire forgé sur des désirs infantiles, l'adhésion à des explications irrationnelles, l'admiration pour la force et la croyance en des pouvoirs surnaturels ».

⁹⁹ *Ibid.* J.-P. Sermain propose la notion de « post-critique » pour comprendre le phénomène par lequel le merveilleux des légendes anciennes, dépouillé de l'aura d'une véracité souvent problématique mais rarement démentie ou considérée comme impossible dans la mentalité pré-moderne avec laquelle Cervantès avait commencé à rompre, est récupéré par la modernité dans une littérature consciente de sa nature et de ses limites, autant que du rôle anthropologique considérable des fictions.

¹⁰⁰ Comme nous le soulignons dans notre étude, « Croyance et incrédulité dans *Don Quichotte* : une perception (pré-)moderne de la fiction », art. cit., la satire de la crédulité, d'inspiration érasmiennne, a pour contrepartie chez Cervantès une satire non moins vive de l'incrédulité bornée. On comprend

passion religieuse fonctionne comme celle des romans, qu'elle procède d'un égarement de l'imagination tout à fait comparable, mais avec des conséquences politiques autrement plus graves, ces œuvres soulignent aussi la différence entre l'innocuité de la fiction littéraire qui se sait telle, et la dangerosité des « fables » qui se croient vraies en dépit des faits, surtout lorsqu'elles cherchent à contraindre l'adhésion d'autrui. En critiquant les secondes, nos œuvres travaillent à une déculpabilisation (relative) de la première. La fiction littéraire n'est même plus conçue comme une menace pour l'imagination, mais comme un remède à la folie générale : elle se propose comme une thérapie de bon sens pour revenir des chimères de la raison ou de la foi, engendrées par des esprits malades d'un excès de sérieux. L'apologie paradoxale de Cervantès le montrait autrement, mais montrait-elle autre chose ?

dès lors que *Don Quichotte* se soit prêté, à partir de l'époque romantique, à des interprétations et à des imitations exaltant la foi problématique du héros, le *Don Quichotte* des incroyables cédant en quelque sorte la place au *Don Quichotte* des croyants. Sur ce processus voir Eric J. Ziolkowski, *The Sanctification of Don Quixote*, *op. cit.* On peut y voir l'un des aspects majeurs de la réaction romantique à l'interprétation classique du *Quichotte*, ce qui n'interdit pas des articulations subtiles : pour Unamuno, la foi chrétienne est quichottesque en ce qu'elle suppose le doute et reconnaît la vérité du scepticisme, mais la dépasse. Sur ce *Don Quichotte* mystique, voir Danielle Perrot-Corpet, *Écrire devant l'absolu*, Paris, Champion, 2005, p. 385-395.