



HAL
open science

Hasard et reconnaissance en littérature

Louise Dehondt, Olivier Guerrier, Nicolas Correard, Camille Esmein-Sarrazin,
Guiomar Hautcoeur Pérez-Espejo, Enrica Zanin

► **To cite this version:**

Louise Dehondt, Olivier Guerrier, Nicolas Correard, Camille Esmein-Sarrazin, Guiomar Hautcoeur Pérez-Espejo, et al.. Hasard et reconnaissance en littérature. Hasard et reconnaissance dans la littérature, Publications de l'ANR ALEA, 82 p., 2024, 10.58079/vwgy . hal-04511124

HAL Id: hal-04511124

<https://hal.science/hal-04511124v1>

Submitted on 11 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Hasard et reconnaissance dans la littérature

Actes de la journée d'étude « Reconnaissance et hasard »
réunis et édités par Louise Dehondt et Olivier Guerrier

PRC-ANR ALEA porté par Anne Duprat

Table des matières

Introduction

Louise DEHONDT et Olivier GUERRIER 3

La reconnaissance par hasard : perplexité morale, incertitude épistémologique et providence auctoriale dans *The Old Arcadia* de Philip Sidney

Nicolas CORREARD 9

Reconnaissance et *moral luck*

Enrica ZANIN 30

Lutte contre la Fortune et reconnaissances empêchées dans la *Vita* de Cellini

Louise DEHONDT 39

Anagnoriseis subverties dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès : le cas de « L'Espagnole anglaise » et du « Colloque des chiens »

Guiomar HAUTCŒUR PÉREZ-ESPEJO 50

Péripétie et reconnaissance dans le roman au XVII^e siècle : du topos narratif à l'effet de lecture

Camille ESMEIN-SARRAZIN 63

Omnis mundis creatura quasi liber : l'univers romanesque comme un livre, ou les jeux de rencontre et de reconnaissance

Olivier GUERRIER 72

Introduction

Chacun se souvient des révélations fortuites qui se succèdent dans *Le Temps retrouvé* et délivrent au narrateur de la *Recherche* le sens de son projet d'écriture. Avant de faire l'épreuve du méconnaissable au bal de têtes des Guermantes, le narrateur éprouve la joie de la reconnaissance, offerte par des circonstances contingentes : des pavés mal équarris, le bruit d'une cuiller contre une assiette, la raideur d'une serviette de coton empesé, autant de sensations ravivant des instants vécus qui s'imposent soudain dans leur évidence. Alors que le narrateur se désespérait de parvenir à créer, l'expérience du temps retrouvé le délivre de ses ruminations en lui procurant un intense sentiment d'allégresse, dont il souligne, avant de la raconter, le caractère imprévisible et bouleversant :

Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, *on y heurte sans le savoir*, et elle s'ouvre. [...] au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter *malgré moi* contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, *tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître* dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure [...] se trouvaient levés comme par enchantement¹.

Pour comprendre la nature de cette félicité singulière et absolue, qu'il inscrit immédiatement dans une série, le narrateur s'efforce de reproduire l'expérience :

Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et *qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés*².

La joie et le sentiment de certitude, que délivrent ces retrouvailles impromptues avec un passé retrouvé dans le présent, sont bien occasionnés par un sentiment de reconnaissance, d'abord obscur et immédiat, puis éclairci par le surgissement de l'image.

Hasard et reconnaissance se nouent dans cette scène fondatrice de la *Recherche* qui met en lumière les enjeux ontologiques et épistémologiques de la reconnaissance. Seule la reconnaissance, qui révèle un élément commun au passé et au présent, permet d'accéder à une vraie connaissance des choses et de l'identité du sujet. Mais les circonstances qui la déclenchent sont fortuites : cette connaissance ne peut être le résultat d'une quête intellectuelle et abstraite qui s'appuierait sur la mémoire volontaire, elle dépend de la disponibilité du sujet à saisir ce qui échappe à sa maîtrise et de son désir de l'approfondir. Le caractère imprévisible de la révélation en accroît l'effet sur celui qui l'accueille, interpellé par cette expérience qui libère « l'essence permanente et habituellement

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 173, nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 174

cachée des choses », « en dehors du temps » et réveille le « vrai moi » du narrateur³. Il revient alors à l'écrivain de donner forme à la vérité qui s'est révélée dans cette scène de reconnaissance, tout autant que dans l'épreuve de la méconnaissance qui suit, pour que celle-ci puisse à son tour être reconnue par le lecteur, car « la reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure »⁴, et sous un jour toujours imprévu par l'auteur. L'articulation de la reconnaissance et de l'imprévu opère ainsi dans la *Recherche* à un double niveau, dans l'ordre de l'intrigue et dans l'ordre de la création et de la réception de l'œuvre.

*

Si au premier abord, les deux notions mobilisées de hasard et de reconnaissance apparaissent pourtant quelque peu antagonistes – le préfixe itératif de la « reconnaissance », conçue comme opération d'identification, induit une logique temporelle et causale, au contraire du « hasard » qui ne se fait précisément remarquer que parce qu'il apparaît sans cause, tandis que la « scène de reconnaissance » s'inscrit dans l'ordre nécessaire de la *fabula* – la reconnaissance est toutefois souvent provoquée par un rebondissement imprévu dès le chapitre XI de la *Poétique* d'Aristote qui relie péripétie et reconnaissance, celle-ci constituant comme le versant épistémologique de celle-là. Aristote inaugure ainsi un débat sur le dénouement, que théoriciens et praticiens de l'intrigue n'ont de cesse de moduler, dans le sens ou non de la réduction du hasard.

C'est aux multiples modalités de cette articulation entre reconnaissance et hasard que sont consacrés les articles ici rassemblés. Issus d'une journée d'étude⁵ et composés dans le prolongement du travail de longue haleine mené au sein du projet ALEA, porté par Anne Duprat et soutenu par l'ANR (2018-2022), ils offrent un complément aux chapitres 1 et 2 du volume *Figures du hasard*, consacrés aux représentations du hasard dans la littérature et les arts des XVI^e et XVII^e siècles⁶. En analysant la scénarisation de hasards producteurs de reconnaissances, ainsi que leurs effets, principalement entre le XVI^e et la fin du XVII^e siècle, ce dossier déploie la « polysémie réglée » de la reconnaissance⁷ et ses enjeux poétiques, épistémologiques et éthiques. Enrica Zanin se penche sur un corpus dramatique, Nicolas Correard et Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo proposent des études de cas narratifs, en étudiant respectivement l'*Old Arcadia* de Sidney et deux des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, Louise Dehondt s'attache aux enjeux de la reconnaissance dans un récit de vie, la *Vita* de Cellini, tandis que Camille Esmein-Sarrazin s'attache au corpus des théoriciens du roman. Du *Nom de la rose* à *Zadig* en passant par *Don Quichotte*, Olivier Guerrier traque, quant à lui, les inflexions de la métaphore du monde comme livre dans lequel il convient d'apprendre à lire pour pouvoir reconnaître les traces par lesquelles il nous parle.

La reconnaissance fonde son effet sur une méconnaissance antérieure ; le hasard n'est constitué comme tel que lorsqu'il se fait remarquer, selon le mot de Valéry⁸, c'est-à-dire lorsqu'est

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵ Organisée à l'université Paris Cité au printemps 2022 par Olivier Guerrier, Guiomar Hautcœur, Anne Teulade et Zoé Schweitzer.

⁶ Voir le chapitre 1 sous la direction d'Olivier Guerrier, « 1340-1610. Figures de la fortune dans la Renaissance européenne : entre hasard et providence », et le chapitre 2 sous la direction de Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo, Zoé Schweitzer et Anne Teulade, « 1570-1700. Contestations de la fortune et émergence du hasard », dans Anne Duprat (dir.), *Figures du hasard. La représentation de la contingence en Occident (XVI^e-XXI^e s.)*, Paris éditions du CNRS [2024] (l'édition anglaise est parue en deux volumes. Anne Duprat, Fiona McIntosh-Varjabédian et Anne-Gaëlle Weber (dir.), *Figures of Chance I : Chance in Literature and the Arts (16th-21st Centuries)* (trad. M. Back), New York and London, Routledge, 2024).

⁷ Selon l'expression de Paul Ricoeur, dans *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 9.

⁸ Paul Valéry, *Variété V*, 1944, np., « Le hasard ne fait rien au monde – que se faire remarquer ».

reconnu comme digne d'intérêt ce qui apparaît dépourvu de cause. Que le hasard soit le déclencheur d'une scène de reconnaissance, réussie ou manquée, heureuse ou tragique, ou qu'il s'agisse plus profondément de reconnaître la part de la contingence dans l'existence humaine, articuler hasard et reconnaissance invite à une posture réflexive sur les limites de toute aspiration à la maîtrise. Raconter la reconnaissance, scénariser une révélation fortuite, mettre en scène le trouble qu'elle peut causer redouble ce passage de l'ignorance à la connaissance, de l'inconscience à la conscience de ses limites, de l'inattention à la curiosité pour ce qui échappe à la compréhension, et invite le lecteur à faire le même parcours, que ce soit dans une position de surplomb, de distance critique ou de proximité empathique.

Comme le montre Enrica Zanin, deux univers tragiques distincts cohabitent dans la production dramatique de la première modernité : un univers moral, régi par la Providence, dans lequel le hasard n'existe pas et où le héros se voit puni pour avoir mal agi, et un univers tragique imparfait où l'acte est en partie le fruit du hasard et où l'évaluation de la responsabilité est incertaine. La reconnaissance finale n'éveille pas les mêmes émotions, selon que la contingence est prise ou non en compte dans l'intrigue : seule l'intrigue où le héros est victime d'un retournement qu'il n'a pu prévoir peut éveiller la pitié du spectateur, ce qui conduit de nombreux commentateurs de la *Poétique* d'Aristote au XVI^e siècle à considérer que la trame tragique la plus parfaite doit nouer reconnaissance et hasard.

Ressort narratif, la reconnaissance se trouve également fréquemment mobilisée pour résoudre des intrigues romanesques où l'héritage des *Éthiopiennes* d'Héliodore est sensible. Comme le souligne Nicolas Correard dans l'article qu'il consacre à l'auteur anglais, la multiplication des reconnaissances qui adviennent par l'effet d'un hasard apparent dans l'*Old Arcadia* de Philip Sidney témoigne d'une passion pour l'accident, nouvelle pour l'époque, tout autant que d'une expérimentation des possibilités narratives.

Mais les reconnaissances par hasard se figent en topique et paraissent alors relever d'un rebondissement romanesque attendu, qui n'est plus susceptible d'éveiller une émotion sincère et dont l'in vraisemblance est de plus en plus dénoncée. Poéticiens et théoriciens du roman témoignent de cette évolution des pratiques comme le montre l'article de Camille Esmein-Sarrazin. Alors que Vauquelin de La Fresnaye recommande encore le procédé de la reconnaissance dans son *Art poétique* de 1605, Furetière et Sorel dans les années 1660 se moquent de ce qui est devenu un poncif. L'usage distancié qu'ils en font dans leurs romans comiques montre combien la scène de reconnaissance est désormais considérée comme un artifice associé au roman héroïque, dont les auteurs se détachent pour privilégier une poétique du naturel. La contingence des circonstances qui permettent de dénouer l'intrigue n'apparaît que comme un leurre, le fruit d'un artifice construit par l'auteur pour augmenter l'efficacité du rebondissement sur son destinataire, dont le lecteur ou le spectateur avisé ne saurait être dupe. Critiquée pour son invraisemblance, l'intervention du hasard est reconnue comme le produit d'un dispositif, qui est même mis en scène au sein d'intrigues où s'affirme une dimension métafictionnelle. L'œuvre de Cervantès, étudiée par Guiomar Hautcoeur Pérez-Espejo, met en lumière tout à la fois la productivité des scènes de reconnaissance fortuite, et le plaisir à jouer de cette topique, que son caractère stéréotypé. Dans ses *Nouvelles exemplaires*, Cervantès propose en effet plusieurs variations sur l'*anagnorisis* pour révéler l'identité des personnages. S'il reprend la structure des *Éthiopiennes* pour interroger, en particulier, les liens de filiation dans la « Petite Gitane » ou dans « La Force du sang », le procédé de la reconnaissance est désigné comme un pur artifice narratif dans le « Colloque des chiens ». Derrière la réécriture parodique de la scène de reconnaissance que propose la dernière nouvelle du recueil, et dont la révélation est refusée par le chien Scipion, le lecteur est invité à reconnaître la puissance créative de l'imagination de l'auteur.

Tout en faisant la part du mouvement propre à l'histoire littéraire, il convient de souligner que toute représentation du hasard s'expose à cette lecture critique et démystificatrice, puisque la mise en intrigue fait disparaître le hasard en tant que tel pour en proposer une scénarisation maîtrisée en vue d'un effet. Mais, comme le souligne Anne Duprat dans *Figures du hasard*, le dispositif de l'œuvre qui donne forme à l'imprévu, à ce qui est apparemment dépourvu de cause et de signification, conserve la trace des interrogations essentielles qu'éveille le hasard⁹. L'intervention du hasard dans la scène de reconnaissance n'est pas seulement une stratégie poétique pour relancer l'intérêt : elle permet de rendre compte du caractère énigmatique du monde, dans lequel l'être humain doit s'orienter et agir sans pouvoir en maîtriser tous les ressorts.

La Renaissance apparaît de ce point de vue comme une période particulièrement féconde de transition, habitée par l'expérience de l'instabilité et de l'incertitude. La question de la vraisemblance ne prime pas sur l'exploration du potentiel de réflexion offert par la fiction, conçue comme un espace de scénarisation des possibles et de la pensée par cas. Comme le montrent Nicolas Correard et Enrica Zanin, chez Sidney et chez les auteurs tragiques qui laissent une place à un renversement imprévisible de la fortune, le hasard n'est pas seulement mobilisé comme un *deus ex machina* sécularisé pour déclencher la reconnaissance et dénouer l'intrigue. En mettant en scène le rôle du hasard dans l'existence des personnages, ces auteurs interrogent la faillibilité des jugements humains, l'articulation entre la Providence et la fortune et en pensent les enjeux épistémologiques, moraux et théologiques. Qu'ils soient dans une position de surplomb où ils en savent plus que les personnages ou qu'ils découvrent la vérité en même temps que les personnages, les lecteurs sont invités à faire l'exercice de leur jugement. Face à ces cas concrets qui mettent aux prises les personnages avec des circonstances dont ils n'ont pas le plein contrôle, les lecteurs font l'expérience de l'écart entre l'intention et ses résultats et se trouvent privés du réconfort des certitudes définitives, perplexes face à l'évaluation de l'acte représenté.

La connaissance que délivrent ces reconnaissances est d'abord conscience de l'ignorance. L'*anagnôrisis* invite les personnages à reconnaître leur méconnaissance antérieure, la témérité de leurs certitudes et le caractère illusoire de leur sentiment de maîtrise : l'identification est aussi aveu de ses limites. Comment agir en tenant compte de l'incomplétude des connaissances dont nous disposons à un instant donné ? L'intervention du hasard instaure un monde fictionnel non idéalisé, où les êtres sont faillibles, où les résultats des actions sont incertains, où les actes sont posés sans être contrôlés, et où les lecteurs partagent l'incertitude des personnages émotionnellement et intellectuellement.

C'est en cela que les fictions qui font place aux renversements de fortune peuvent devenir le lieu d'une pensée de la complexité et d'un apprentissage moral, attentif à la chance morale, où la perplexité l'emporte sur la certitude. « Matrice de vérités complexes » selon l'expression de Nicolas Correard, l'œuvre romanesque permet, par la modélisation d'un *analogon*, de reconnaître le rôle de la contingence dans le monde et d'apprendre à s'y orienter dans une conscience lucide de ce qui est hors de contrôle. La scénarisation du hasard permet d'en appréhender les tenants et les aboutissants pour tenter de lui donner un sens.

En examinant à nouveaux frais la métaphore du monde comme un livre et en retraçant ses inflexions à travers le temps, Olivier Guerrier offre le pendant de cette réflexion sur le récit comme modélisation d'un monde possible. Représenter le monde comme un livre, et inviter à apprendre à le lire, postule un sens et une unité à recomposer, par-delà l'apparence erratique des événements. Chaque trace devient un signe à interpréter. La reconnaissance, comprise comme enquête et arpentage, précède la rencontre : elle est ce qui permet d'accueillir la révélation.

⁹ Anne Duprat, « Entre nous et le chaos : trois figures du hasard », dans A. Duprat (dir.), *Figures du hasard*, Paris, CNRS Editions, 2024.

La révélation permise par la reconnaissance concernant le plus souvent l'identité des personnages, qui se découvrent autres, les scènes de reconnaissance portent des interrogations sur le rôle de la contingence dans la construction de soi. Chez Cervantès, l'introduction du hasard dans la causalité qui mène à la reconnaissance permet de déconstruire la métaphysique aristocratique de l'origine filiale : dans les liens de filiation, une place est faite aux déterminismes économiques, à la contingence et à l'invention d'une liberté qui se construit.

Ces enjeux de subjectivation peuvent habiter les auteurs autant que les personnages – l'*Old Arcadia*, autant que les *Nouvelles exemplaires* sont l'œuvre d'auteurs à la vie romanesque. Cervantès en joue consciemment : la reconnaissance des filiations des personnages s'articule à la reconnaissance, par le lecteur, de l'auteur comme père de ces œuvres. Si Cervantès le fait avec humour, l'enjeu auctorial est une plaie à vif pour le sculpteur et orfèvre Cellini qui lutte pour que soit reconnue la paternité de certaines de ses œuvres et pour qu'elles soient estimées et admirées. Dans les scènes de reconnaissance manquées qu'il égrène au fil de la *Vita*, s'articulent ainsi nettement l'identification de ses œuvres et la reconnaissance de sa propre valeur. L'écriture même de ses mémoires répond à ce besoin d'asseoir son identité en donnant forme à une œuvre dans laquelle se reconnaître et être reconnu.

Ces interrogations face au mouvement continu d'une vie changeante, dont les paramètres échappent à la maîtrise de leur auteur sont au cœur de la pratique intime des mémoires et de la mise en récit de sa propre vie, à la Renaissance. Olivier Guerrier a montré combien chez Montaigne, la reconnaissance de l'imperfection et de la variabilité fondamentales est un mouvement autant d'aveu que d'identification qui ouvre à une « conversion intérieure par laquelle on se déprend du leurre de la permanence et de l'identité pour s'ouvrir à une condition foncièrement précaire »¹⁰. Mais renoncer à l'illusion de maîtrise ne va pas sans résistance, tant cela fragilise les certitudes et l'identité du sujet. Les mémoires témoignent aussi d'un effort contraire pour regagner, par la mise en intrigue, un sentiment de maîtrise de sa destinée, incessamment mise à l'épreuve par les vicissitudes extérieures. C'est le cas dans la *Vita* de Cellini : alors que l'art du sculpteur se manifeste par une maîtrise virtuose de la matière, qui l'arrache aux contingences, la fortune apparaît comme une force persécutrice qui entrave l'impérieux besoin d'une juste reconnaissance, comprise dans son sens évaluatif, de son talent et de ses œuvres.

Cette lecture intentionnelle produit un effet de lecture paradoxal, comme le montre Louise Dehondt. En miroir de la déconstruction critique du lecteur de romans héroïques qui entrevoit la main de l'auteur sous l'apparence du hasard mis en scène, le lecteur de la *Vita* perçoit les incohérences auxquelles conduit la réduction de la contingence dans un récit où tout prétend faire sens et est tenté de relire les événements providentiels ou persécuteurs comme des coïncidences accidentelles.

Les œuvres fictionnelles analysées par Enrica Zanin, Nicolas Correard, Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo et Olivier Guerrier rendent également compte de la passion interprétative à laquelle l'irruption du hasard donne lieu et en soulignent les écueils. Car rien ne suscite plus la pulsion herméneutique que l'événement imprévu, lorsqu'il est reconnu dans son caractère bouleversant. La surenchère interprétative à laquelle donnent lieu les scènes de reconnaissance révèle la difficulté de tenir compte de facteurs extérieurs qui échappent au sujet, mais déterminent son action et son identité. Lorsqu'ils ne cherchent pas à se réfugier dans le déni pour maintenir les croyances antérieures, les personnages préfèrent s'accuser d'une faute ou dénoncer l'injustice d'une situation plutôt que de faire place à la contingence. La tentation est grande de réduire la part du hasard pour préserver un sentiment illusoire de maîtrise et de centralité du sujet – qui peut déboucher sur

¹⁰ Olivier Guerrier, *Rencontre et reconnaissance. Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 219, cité ici par Nicolas Correard.

l'exercice d'une terreur morale, comme le rappelle Enrica Zanin – ou pour préserver une lecture unitaire du monde en enrôlant chaque événement, placé sous le signe du hasard, dans une logique qui en limite le potentiel d'inintelligibilité, comme le montre Olivier Guerrier dans sa lecture de *Don Quichotte*.

La marginalisation des scènes de reconnaissance par hasard dans le roman de la fin du xviii^e siècle témoigne d'une évolution des poétiques ainsi que des attentes du lecteur qui engage la fonction même de la littérature et le rôle réservé au lecteur. Le déplacement d'intérêt de « l'action » vers « le caractère » perçu dans la tragédie moderne par Marmontel, l'évolution des pratiques de lecture vers une pratique silencieuse et solitaire, la recherche de l'immédiateté conduisent à déplacer l'articulation entre hasard et reconnaissance sur le terrain de la réception. L'*anagnôrisis* se trouve internalisée en « intrigues de la psyché » selon l'expression de Terence Cave. Comme le montre Camille Esmein-Sarrazin, la scène de reconnaissance cède la place à la recherche d'un effet de lecture où c'est la reconnaissance par le lecteur des passions représentées dans la fiction qui atteste de sa vérité – conception de la reconnaissance que l'on retrouve encore chez Proust.

L'enjeu se déplace vers une recherche d'adéquation entre l'intrigue et la vie intérieure des lecteurs : c'est le lecteur, et non plus le personnage, qui fait l'épreuve de la reconnaissance en lisant les tourments du héros et qui est conduit à constater, dans le même temps, combien sa propre intériorité, qu'il n'aurait su mettre en mots, lui était méconnue. N'y aurait-il plus de place pour le hasard dans ces processus de reconnaissance ? Si le hasard est désormais ressenti comme un ressort artificiel dans le cadre de l'intrigue, l'œuvre s'attache à la variété immaîtrisable des mouvements du cœur et s'expose à l'imprévisibilité de chaque réception. Comme le montre Olivier Guerrier en analysant *Zadig*, le paradigme cynégétique que met en œuvre patiemment *Zadig* conduit à résorber le hasard en inscrivant les traces dans une série logique mais découvre « mille différences où les autres hommes ne voient rien que d'uniforme ». La contingence devient alors le signe de la singularité.

Louise DEHONDT et Olivier GUERRIER

La reconnaissance par hasard : perplexité morale, incertitude épistémologique et providence auctoriale dans *The Old Arcadia* de Philip Sidney

La définition proprement poétique de la « reconnaissance » comme *anagnorisis* (ἀναγνώρισις) en fait un agent efficace de l'émotion esthétique, au même titre que la « péripétie » ou *peripeteia* (περιπέτεια, notion qui désigne tous types de « renversements », y compris ce que nous appellerions les coups de théâtre) : Aristote recommande d'associer ces deux procédés dans l'action de type « complexe¹ ». C'est souvent une péripétie qui provoque la reconnaissance, ce qui renforce la solidarité entre les deux procédés : il n'y a de bonne reconnaissance que par l'effet d'un hasard apparent. La reconnaissance est un type de « renversement », ou de « transformation » (*metabolē*, μεταβολή) qui fait passer « de l'ignorance à la connaissance », révélant l'alliance ou l'hostilité entre personnages selon Aristote². Mais ce dernier étend immédiatement la notion au-delà de la seule révélation de l'identité, caractéristique du cas Œdipe : la reconnaissance peut concerner des inanimés, l'attribution d'un acte, elle peut être non-réciproque ou progressive (un personnage en reconnaît d'abord un autre, avant l'inverse). Le sens moral de la notion de « reconnaissance », dans notre langue, est-il impliqué par cette définition épistémologique et technique ? C'est peut-être déjà le cas dans la *Poétique*, puisque la reconnaissance engendre une émotion forte. Le lexique latin (*agnitio*, du verbe *agnoscere*, qui traduit *anagnorisis*) irait en ce sens, et plus encore les langues issues du latin : reconnaître, c'est retrouver une identité ou une vérité déjà connue ; c'est admettre, accepter ; c'est attribuer à autrui une qualité ou un bienfait qui lui revient, et par extension, en français moderne, faire preuve de gratitude³.

Péripéties et reconnaissances (au sens technique d'*anagnorisis* : identification surprenante d'un personnage) sont des procédés privilégiés par *The Countess of Pembroke's Arcadia* de Philip Sidney (1554-1586), peut-être le plus grand roman anglais de la Renaissance et de toute la période *early modern*. Dans cette œuvre plus héliodorique que pastorale⁴, l'auteur semble épuiser la gamme des possibles : révélations partielles ou totales de l'identité cachée d'un personnage ; unilatérales ou réciproques entre deux personnages ; fausses reconnaissances ou non-reconnaissances. La complexité de l'intrigue est accrue par une énonciation joueuse, qui met à l'épreuve le degré d'information du lecteur – donc sa capacité de reconnaissance –, en multipliant les indices et les fausses pistes : les révélations à venir sont à la fois annoncées et ménagées par des énoncés équivoques, notamment par un oracle initial. De ces difficultés interprétatives dépendent des enjeux moraux, épistémologiques et théologiques particulièrement complexes. L'absence d'une notion anglaise strictement équivalente à la notion française (à la fois synonyme de *recognition*⁵ et

¹ Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. R. Dupont-Ros et J. Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, 52a, p. 68-69.

² *Ibid.*, 52a, p. 70-71.

³ Sur cette productivité d'une notion polysémique dans la langue d'un Montaigne, voir Olivier Guerrier, *Rencontre et reconnaissance. Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 213-230.

⁴ Voir les pages stimulantes consacrées par Laurence Plazenet à cette œuvre dans *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 1997.

⁵ Voir l'étude de référence de Terence Cave, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon University Press, 1988.

d'*acknowledgement*) explique peut-être l'absence d'étude spécifique, à notre connaissance, malgré une bibliographie anglophone très riche⁷, alors que la critique semble accaparée depuis deux décennies par les études de genre ou même le prisme éco-critique⁸.

Ce roman reste par ailleurs mal connu en France, malgré l'existence d'une réception précoce⁹, via la traduction de la version tardive de l'*Arcadia* (dite *New Arcadia*) par Jean Beaudoin (1624). Le fait que ce célèbre traducteur prétende avoir passé deux ans en Angleterre pour apprendre la langue afin de s'atteler à cette tâche constitue un témoignage de la réputation du livre¹⁰, outre les très nombreuses éditions anglaises qui en feront une lecture courante jusqu'au XVIII^e siècle, ainsi que les continuations et imitations diverses¹¹. Mais de quelle *Arcadia* parle-t-on ? Le manuscrit de la version initiale, composé dans les années 1579-1581, n'a été retrouvé qu'en 1908, et édité sous le titre *Old Arcadia* par Jean Robertson. Nous nous fondons sur ce texte, complet et reflétant l'intention première de l'auteur, du moins l'état le plus intéressant de sa pensée, à notre sens, dans ce travail en devenir¹². Sidney avait étoffé ce premier jet par une amplification débordante, et sans doute mal maîtrisée, laissée inachevée à sa mort, néanmoins publiée par son ami Fulke Greville en 1590 (*New Arcadia* dans la critique moderne), avant que la Comtesse de Pembroke, sœur de l'auteur, femme de lettres et dédicataire de toutes les versions connues, n'entreprenne une combinaison des deux états du texte (dite *composite Arcadia*), publiée en 1593. Nous reviendrons sur les raisons du remaniement, en avançant une hypothèse personnelle.

La richesse de l'œuvre tient peut-être au parcours de son auteur, exemple remarquable d'aristocrate-humaniste, membre éminent de la cour d'Élisabeth I^{re}. Éduqué à Oxford, il accomplit un Grand Tour qui le mène notamment en France et en Italie. Sa carrière de courtisan lui laisse ensuite le temps de caresser les Muses, entre plusieurs missions diplomatiques confiées par la reine. Il reste connu comme un poète important, premier praticien du sonnet en Angleterre par son recueil *Astrophel and Stella*, et auteur d'une poétique fondatrice en langue anglaise, l'*Apologie for Poetry*, qui fait suite à celles d'Ascham et de Puttenham. Ces deux textes sont composés comme la première version de l'*Arcadia* au début des années 1580, dans un moment de disgrâce, avant d'être publiés post-mortem en 1591. Servant les troupes anglaises alliées au prince d'Orange contre la puissance espagnole, Sidney meurt au combat, à l'âge de 32 ans, lors la bataille de Zutphen. Biographie romanesque que celle de cet auteur, qui le prédisposait sans doute à méditer sur le thème central de l'*Arcadia*, à savoir « le mouvement continu de notre vie changeante¹³ » (*the continual motion of our changing life*). La richesse de cette œuvre doit par ailleurs à l'éclectisme de sa formation humaniste, encouragée par son premier maître, Thomas Ashton, disciple anglais de Calvin, puis la rencontre de deux intellectuels huguenots, Hubert Languet et le diplomate et théologien Philippe Duplessis-Mornay, dont les influences se mêlent, comme nous le verrons, à celles des romanciers antiques ou modernes, mais aussi à celles des grands courants philosophiques de l'époque (stoïcisme, scepticisme, épicurisme).

⁶ Pour une philosophie de la reconnaissance en langue anglaise, voir l'ensemble de l'œuvre de Stanley Cavell, qui a bien montré l'interpénétration de la reconnaissance esthétique et de la reconnaissance morale, particulièrement chez Shakespeare (*Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003).

⁷ Afin d'éviter l'inflation annotative, nous nous contentons de renvoyer aux références pertinentes en cours d'étude.

⁸ Voir par exemple Andy Auckbur, *Lire la nature dans Arcadia de Sir Philip Sidney : une esthétique du détail*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2020.

⁹ Voir Albert W. Osborn, *Sir Philip Sidney en France*, Paris, Champion, 1932.

¹⁰ Sir Philip Sidney, *L'Arcadie de la comtesse de Pembroke...*, Paris, J. Toussaint, 1624.

¹¹ Voir Aurélie Griffin, « Suites arcadiennes : le roman sidnéien au-delà de sa fin », *Études Épistémé*, n° 41, 2022 (en ligne).

¹² Nos références renvoient à l'édition de Sir Philip Sidney, *The Old Arcadia*, éd. K. Duncan Jones, Oxford, Oxford University Press, 1999 (dorénavant notée *OA*).

¹³ *OA*, p. 202.

Le dévoilement, la reconnaissance font du romanesque une synthèse problématisée de toutes ces influences, une machine à découvrir et à penser, et la matrice de vérités complexes. C'est le cas dans l'ordre moral, où l'essentialisme cède place à une forme étonnante de relativisme, qui surprend le discours exemplaire et interdit de considérer le système des personnages de façon manichéenne (du moins dans la version de l'*Old Arcadia*) ; dans l'ordre épistémologique, l'issue du récit dramatisant la question du bon jugement, des limites de la raison et de la connaissance humaine ; dans l'ordre théologique, puisque un certain *credo* protestant, façonné par la lecture d'Érasme, de Mélanchthon et de Duplessis-Mornay, est réaffirmé par le travail même de l'action romanesque, qui laisse entrevoir, sous la « faveur changeante de la fortune¹⁴ » (*the changing favour of fortune*), une « providence supérieure¹⁵ » (*highest providence*), intégrant dans la chair du roman un possible sens allégorique.

Machine narrative, reconnaissances multiples et incertitude lectorale

Une réflexion sur la construction narrative de l'*Arcadia* dans sa version première et sur sa généricité problématique, couplée à une rapide comparaison avec la *New Arcadia* parue en 1590, constitue un préalable nécessaire à toute réflexion sur les mécanismes de reconnaissance à l'œuvre. La machine de l'intrigue, parfois extravagante par ses péripéties, n'en est pas moins très cohérente dans la version de l'*Old Arcadia*, reflétant une passion pour l'accident nouvelle à cette époque¹⁶. Liée à la primauté du modèle héliodorique, la multiplication des reconnaissances n'est pas sans en problématiser le sens, puisqu'elle semble leur ôter tout caractère définitif. Loin de dispenser une certitude réconfortante au lecteur, le projet du livre est au contraire de lui faire partager émotionnellement et intellectuellement l'incertitude de ses personnages. Et ce jusqu'à la dernière page.

La machine artificieuse et maniériste de l'intrigue

Résumons à grands traits l'intrigue, dont il faut d'abord noter qu'elle est fortement structurée, dans l'*Old Arcadia*, par un modèle dramatique : il y a cinq livres comme il y a cinq actes dans une tragédie ou dans une comédie à la manière de Térence, l'action oscillant entre les deux pôles avant de déboucher *in extremis* sur un renversement tragi-comique. Les événements sont mis en branle par la curiosité du duc d'Arcadie, Basile¹⁷, époux de la fille du roi de Chypre, Gynécia, et père comblé de deux jeunes filles, Philocléa l'aînée, Pamela la cadette. Désirant connaître l'avenir, Basile se met en danger en consultant l'oracle de Delphes, dont les vers, présentés dès la deuxième page du récit sous forme d'une strophe composée d'énoncés paradoxaux ou équivoques, lui apprennent que son aînée sera « volée » « princièrement », « sans être perdue » ; que sa cadette embrassera, « par la grâce de la nature », un « amour grossier », « contraire à la nature » ; que lui-même « commettra l'adultère avec son épouse », tandis qu'un roi étranger « s'assiéra sur le trône » à sa place... Le tout en l'espace d'une année « fatale »¹⁸. La volonté d'éviter l'oracle aboutira à sa réalisation, selon le

¹⁴ *OA*, p. 149.

¹⁵ *OA*, p. 360.

¹⁶ Voir Michael Witmore, *Culture of Accidents. Unexpected Knowledges in Early Modern England*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 17-41.

¹⁷ Nous francisons l'orthographe de l'ensemble des personnages (Basilius, Gynecia, Pamela, Philoclea, Pyrocles, Musidorus, etc.)

¹⁸ La prophétie intégrale se lit ainsi : « *Thy elder care shall from thy careful face / By princely means be stolen and yet not lost; / Thy younger shall with nature's bliss embrace / An uncouth love, which nature hatbeth most. Thou with thy wife adultr'y shalt commit, / And in thy throne a foreigne state shall sit. / All this on thee this fatal year shall bit.* » (*OA*, p. 5).

schéma bien connu de la prophétie autoréalisatrice, mais il faudrait parler plus précisément d'effet-Œdipe, que la redécouverte de la tragédie antique par les milieux humanistes pouvait favoriser.

Dans la suite du livre I, Basile confie le gouvernement à son ministre Philanax et se retire à la campagne avec les siens, accueillis chez son serviteur Damétas. Arrivent deux héros en provenance d'un pays étranger, un couple de cousins et amis nommés Pyroclès et Musidore, promis à rencontrer les filles de Basile. Ayant vu le portrait de Philocléa, Pyroclès, épris, convainc Musidore de se travestir pour approcher la famille ducale, dont il apprend qu'elle est cachée parmi les bergers : lui se déguisera en Amazone sous le nom de Cléophila, Musidore en un berger nommé Dorus. Or, l'androgynie de Pyroclès/Cléophila fait tourner les têtes, et les membres de la famille régnante d'Arcadie tombent amoureux les uns après les autres : Basile le premier, qui invite les deux compagnons travestis à séjourner avec eux, par convoitise sexuelle ; Gynécia, son épouse, qui devine rapidement qu'une musculature toute virile se cache sous les atours féminins de la belle Cléophila – d'autant que cette dernière secourt la famille princière en étouffant un lion à mains nues ! –, mais la reine tait cette passion parallèle à celle de son mari, tout aussi secrète ; Philocléa (la fille aînée aimée de Pyroclès/Cléophila), qui ressent un trouble envers l'étrangère, mêlé à l'affection sororale qu'elle lui porte. Dans le même temps, le pseudo-berger Musidore, *alias* Dorus, s'est épris de la cadette Paméla.

Le livre II est largement consacré au développement des intrigues amoureuses. Le héros devenu Cléophila doit repousser les assauts parallèles du duc et de la duchesse, alors qu'il courtise Philocléa. Il finit par révéler son identité à cette dernière, de sorte que s'instaure un carré amoureux dans lequel les relations ne sont pas symétriques, puisque Philocléa et Pyroclès/Cléophila s'aiment et se (re)connaissent, alors que Basile et Gynécia aiment sans être aimés en retour, dans un état de méconnaissance distinct (Gynécia a tout de même reconnu le sexe de celui qu'elle désire, au contraire de Basile, totalement leurré). La situation de l'ami Musidore/Dorus fait pendant : pour mieux se déclarer à Paméla, qu'il a sauvée des griffes d'un ours, il va feindre un amour envers Mopsa, la fille de l'hôte Damétas, tout en faisant comprendre à la princesse, par des signaux de connivence, que c'est elle qu'il aime réellement.

Le livre III va être le nœud de l'action. Trompant par une série de stratagèmes comiques la crédulité des trois membres de la famille hôte – les personnages « bas » que sont Damétas, sa fille Mopsa et son épouse Miso –, le pseudo-Dorus s'enfuit avec Paméla. Mais une double péripétie intervient alors. Comme Paméla s'endort à ses côtés, il se laisse si intensément subjugué par la vue de sa beauté qu'il est sur le point de la posséder dans son sommeil, lorsqu'une foule fait irruption, en l'occurrence le peuple en colère contre le Duc Basile, accusé de négliger le gouvernement. La situation de la pseudo-Cléophila, pendant ce temps, devient intenable : la duchesse Gynécia le presse de céder à ses avances en le menaçant de révéler son travestissement. Pour en réchapper, Cléophila promet une nuit d'amour, donnant un rendez-vous nocturne à Gynécia dans une caverne. Ingénieusement, il accède aux désirs non moins pressants de Basile en lui donnant le même rendez-vous, et en tablant sur le fait que mari et femme satisferont leurs désirs adultères respectifs, mais dans les bras l'un de l'autre, à la faveur d'un quiproquo nocturne. Le plan fonctionne à merveille, tandis que l'instigateur, Pyroclès toujours déguisé en Cléophila, profite de ce répit pour rendre visite à sa bien-aimée Philocléa, avec qui il consomme son amour.

Divers renversements de fortune vont réorienter l'action dans le sens du tragique au cours du livre IV. Cherchant Paméla dont il avait la garde alors qu'il rentre chez lui, l'hôte Damétas trouve Philocléa enlacée avec Pyroclès/Cléophila, nu(e), dont il découvre l'anatomie masculine. Il les livre aux autorités. Gynécia et Basile, qui ont cru chacun passer une nuit d'amour avec Cléophila, se reconnaissent au réveil – mais c'est en réalité Gynécia qui a reconnu en premier Basile, lequel soupirait le nom de sa bien-aimée « Cléophila », de sorte que la reine profite de cet avantage pour confondre son époux, tout en esquissant un pardon. Surpris par la clémence de sa femme et épuisé

par la scène, Basile boit d'un trait un philtre d'amour que Gynécia avait emporté avec elle – en cas de besoin. Or, la potion s'avère fatale et le duc tombe raide mort. Gynécia se rend à la justice et s'accuse du crime. Pendant ce temps, les fugitifs « Dorus » et Paméla ont été fait captifs par la foule qui avait empêché le viol, et sont à leur tour livrés au ministre Philanax, qui suspecte les étrangers démasqués du meurtre du duc. Leur reconnaissance n'est à ce stade que partielle, puisque le pseudo-Dorus et la pseudo-Cléophila cachent encore leur identité véritable et prétendent s'appeler respectivement Palladius et Timopyrus.

Dans une Arcadie envahie par la sédition, le livre V est consacré au procès, présidé par un souverain étranger de passage, dont le nom, Euarchus (synonyme de « bon gouvernement »), augure plutôt bien. Le ministre Philanax joue le rôle du procureur, accablant les personnages incriminés. En proie au remords, Gynécia, qui continue de s'accuser du meurtre de son mari, est condamnée à la peine capitale. « Timopyrus » (Pyroclès) est disculpé du meurtre du duc, mais pas de l'accusation de viol envers la princesse Philocléa, de sorte qu'il est condamné au même sort. Il en va de même pour « Palladius », ou Musidore, accusé de l'enlèvement de Paméla. Alors qu'ils sont conduits sur le lieu d'exécution, un témoin fait miraculeusement irruption, révélant la véritable identité des deux jeunes hommes, Pyroclès et Musidore, qui ne sont autres que le fils et le neveu (respectivement) d'Euarchus, le souverain thessalien ayant accepté de gérer le duché par intérim et de présider au procès. L'*anagnorisis* semble donc totale. Mais Euarchus fait passer ses devoirs de juge avant ceux de père : il confirme la sentence de mort. Le dénouement prend la forme d'une ultime péripétie, catastrophe de la catastrophe qui tient en deux pages, réorientant soudainement l'action pour en transformer le sens. Basile se réveille d'un long sommeil causé par ce qui n'était qu'une potion d'endormissement, le pardon est général, et les mariages attendus entre Pyroclès et Philocléa, Musidore et Paméla, peuvent se réaliser.

« [...] parcourant librement le zodiaque de sa propre imagination »

Cette *Old Arcadia* se caractérise par son ambition et par la liberté extraordinaire d'une composition qui ne cache ni son goût de l'artificialité, ni ses maladresses, souvent aux limites de la désinvolture : il s'agirait d'une « bagatelle » (*trifle*), prétendument écrite d'une « main négligente » (*triflingly handled*), selon l'épître dédicatoire¹⁹, peut-être en référence à la nouvelle esthétique de la *sprezzatura*. Elle n'en reflète pas moins la haute conception que Sidney se faisait de l'imagination poétique, exprimée dans sa fameuse *Apology for Poetry* (ou *Defense of Poesy*). Ce dernier texte brille par sa singularité, tout en reprenant certains arguments des poétiques néo-aristotéliennes du Continent. Contre les détracteurs des arts, ou *misomousoi*, Sidney vante en effet la libre puissance créatrice par laquelle la poésie (comprise comme art de la fiction plus que comme art de la versification) s'élève au-dessus de toutes les autres branches de la connaissance, qui traitent du monde comme il est. Là où les autres savants se contentent d'observer la nature et de s'astreindre à ses règles, « seul le poète, méprisant les règles d'un tel esclavage, soulevé par la puissance de son invention, développe réellement une autre nature [...] parcourant librement le zodiaque de sa propre imagination²⁰ ». L'éloge de l'imitation humaniste se comprend dans ce cadre, comme l'illustre parfaitement la combinatoire ébouriffante des modèles nourrissant l'hybridité générique de la première *Arcadia*²¹. Il convient de les évoquer, dans la mesure où l'incertitude générique n'est pas sans retentissement sur l'incertitude lectorale.

¹⁹ OA, « To my dear lady and sister the Countess of Pembroke », p. 3.

²⁰ Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, éd. R. W. Maslen, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 85 : « Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature [...] freely ranging only within the zodiac of his own wit ».

²¹ Sur les sources, voir l'article d'A. C. Hamilton, « Sidney's *Arcadia* as Prose Fiction: Its Relation to Its Sources », *English Literary Renaissance*, vol. 2, n° 1, 1972, p. 29-60.

Le roman relève évidemment de la pastorale par son cadre agreste, par la dominante de la thématique amoureuse et, formellement, par la présence de nombreux poèmes entremêlés à la prose romanesque selon deux modalités : dans la diégèse que nous venons de résumer, les vers tiennent une place mineure, mais ils dominent dans des séries d'églogues rassemblés à la fin de chaque livre sous forme d'annexes, elles-mêmes entrecoupées de prose narrative permettant la mise en scène des chants. Les jeux poétiques des bergers (et des amants déguisés parmi eux) sont l'occasion d'exprimer leurs sentiments sur un mode lyrique, mais aussi de commenter l'action, voire d'introduire des digressions et des récits seconds qui font miroir à l'action principale. Si l'influence de l'*Arcadia* de Sannazar domine dans les églogues, c'est surtout la *Diana* de Montemayor qui inspire les errances romanesques des amants et leur discours²² ; bien que cette piste n'ait guère été abordée par la critique, les ressorts des péripéties – par exemple dans l'épisode du viol manqué ou celui de la fausse mort – doivent peut-être aussi à une pièce telle que l'*Aminta* du Tasse, traduite en anglais par Abraham Fraunce en 1591 sur la demande de la Comtesse de Pembroke, ce qui prouve son intérêt pour le cercle des Sidney. Dans l'ensemble, l'exploitation du thème pastoral frappe par la mise à distance de l'idéal bucolique, confié aux églogues, alors que le romanesque introduit la violence du désir, la duplicité, le danger permanent : la narrativité bouleverse une Arcadie sinon « malheureuse », du moins troublée, où sévit l'historicité²³.

Pour autant, l'*Arcadia* est peut-être moins un roman pastoral qu'un roman héliodorique : le nouveau modèle des *Éthiopiennes*, promu par Amyot et Scaliger, traduit en anglais par Thomas Underdown en 1569, est fortement loué dans l'*Apology for Poetry*²⁴. Il inspire non seulement la conception des personnages (Pyroclès et Philoclée rappellent Théagène et Chariclée ; Gynécia la reine séductrice Arsacé ; Euarchus confirme la condamnation à mort de son fils, reproduisant le jugement sévère d'Hydaspe concernant sa fille Chariclée), mais aussi certains mécanismes narratifs tels que l'oracle ambigu (*Éthiopiennes*, II, 35-36), le déguisement, l'enlèvement, l'irruption de pirates (remplacés par la populace dans l'*Arcadia*), la captivité ou encore... les jeux de reconnaissance. Ce n'est pas le seul roman grec inspirant Sidney. L'histoire de *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatiüs, traduite en anglais postérieurement (par W. Burton, 1597), était disponible en latin, italien et français, toutes langues lues par Sidney, depuis les décennies 1540-1550. Cette *Old Arcadia* si originale lui est peut-être redevable de sa tonalité parodique, ou du moins de sa manière ostentatoirement ludique, comme de certaines audaces érotiques : dans le roman anglais comme dans celui d'Achille Tatiüs, la perfection humaine est relative, et la chasteté admet quelques exceptions. Par ailleurs, l'importance des revirements de Fortune, de la *tyché* (τύχη) comme thème de *Leucippé et Clitophon*, a sans doute impressionné Sidney, alors qu'elle a longtemps contribué à en faire une œuvre scandaleuse dans le monde chrétien²⁵.

Ce ne sont que les deux principaux ensembles génériques à l'intersection desquels se situe l'*Old Arcadia*. Sidney s'inspire aussi largement d'*Amadis de Gaule*, sans doute connu, là encore, à travers l'une des éditions de la traduction française (commencée par Herberay des Essarts et achevée par Gohory), comme le montre la conception du personnage de Pyroclès, qui joint

²² La *Diana* est traduite en anglais par Bartholomew Yonge (ou Young) en 1598, mais il est probable que Sidney, parfait francophone, ait fréquenté la traduction française de Nicolas Colin (1578).

²³ Nous reprenons la thèse, développée sur un corpus latin, de Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998. Au sujet de l'*Arcadia* de Sidney, Laurence Plazenet évoque un « monde de la contradiction et de la subversion » (*op. cit.*, p. 452).

²⁴ Voir *Apology for Poetry*, *op. cit.*, p. 87. Notons par ailleurs qu'Abraham Fraunce inclut un extrait du livre I d'Héliodore à la suite de sa traduction de l'*Aminta* du Tasse, ce qui montre la perception d'une liaison thématique entre ces textes (*The Countesse of Pembroke's Yuychurch*, Londres, T. Orwyn for W. Ponsoby 1591).

²⁵ Voir notamment Corinne Jouanno, « Du roman grec au roman byzantin : réflexions sur le rôle de la *tyché* », dans C. Bost-Pouderon et B. Pouderon (dir.), *Les hommes et les Dieux dans l'ancien roman*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2012, p. 287-304.

L'héroïsme chevaleresque à l'héroïsme amoureux, ou même le tour de la prophétie. Enfin, le théâtre est omniprésent : non seulement les schémas tragiques, mais aussi ceux de la comédie, particulièrement dans le livre II avec la famille de Daméas, de son épouse Miso et de sa fille Mopsa, symétriques inversés de la famille princière. Les tours par lesquels Dorus les berne tous trois évoquent encore fabliaux, facéties et autres contes à la manière de Chaucer : Dorus fait croire à Daméas à l'existence d'un trésor que ce dernier va passer la journée à chercher en négligeant son domicile ; il fait croire à Miso que son mari le trompe avec une paysanne d'un village voisin ; et il fait monter Mopsa en haut d'un arbre en lui faisant espérer un signe de Jupiter. La critique existante n'a guère remarqué, par ailleurs, que certaines topiques narratives de l'intrigue principale, comme le quiproquo sexuel nocturne entre le duc et la duchesse, dans la grotte – situation passablement comique –, ne dépareillerait pas dans une nouvelle boccacienne... Le comique, autrement dit, est toujours présent en sourdine.

Par comparaison, la version tardive de l'œuvre, dite *New Arcadia*, se caractérise à la fois par une profusion accrue de l'intrigue, qui prend des dimensions extraordinaires au fil de ses trois livres, et par une certaine rationalisation des modèles, traduisant une volonté plus nette de composer une fresque héroïsante susceptible de plaire au lectorat mondain. La primauté du triple modèle héliodorique-pastoral-chevaleresque, bien marquée par certaines scènes (la rencontre de Pyroclès naufragé qui ouvre le livre I, l'intrigue politique du livre II, un long épisode de siège qui domine le livre III), se traduit par la prolifération de personnages secondaires et par l'adoption d'un *ordo artificialis* complexe : de nombreux récits rétrospectifs, notamment ceux des aventures de Pyroclès et de Musidore, font voyager le lecteur sur d'autres terres. Plus pondéreuse malgré son inachèvement, cette « nouvelle » *Arcadia* est aussi plus sérieuse dans la tonalité – elle se rapproche d'un miroir des princes ou d'un traité de civilité courtisane –, et surtout plus morale, tendant à gommer la faillibilité des personnages soulignée à satiété dans la première version. La *New Arcadia* est aussi plus explicite : comme nous le verrons, le discours providentialiste sous-jacent, laissé à la discrétion de l'interprétation du lecteur dans l'*Old Arcadia* – texte plus proche de la pratique humaniste de l'allégorie – est formulé plus clairement à la faveur d'une péripétie opposant la vertu de Pamela à l'impiété d'un nouveau personnage, la maléfique Cécropia (sorte de calque de l'Armide de la *Jérusalem délivrée*). L'auteur semble quoi qu'il en soit s'être lassé des longueurs romanesques de cette *New Arcadia*, ou bien s'être égaré dans le labyrinthe de ses propres intrigues.

Peut-être Sidney avait-il perdu, dans ce processus de réécriture inachevée, ce qui faisait la singularité et l'intérêt de l'*Old Arcadia*, en même temps que sa densité. La mixité générique plus forte caractérisant la version manuscrite de 1581 entretient un horizon d'attente changeant, qui peut évoquer certaines tragi-comédies complexes de Shakespeare, grand lecteur de Sidney. Ce dernier ne vante pas la tragi-comédie, entendue au sens strict, dans son *Apology for Poetry*, qui qualifie de « bâtard[s] » certains essais en la matière (*mongrel tragedy-comedy*)²⁶. Mais comme l'a montré Stephen Greenblatt, le choix de la mixité relève d'un dessein, l'*Old Arcadia* jouant sur une reconfiguration permanente de l'horizon d'attente du lecteur qui voit se former des possibles constamment éludés : à tout moment, la trame romanesque peut basculer dans le tragique ; l'héroïsme des personnages peut se teinter de ridicule ; l'idéal de sincérité pastoral est mis en cause par des jeux de duplicité, par la violence des sentiments ou leur caractère réversible... Et ce sont bien les valeurs éthiques, en même temps que les représentations esthétiques, que teste cette première *Arcadia* de Sidney, invalidant tout schéma simplificateur : « en transformant les perspectives génériques, Sidney dévoile les limites des manières de se conduire et des versions de la réalité. Il dépeint un monde où l'identité se réduit à un jeu de rôle, sans que personne ne sache exactement la nature de la pièce

²⁶ Ph. Sidney, *Apology for poetry*, *op. cit.*, p. 112.

dans laquelle il est censé jouer [...] Le mélange des genres dévoile l'instabilité et l'incertitude des jugements humains²⁷ ».

Reconnaisances incertaines : de l'ignorance à la connaissance, et vice-versa

On ne saurait mieux dire que cette instabilité plonge le lecteur au cœur du thème central de l'œuvre, posé dès l'ouverture au sujet de la consultation vaine de l'oracle, à savoir « qu'il n'est rien de plus certain que notre continuelle incertitude²⁸ » (*there is nothing so certain as our continual uncertainty*). C'est l'effet de la Fortune et des efforts contreproductifs des hommes pour la maîtriser : Basilius se sent « cruellement menacé par la fortune » (*so cruelly menaced by fortune*)²⁹ ; les voyageurs thessaliens ont quant à eux été amenés en Arcadie par une tempête, pur et simple effet de la fortune, même si la main de la providence n'est pas à exclure³⁰. La rencontre de Philocléa est elle-même due à cette force ambiguë : « [...] ce fut la bonne ou la mauvaise fortune de Pyroclès, qu'il vit un beau portrait, alors qu'il marchait dans la belle galerie de son hôte³¹ [...] ». Une métaphore théâtrale fait même de la Fortune le metteur en scène à la fin du livre I : « Fortune avait établi une scène pour les amours de ces quelques personnes »³². Retour d'une vieille divinité païenne, personnifiée... Ce ne sont que quelques-unes des nombreuses occurrences de ce terme dans la version de l'*Old Arcadia*, qui soumet ses héros à un processus initiatique typique du roman grec, suscitant divers types d'interprétations complémentaires (ou alternatives) par le hasard ou la providence. Nous y reviendrons.

Dans cette poétique maniériste ou baroque avant l'heure – risquons cette catégorie alors qu'on se situe au début de la décennie 1580 en pays de culture protestante –, la question de la reconnaissance est d'autant plus complexe que les processus de voilement et de dévoilement de l'identité des personnages et de leurs intentions, voire leur quasi « métamorphose³³ » (*metamorphosis*), suscitent l'émerveillement, mais aussi la perplexité, autre notion récurrente : l'état d'esprit « extrêmement perplexe (« *most perplexed mind* ») de Pyroclès lorsqu'il se révèle à Philocléa est on ne peut plus révélateur³⁴. Notons les procédés stylistiques par lesquels le récit communique cette sensation, par exemple le jeu sur la nomination des personnages. Dès lors que Pyroclès prend l'apparence et l'identité d'une Amazone nommée Cléophila (anagramme de Philocléa), le narrateur va généralement le nommer par son identité fictive, de second rang fictionnel, en employant le pronom *she* pour le désigner. Complice de ses personnages, il nous oblige à un geste mental de reconnaissance chaque fois qu'il désigne ainsi par le féminin son personnage masculin. Le jeu se complexifie lorsque les identités vacillent. Dans la suite du livre II, alors que Philocléa a déjà reconnu Pyroclès en Cléophila, le narrateur lui-même jongle entre les deux noms pour désigner le même personnage, selon qu'il est en relation avec son amante ou avec les autres, qui ignorent sa véritable identité ! Malgré son degré d'information supérieur, le lecteur doit partager plusieurs perspectives sur le même personnage, comme si l'omniscience s'avérait précaire, ou ne pouvait résulter que de la combinaison de toutes les perspectives.

Les reconnaissances sont multiples, mais souvent progressives ou incomplètes. Prenons l'exemple de la scène d'*anagnorisis* unilatérale où Gynécia, après avoir assouvi ses désirs avec celui

²⁷ Stephen J. Greenblatt, « Sidney's "Arcadia" and the Mixed Modes », *Studies in Philology*, vol. 70, n° 3, 1973, p. 269-278 (p. 274) : « By shifting generic perspectives, Sidney exposes the limitations of modes of conduct and versions of reality. He portrays a world where identity is reduced to role-playing, and yet where a man cannot be certain of the nature of the play in which he is performing. [...] Above all, the mixed mode exposes the instability and uncertainty of human judgment. »

²⁸ OA, p. 5.

²⁹ OA, p. 6.

³⁰ OA, p. 10.

³¹ *Ibid.*, « it was Pyrocles' either evil or good fortune walking with his host in a fair gallery that he perceived a fair picture [...] ».

³² OA, p. 49 : « For indeed, fortune had frames a very stage-play of love among these new folks [...] ».

³³ OA, p. 105.

³⁴ *Ibid.*

qu'elle croit être Cléophila, se rend compte qu'il s'agit de son mari Basile. Dès la fin du livre III, le lecteur est introduit dans les pensées angoissées de Gynécia, une fois cette reconnaissance partielle effectuée³⁵ ; le fil de l'épisode reprend dans le livre IV au réveil de Basile, qui chante à haute voix sa félicité et la supériorité de l'amante sur l'épouse en des termes qui, manifestant son ignorance de la situation, ne peuvent qu'amuser le lecteur (« Ô, qui aurait cru qu'il puisse y avoir une telle différence d'une femme à une autre³⁶ ? »). Devant ses aveux involontaires, Gynécia mesure combien « l'imagination ne se contente pas d'obscurcir la raison, mais trompe les sens eux-mêmes ; elle se rendait compte que l'opinion était maîtresse du jugement de l'amant³⁷ » ; l'ironie n'est pas moindre lorsque le discours outragé de Gynécia confond le Duc, et qu'elle se répand en discours moraux exemplaires³⁸. Le lecteur mieux informé que le personnage de l'époux, victime d'une reconnaissance sans reconnaissance (il ne soupçonne rien du dessein adultère qui a conduit la duchesse au même endroit que lui, la croyant à tort instigatrice d'une machination visant à le confondre), sait qu'elle s'accuse elle-même par un effet d'ironie dramatique ; son comportement opportuniste, couplé à l'absence de remords, peut la rendre d'autant plus coupable aux yeux du lecteur que le mari ressent quant à lui une honte profonde, qu'elle exploite à son avantage.

La narration ne cesse donc de manipuler nos attentes et de générer des impressions complexes, comme le montre la scène finale du procès : une première reconnaissance des deux héros, une fois la pseudo-amazone et le pseudo-berger démasqués, en ménage une seconde, révélant leur véritable identité et leur filiation avec le juge Euarchus. Mais la sévérité de ce dernier accroît l'écart entre la reconnaissance au sens d'identification (*anagnorisis*) et la reconnaissance au sens moral : l'absence de sentiment apparent du père, ou plutôt son refoulement (le juge dénie son amour filial envers le coupable), est justement ce qui suscite l'émotion du lecteur, puis le soulagement lorsque cette menace tragique est conjurée³⁹. Les deux formes de reconnaissance coïncident avec le réveil du Duc. La disculpation de Gynécia, célébrée comme un paragon de vertu, laisse cependant le lecteur sur une ultime perplexité : « [...] tout le monde (hormis Pyroclès et Philocléa, qui ne la trahirent jamais) croyant qu'elle était le parfait miroir de l'amour conjugal⁴⁰ ». Or, la Duchesse n'est qu'en apparence « sans tache » (*unspotted*). Le *happy end* repose sur un secret⁴¹, celui de l'intention *réellement* adultère, qui donne l'occasion au narrateur de revenir sur son thème initial, en guise de moralisation conclusive : « si incertains sont les jugements des mortels, la même personne portée au comble de l'infamie et au comble de la gloire, dans les deux cas à tort⁴² ». La Renaissance a découvert qu'une autre reconnaissance, plus complexe, ne se joue pas avec le visage, mais avec le cœur d'autrui⁴³. L'*anagnorisis*, au sens technique, ne suffit pas, car elle fait passer de l'ignorance à une connaissance superficielle, qui est encore une forme de méconnaissance, même si chacun semble être revenu à sa place. Plus complexe encore, il s'agit d'une méconnaissance heureuse : *il valait mieux que personne d'autre ne le sache*, semble nous suggérer le narrateur malicieux.

³⁵ *OA*, p. 199-200.

³⁶ *OA*, p. 239 : « O who would have thought there could have been such difference betwixt women? »

³⁷ *Ibid.* : « [...] she saw in him how much fancy doth not only darken reason but beguile sense; she found opinion mistress of the lover's judgement ».

³⁸ *OA*, p. 240.

³⁹ Contribue à ce soulagement le fait que la reconnaissance joue sur le plan sécant de l'écriture, le lecteur étant probablement surpris et heureux de reconnaître dans ce sacrifice évité celui d'Isaac, d'Iphigénie, ou de Chariclée pour en rester à la tradition romanesque.

⁴⁰ *OA*, p. 360 : « [...] all men thinking (saving only Pyrocles and Philoclea who never betrayed her) that she was the perfect mirror of all wifely love »;

⁴¹ Sur l'importance du secret comme moteur narratif dans le roman baroque (français et espagnol), voir Guiomar Hautcœur, *Roman et secret. Essais sur la lecture à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁴² *OA*, p. 360 : « [...] so uncertain are mortal judgements, the same person most infamous and famous, and neither justly ».

⁴³ On pense au fameux *topos* de la « fenêtre de Momus », popularisé par une fable d'Ésope et par l'*Hermitime*, 20, de Lucien de Samosate, fréquent chez les moralistes et les satiristes de cette époque.

Enjeux moraux, épistémologiques et théologiques : apologie de la pensée complexe du roman

Avançons quelques éléments d'interprétation sur le sens de cette grande entreprise romanesque. Les procédés de la péripétie et de la reconnaissance ont plusieurs enjeux dans un contexte où la justification même du roman comme forme d'art licite n'allait pas de soi, notamment par rapport aux argumentations anti-fictionnelles puissantes dans l'Angleterre protestante de la fin du XVI^e siècle, qui ne touchent pas seulement le théâtre : associée à la catholicité à plusieurs titres – même si la matière de Bretagne continue à parler à un Spenser, les modèles du jour étaient ceux de l'Europe latine –, la pratique du roman fait les frais d'une certaine hostilité des courants calvinistes les plus radicaux envers l'image et la représentation, suspectes de nourrir une mentalité idolâtre⁴⁴. L'éthique industrielle renforcée du protestantisme décourage une pratique oisive caractéristique du monde nobiliaire. Surtout, la prédominance de la thématique érotique est l'objet d'un procès en licence. Issu d'une grande famille ayant embrassé la cause calviniste sous les règnes d'Henry VIII et d'Edouard VI, Philip Sidney répond à ces tendances iconoclastes en aristocrate lettré, italophile et francophile, maître de la poésie lyrique. Et il y répond par la pensée complexe du roman, qui fait pièce au simplisme de ses détracteurs. Il se fait l'écho d'une vision morale pessimiste de la faillibilité humaine, d'une condamnation épistémologique de la curiosité excessive, ou encore d'un providentialisme modéré caractéristique des courants intellectuels et religieux de son entourage. Mais le jeu des reconnaissances invite le lecteur à se moquer de tout rigorisme moral, à soupeser la fragilité des jugements, ou encore à collaborer librement avec une volonté divine qui ne se manifeste, paradoxalement et en toute invisibilité, que dans les accidents romanesques de l'existence.

Un enjeu moral : une « tache » bien partagée

L'*Apology for Poetry* souligne la supériorité de la fiction sur l'histoire et la philosophie à plusieurs titres, mais d'abord par sa capacité exemplaire : aux méfaits impunis et aux malheurs insensés, au spectacle immoral de l'histoire humaine, le poète oppose la justice poétique ; aux préceptes froids et inertes du philosophe, ses exemples éloquents et entraînants⁴⁵. Or, l'*Arcadia*, dans sa version première, est un roman de la complexité morale. L'armature rhétorique de la diégèse encadre tous les épisodes sur ce plan, sous forme d'énoncés sentencieux d'un narrateur philosophe, qui ne se prive pas de juger le comportement de ses personnages, souvent sur un mode empathique. Tout en disposant d'un recul omniscient sur l'action, ce narrateur-poète s'implique émotionnellement dans le sort des protagonistes, qu'il plaint plutôt qu'il ne condamne, quand il ne les admire pas. Nombre de comportements vertueux suscitent ses éloges : par exemple celui de Pyroclès, nouveau Théagène résistant à Arsacé, qui repousse les avances de Gynécia dans le livre III, comme il repousse les avances parallèles de Basile (le quiproquo créant ici un effet de décalage humoristique singulier). De même, Paméla fait preuve d'une vertu inflexible face aux avances de Mudisore.

Les déguisements instituent un premier niveau de brouillage, à la frontière du licite et de l'illicite, de l'héroïsme et de sa parodie (le travestissement féminin de Pyroclès renverse le topos de

⁴⁴ Voir Ellen Spolsky, *Satisfying Skepticism: Embodied Knowledge in the Early Modern World*, Aldershot, Ashgate, 2001, chap. 8 et 9 ; Tiffany Werth, *The Fabulous Dark Cloister: Romance in England after the Reformation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 29-59.

⁴⁵ Ph. Sidney, *Apology for Poetry*, *op. cit.*, p. 88-90.

genre bien connu du roman chevaleresque tardo-médiéval et renaissant), le lecteur ne pouvant évidemment condamner les deux jeunes héros comme le font Philanax et Euarchus dans le livre V. Et les vertus sont pliables, car les personnages ne sont pas de marbre en matière d'amour : les amants Pyroclès et Philocléa assouviennent leur désir dès qu'ils le peuvent, sans attendre le mariage. Le couple ducal est obsédé de pensées adultères, et la symétrie entre les deux personnages – le plus ridicule des deux étant Basile, trompé de bout en bout –, interdit de criminaliser Gynécia, ce qui est un point remarquable, emblématique de la philogynie de l'auteur. Le roman exalte la beauté féminine et l'amour, dans un clair parti-pris pro-féminin, nourri de conceptions néo-platoniciennes⁴⁶. Mais l'amour est une force de désordre, de rupture sociale et morale. Galant habile, séducteur quelque peu trivialisé en comparaison de son cousin Pyroclès, néanmoins héroïque tout comme lui, Musidore est pris d'une pulsion de viol devant le spectacle du corps endormi de Paméla, et le texte est clair sur le fait qu'il serait passé à l'acte sans l'irruption inopinée de la plèbe⁴⁷. Accidentelle sur le plan de la causalité narrative, la coïncidence se laisse interpréter, de manière quasi-allégorique, comme une double figuration des passions basses agitant le corps politique et le corps de l'amant.

L'événementialité du texte introduit une mobilité du jugement moral qui touche aussi bien les personnages que le lecteur, *in fine*. Gynécia, qui n'avait pas manifesté le moindre scrupule à l'idée de trahir la foi conjugale lors de l'épisode de reconnaissance, est prise d'un profond remords une fois son mari étendu sans connaissance, après l'ingestion pourtant accidentelle du philtre⁴⁸. Le personnage s'humanise et acquiert une dimension pathétique, proprement tragique même, lorsqu'elle s'accuse d'un crime qu'elle n'a pas commis devant le tribunal, au livre V. Le *Deus ex machina* de la résurrection de Basile est une manière de problématiser le jugement final sur le personnage de l'épouse :

Au bout d'un certain temps, [Basile], se souvenant de l'oracle, qui était maintenant pleinement réalisé (mais pas comme il l'avait imaginé auparavant), considérant que tout s'était produit conformément à une providence supérieure, et estimant qu'en fin de compte sa propre faute avait été la plus grande, fit aussitôt chercher Gynécia avec toute la pompe nécessaire [...] L'ayant embrassée, il lui permit de jouir de sa réputation extraordinaire, la plus élevée qui soit pour une princesse, tout le monde pensant (excepté Pyrocles et Philocléa qui ne la trahirent jamais) qu'elle était le parfait miroir d'un amour plein de sagesse. Une réputation infondée au vu des faits, qu'elle fit en sorte, pourtant, de mériter durant le restant de sa vie en observant tous ses devoirs à commencer par [ceux de] la foi, pour la plus grande gloire de la Grèce – si incertains sont les jugements des mortels, la même personne portée au comble de l'infamie et au comble de la gloire, dans les deux cas à tort.

*At length, [Basilius] remembering the oracle, which now indeed was accomplished (not as before he had imagined), considering all had fallen out by the highest providence, and withal weighing in all these matters his own fault had been the greatest, the first thing he did was with all honourable pomp to send for Gynecia [...] And so kissing her, left her to receive the most honourable fame of any princess throughout the world, all men thinking (saving only Pyrocles and Philoclea who never betrayed her) that she was the perfect mirror of all wisely love. Which though in that point undeserved, she did in the remnant of her life duly purchase with observing all duty and faith, to the example and glory of Greece—so uncertain are mortal judgements, the same person most infamous and most famous, and neither justly.*⁴⁹

Que devons-nous reconnaître ? Le dénouement de l'*Old Arcadia* nous met devant une casuistique : Gynécia a péché en intention, mais pas dans les faits ; le secret qui la protège pourrait être

⁴⁶ L'influence des *Dialoghi d'amore* de Léon l'Hébreux, traduits en français dès 1551 sous le titre de *Philosophie d'amour*, est palpable dans les discours des personnages.

⁴⁷ *OA*, p. 176-177.

⁴⁸ *OA*, p. 242-243.

⁴⁹ *OA*, p. 360.

scandaleux ; mais de fait, la duchesse s'est racheté une conduite durant le restant de son existence, justifiant *a posteriori* sa glorieuse réputation. Est-elle bonne, est-elle méchante ? Passant de la forme simple de l'*exemplum* à une exemplarité romanesque beaucoup plus complexe, qui illustre les turpides de l'existence humaine et la manière dont les circonstances nous transforment, l'*Arcadia* quitte le domaine de l'essentialisme moral pour entrer dans la terre de la relativité des jugements, peut-être la terre du roman moderne.

Le fonctionnement même de la *peripeteia* se trouve intellectualisé, devenant une machine à perplexifier, si l'on peut dire. Car les opinions sur les choses, autant que les choses elles-mêmes, sont inconstantes, pour reprendre un thème développé à la même époque par Montaigne. La faillibilité des jugements est un thème majeur du livre, souligné par le décalage entre la situation narrative et la perception qu'en ont certains personnages. Ainsi, dans le livre II, du long psychorécit des conjectures multipliées par Basile rapportant sa situation aux prédictions de l'oracle, qu'il interprète comme une légitimation de son amour pour Philocléa – « Ainsi l'humeur flatteuse de ses vains espoirs lui faisait tout interpréter à son avantage⁵⁰ », commente le narrateur, souvent ironique. Ou des espoirs tout aussi mal placés de Gynécia dans le livre III : « Gynécia était déjà à demi-persuadée – ô faiblesse du jugement humain ! – que l'affection de Cléophila l'avait prise en objet. Car ainsi sommes-nous faits, hélas ! Nous sommes conçus dans un moule tel que notre amour propre excessif fait office de premier d'entre nos flatteurs, et que nous nous laissons prendre à l'appât des belles paroles d'autrui⁵¹ ». Dans une anthropologie post-lapsaire fortement influencée par le calvinisme, la faiblesse de la chair contamine le jugement et la raison⁵². Les jeunes héros et héroïnes sont pareillement sujets à l'erreur interprétative. Stupéfaits par la sentence d'Euarchus, les spectateurs *croient* le juge insensible, alors que le texte insiste au contraire sur son état de bouleversement intérieur, soulignant le décalage cognitif : « examinant la situation à l'aune de leurs passions, ils imaginaient Euarchus obstiné (comme il arrive souvent que les personnages éminents, mal compris, offensent plutôt qu'ils ne plaisent), et son gouvernement insupportable, puisqu'il était incapable de pitié⁵³ ».

La généralisation de l'errance amoureuse et interprétative conduit à une disculpation relative de tous les personnages, dont aucun n'est absolument condamnable. Le développement des pensées intérieures de tous les personnages principaux – qui fait de Sidney l'un des inventeurs de la psychologie romanesque moderne au même titre que Cervantès ou qu'Honoré d'Urfé – nous appelle à une forme de reconnaissance morale complexe de la vérité des sentiments. L'ultime reconnaissance (au sens d'*anagnorisis*) fait d'ailleurs ressortir que la plus grande faute en matière de jugement revient à Euarchus : son intransigeance morale aurait pu coûter la vie aux héros, nonobstant l'intervention accidentelle/providentielle du témoin thessalien. Le juge se retrouve ainsi jugé, ni plus ni moins blâmable, car ni plus ni moins faillible que les autres personnages, comme il le reconnaît lui-même⁵⁴. Tel un autre Agamemnon ou un autre Abraham, il aurait sacrifié son propre fils au nom de la Loi, pour avoir écouté sa raison plutôt que ses sentiments, si la Fortune (et/ou la Providence) n'avait retenu sa main. La série des reconnaissances souligne les dangers de

⁵⁰ OA, p. 117 : « Thus the fawning humour of false hope made him take everything to his own best ».

⁵¹ OA, p. 181 : « Gynecia already persuaded herself (O weakness of human conceit!) that Cleophilia's affection was turned towards her. For such, alas, are we all ! In such a mould are we cast that, with too much love we bear ourselves being first our own flatterers, we are easily hooked with other's flattery ».

⁵² Jean Calvin, *Institutions de la religion chrétienne*, l. II, chap. 2 (Paris, C. Meyrueis, 1859, t. I, p. 131-150). Voir Åke Bergvall, « Reason in Luther, Calvin and Sidney », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, n° 1, 1992, p. 115-127.

⁵³ OA, p. 358 : « most of them, examining the matter by their own passions, thought Euarchus (as often those extraordinary excellencies, not being rightly conceived, do rather offend than please) an obstinate-hearted man, and such a one, who being pitiless, his dominions must needs be insupportable ».

⁵⁴ OA, p. 360.

ce rigorisme, dans un contexte où l'épisode pouvait prendre les allures d'une parabole contre les tendances les plus sévères du calvinisme, incarnées par le puritanisme naissant⁵⁵.

Il faut ajouter, concernant ce versant moral, qu'aucune éthique ne saurait conférer de maîtrise. Face à l'éthique stoïcienne, notamment, Sidney semble manifester un intérêt ambivalent typique de la fin du siècle, entre le puissant courant néo-stoïcien de l'époque (incarné par Juste Lipse), et une tradition de la critique humaniste remontant au moins à l'*Éloge de la Folie*⁵⁶. Jeté en prison dans le livre IV, Pyroclès conforte son ami à la pensée d'un tel « renversement de fortune » (*overthrown of fortune*) : « Ô mon Palladius, que la Vertu ne nous abandonne pas. Prouvons que nos esprits ne sont pas esclaves de la fortune, mais qu'ils triomphent de l'adversité dans l'adversité⁵⁷ ». Ce à quoi « Palladius » (Musidore) répond : « Je sais bien qu'il n'y a rien de mal sinon en nous-mêmes ; le reste est soit naturel, soit accidentel⁵⁸ ». Sidney ne dévalorise pas l'*amor fati* stoïcien, du moins pas le stoïcisme christianisé qu'on peut trouver chez son mentor Duplessis-Mornay⁵⁹, une attitude rejoignant la « patience » qui élève le sage moralement, sans lui garantir aucune maîtrise, ni aucun salut. Il souffre intelligemment les accidents de la fortune, mais ne les domine en rien, comme le montre le destin de ces héros ballotés par l'intrigue.

Un enjeu épistémologique : « les limites de toutes ces connaissances »

Le roman de Sidney est profondément intellectuel, élitiste même sur ce plan, comme il l'est socialement. Le livre peut d'ailleurs se lire comme une allégorie politique, fortement monarchiste. Les simples sont dévalorisés et disqualifiés à travers le trio familial Damétas-Miso-Mopsa, dont le bernement, au début du livre III, évoque le thème contemporain des « erreurs populaires ». Pourtant, le roman ne promeut pas l'intellectualisme, et dans le contexte contemporain des discours « pour » et « contre » les lettres fréquents au sein même des milieux humanistes, Sidney tient une *via media*. Il reste manifestement pénétré par la réflexion d'Érasme sur l'*impia curiositas*, et par la critique des savoirs de Corneille Agrippa, tous deux qualifiés dans l'*Apology* de « railleurs souriants » (*smiling railers*)⁶⁰. Le nœud de sa défense de la fiction littéraire consiste justement dans le paradoxe selon lequel « le poète, comme il n'affirme rien, ne ment jamais⁶¹ » (*Now for the poet, as he nothing affirms, he therefore never lies*), par différence avec le philosophe, l'historien et les autres savants, qui peuvent tromper le lecteur, de bonne ou de mauvaise foi, par leurs assertions⁶². Traduite en français par le huguenot Turquet de Mayerne (1580) mais auparavant en anglais par James Sanford (1569), la déclamation *De incertitudine et vanitate scientiarum* d'Agrippa marque une génération d'auteurs anglais, Sidney inclus⁶³ : le même pessimisme épistémologique se retrouve chez Fulke Greville, ami et éditeur de Sidney, auteur d'un poème philosophique s'ouvrant sur un constat drastique de la

⁵⁵ Eileen Z. Cohen rappelle ainsi que les premiers puritains, contemporains de Sidney comme Thomas Cartwright, préconisaient la peine de mort en cas d'adultère, ou même pour le simple chef de fornication (« *The Old Arcadia: A Treatise on Moderation* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 46, n° 3, 1968, p. 749-770).

⁵⁶ Sur la possible influence du texte d'Érasme, voir Elliot M. Simon, « Sidney's *Old Arcadia*: in Praise of Folly », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 17, n° 3, 1986, p. 285-302.

⁵⁷ *OA*, p. 275 : « *O my Palladius, let not our virtue now abandon us. Let us prove our minds are no slaves to fortune, but in adversity can triumph over adversity.* »

⁵⁸ *Ibid.* : « *I well know there is nothing evil within us; the rest is either natural or accidental.* »

⁵⁹ Voir l'*Excellent discours de la vie et de la mort* (1576), probablement composé par Mornay durant son exil en Angleterre et traduit par la sœur de Philip Sidney (*The Countess of Pembroke's Translation of Philippe de Mornay's Discourse of Life and Death*, éd. D. Borstein, Ann Arbor, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies, 1983).

⁶⁰ Ph. Sidney, *Apology for Poetry*, *op. cit.*, p. 101.

⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

⁶² Sur cette immunité paradoxale de la fiction au scepticisme, qui déresponsabilise l'auteur de son propos, libérant la créativité, voir notre article « Les sciences sont-elles des fables ? L'hypothèse panfictionnaliste de la Renaissance », dans *Science et fiction*, dir. F. Balestrieri et E. Marzi, *Rilune (Revue internationale des Littératures Européennes)*, n°11/2, 2017, p. 15-34.

⁶³ Voir A. C. Hamilton, « Sidney and Agrippa », *The Review of English Studies*, vol. 7, n° 26, 1956, p. 151-157.

limitation des savoirs humains⁶⁴ ; « toute la science de l'homme consiste à savoir son ignorance, et toute sa perfection à connaître ses imperfections », pose gravement le discours de Duplessis-Mornay traduit par la comtesse de Pembroke⁶⁵. Et c'est encore ce que reconnaît avec malice le personnage de Pyroclès amoureux, se moquant de la sagesse de Musidore, qui tente de le raisonner : « Et pourtant je vois les limites de toutes ces connaissances⁶⁶ ».

Scepticisme du romancier ? Le dédoublement de la thématique de l'incertitude, intellectuelle et existentielle, évoque une possible fréquentation de Montaigne en français (avant la traduction anglaise de Florio, 1603). N'est-ce pas le même scepticisme, chrétien si l'on s'en tient à l'interprétation orthodoxe qu'autorise un texte tel que l'« Apologie de Raymond Sebond », qu'exprime Montaigne citant le « *solum certum nihil esse certi, et homine nihil miserius aut superbius* » (Pline, *Hist. nat.*, II, 7) à la fin de l'essai « Comment nostre esprit s'empesche soy-meme »⁶⁷ ? La piste n'est pas à exclure, même si la stricte contemporanéité de l'écriture de l'*Old Arcadia* et de la première parution des *Essais* la rend très hypothétique. L'œuvre de Philip Sidney pouvait être irriguée par d'autres canaux empruntés par la vague pyrrhonienne de la fin du XVI^e siècle : un abrégé des *Hypothèses pyrrhoniennes* de Sextus Empiricus, traduit du grec vers l'anglais de manière manuscrite vers 1590, peut-être par Sir Walter Raleigh, circulera dans les milieux littéraires londoniens⁶⁸. Un protégé de Sidney, le satiriste Thomas Nashe, évoque ce petit traité, sorte d'abrégé du pyrrhonisme qui met particulièrement l'accent sur la relativité des jugements moraux, dans un texte préfaciel au recueil *Astrophil and Stella* de notre auteur :

Ainsi notre opinion (comme l'affirme Sextus Empedocus [*sic.*]) donne le nom de bien ou de mal à toute chose. De ses œuvres (récemment traduites en anglais, pour le bénéfice des auteurs incultes), on pourrait rassembler de quoi composer un livre entier sur le sujet.

*So that our opinion (as Sextus Empedocus [*sic.*] affirmeth) gives the name of good or ill to every thing. Out of whose works (latelie translated into English, for the benefit of unlearned writers) a man might collect a whole booke for this argument.*⁶⁹

L'*Arcadia* est justement un livre sur le sujet, qui nous plonge au cœur de « la connaissance enténébrée de l'humanité⁷⁰ » (*the cloudy knowledge of mankind*) par les replis labyrinthiques de l'intrigue, le jeu des (re-)connaissances incomplètes, et la multiplication des « conjectures » (autre mot clef du roman) erronées des personnages. L'échec du juge Euarchus est mis en scène comme une parabole en ce sens, d'autant plus spectaculaire qu'il donnait tous les gages de prudence, à commencer par une défiance toute sceptique envers son propre jugement :

Mais parce qu'il s'avère bien souvent que nous nous trompons en nous confiant à autrui, sans compter que nous nous trompons souvent nous-mêmes, je vous supplie de ne pas placer d'attentes démesurées en moi – rien n'est plus contraire aux actions honorables – et de ne pas vous promettre des merveilles parce qu'un penchant soudain vous y incite. Rappelez-vous plutôt que je suis un homme, autrement dit une créature dont la raison est souvent enténébrée par l'erreur. Deuxièmement, qu'il faut vider vos cœurs de tout préjugé, car autrement tout ce que je

⁶⁴ Voir notre article « La poésie contre les sciences : le scepticisme comme exercice spirituel dans la poésie calviniste française et anglaise », *Littérature et sciences. Archéologie d'un litige (XVI^e-XVIII^e siècle)*, dir. Ph. Chométy et J. Lamy, *Littératures classiques*, n° 85, 2014, p. 43-68.

⁶⁵ *The Countess of Pembroke's Translation of Philippe de Mornay's...*, *op. cit.*, p. 55 : « [...] all his knowledge consisting in knowing his ignorance, al his perfection in noting his imperfections. »

⁶⁶ *OA*, p. 13 : « Yet I see the bounds of all those knowledge. »

⁶⁷ Montaigne, *Essais*, éd. P. Villey, Paris, PUF, « Quadrige », 2004, p. 611.

⁶⁸ Voir le texte édité par William Hamlin, « A Lost Translation Found? An Edition of *The Scepticke* (c. 1590) Based on Extant Manuscripts [with Text] », *English Literary Renaissance*, vol. 31, n°1, 2001, p. 34-51.

⁶⁹ Ph. Sidney, *Astrophil and Stella*, Londres, T. Newman, 1591 « Somewhat to reade for them that list » (n. p.).

⁷⁰ Nous citons ici Ph. Sidney, *Apology for poetry*, *op. cit.*, p. 103.

dirai ou que je ferai sera mesuré à l'aune d'un étalon trompeur, à la manière des malades de la jaunisse qui voient tout en jaune. Troisièmement, que les controverses que vous avez soulevées entre vous, quelles qu'elles soient, doivent absolument être éteintes, puisque même parmi les hommes les meilleurs il y a toujours une grande diversité d'opinions, ce qui ne justifie pas que celui qui aime le noir déteste celui qui s'habille en blanc. Car les pensées et les imaginations forment le vêtement de l'esprit. Enfin, ne jugez pas trop légèrement de celui que vous avez choisi pour juge.

But because it many times falls out we are much deceived in others, we being the first to deceive ourselves, I am to require you not to have an over-shooting expectation of me – the most cruel adversary of all honourable doings – nor promise yourselves wonders out of a sudden liking, but remember I am a man – that is to say, a creature whose reason is often darkened with error. Secondly, that you will lay your hearts void of foretaken opinions, else whatsoever I do or say will be measured by a wrong rule, like them that have the yellow jaundice, everything seeming yellow to them. Thirdly, whatsoever debates have risen among you may be utterly extinguished, knowing that even among the best men there are diversities of opinions, which are no more in true reason to breed hatred than one that loves black should be angry with him that is clothed in white; for thoughts and conceits are the very apparel of the mind. Lastly, that you do not judge easily of your judge.⁷¹

Les formules mises dans la bouche de ce juge exemplaire font écho à celles du Cicéron philosophe sceptique et probabiliste, qui met en garde contre la témérité des jugements⁷². Tout en s'inscrivant dans une réflexion nouvelle sur le probabilisme qui caractérise l'évolution du système judiciaire anglais de l'époque⁷³, elles reprennent nombre de lieux communs des discours sceptiques, par exemple l'exemple du regard teinté par la jaunisse, le thème de la diversité des opinions, ou l'appel à une nécessaire tolérance. Or, ces précautions méthodologiques n'y changent rien, puisque Euarchus rend un jugement doublement erroné sur Gynécia, qu'il condamne d'abord pour un non-meurtre, qu'il absout ensuite au nom de sa fidélité imaginaire... Faire profession de scepticisme n'est pas une garantie contre l'erreur, car pas plus que le stoïcisme, cette philosophie ne saurait nous mettre au-dessus de notre humanité. L'humilité simple de Philanax est au fond plus recommandable : « il se reconnaissait un homme, et un homme sujet à la faute⁷⁴ » (*he acknowledged himself a man, and a faulty man*). La reconnaissance est acceptation.

Par-delà, on assiste avec le dénouement de l'*Arcadia* à un retournement subtil du paradigme aristotélicien de l'*agnitio* : sur le plan épistémologique, la reconnaissance comme *anagnorisis* produit un gain de connaissance limité, qui nous invite à reconnaître non seulement une méprise antérieure, mais l'inéluctabilité de notre ignorance. En ce sens, la reconnaissance est aveu, voire « conversion intérieure, par laquelle on se déprend du leurre de la permanence et de l'identité pour s'ouvrir à une "condition" foncièrement précaire », pour reprendre les formules employées par Olivier Guerrier au sujet de Montaigne⁷⁵. Notons un point crucial dans la construction de l'intrigue : si le lecteur partage la position de surplomb du narrateur, une information importante lui est occultée jusqu'à la fin, à savoir le véritable état du duc Basile – endormi et non mort. La sécurité épistémologique que lui garantit le récit omniscient s'avère donc relative, en raison de ce trompe-l'œil baroque. Le

⁷¹ *OA*, p. 315.

⁷² Cicéron, *Tusculanes*, I, 9 : « *Ut potero explicabo : nac tamen, ut Pythius Appolo, certa ut sint et fixa, quae dixero ; sed, ut homonculus, probabilia conjectura sequens* » (« Je m'expliquerai comme je pourrai ; non que mes paroles soient des oracles certains et immuables rendus par Apollon Pythien : faible mortel, je cherche par conjecture à découvrir la probabilité ») ; *De natura deorum* I, 5 : « *Si forte, de deorum natura ortuque mundi disserentes, minus id quod habemus in animo consequimur, faud erit mirum. Aequum est enim meminisse et me qui disseram, hominum esse, et vos qui judicetis ; ut, si probabilia dicentur, nihil ultra requiratis* » (« S'il arrive que, discourant de la nature des dieux et de l'origine du monde, je ne puis atteindre le but que je me propose, il ne faudra pas vous en étonner : car vous devez vous souvenir que moi qui parle et vous qui jugez, nous ne sommes que des hommes, et si je vous donne des probabilités, ne recherchez rien de plus »).

⁷³ Voir Barbara J. Shapiro, *Probability and Certainty in Seventeenth Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

⁷⁴ *OA*, p. 281.

⁷⁵ O. Guerrier, *op. cit.*, p. 219.

procédé artificiel du philtre est une manière pour Sidney de dénier toute rassurance du lecteur, et de lui faire ressentir que ce ne sont pas les révélations de l'*anagnorisis* qui conduisent au dénouement heureux du récit, mais une autre forme de reconnaissance, beaucoup plus socratique : la reconnaissance de notre ignorance.

Un enjeu théologique : « cheminer » avec la providence romanesque, entre la « servitude » de la nécessité et la « licence » du hasard

Pour être profondément marqué par la crise sceptique du XVI^e siècle, notre auteur n'est pas de ces esprits audacieux qui étendraient le doute jusqu'aux vérités révélées, ni même de ceux qui cultivent l'ambiguïté par des marques ostentatoires, mais peut-être stratégiques d'orthodoxie chrétienne, à l'instar de Montaigne. Bien au contraire, Sidney a tous les traits d'un auteur cherchant à concilier son éducation humaniste et cosmopolite avec le protestantisme anglican dominant, à l'époque où la *Church of England* s'imposait comme l'un des piliers de la monarchie à laquelle il était étroitement associé. De manière assez classique, « fidéiste » s'il l'on veut, la critique de la sagacité humaine s'articule dans son œuvre à une réaffirmation de l'omniscience divine selon une dualité illustrée, dans le milieu intellectuel de Sidney, par des poètes calvinistes tels que Perrot de la Salle, John Davies ou Fulke Greville⁷⁶. Rappelons par ailleurs la trajectoire personnelle de notre auteur, formé par des théologiens huguenots en exil tels que Hubert Languet et Philippe Duplessis-Mornay ; plénipotentiaire d'Élisabeth I^{ère} à plusieurs reprises ; militant et ambassadeur de la cause protestante, surtout depuis qu'il avait vu de ses yeux les massacres de la Saint Barthélémy alors qu'il séjournait à Paris. Le providentialisme implicite de cette *Old Arcadia* de 1579-1581, explicité dans la *New Arcadia* publiée en 1590, constitue une motivation sous-jacente, mais sans doute décisive, dans la volonté de composer un roman héliodorique fondé sur des mécanismes complexes de reconnaissance⁷⁷. N'est-ce pas là l'« Idée » même du roman, au sens où Sidney recommande au poète de forger son œuvre à partir d'un « concept » préalable, un dessein, plus important encore que le résultat selon son *Apology*⁷⁸ ?

En effet, l'attrait de l'*Histoire de Théagène et de Chariclée* (ou *Éthiopiennes*) tenait largement à cette coprésence du vocabulaire de la fortune (τύχη), du destin (μοῖρα, εἰμαρμένη), et du divin (δαίμονες, θεοί) : annoncée par Calasiris (*Éthiopiennes*, II, 24, 6), la réalisation du destin du couple de héros par des voies apparemment hasardeuses confirme leur inscription dans une économie providentielle (θεῶν οἰκονομία, *Éthiopiennes*, IV, 9, 1)⁷⁹. Pour des lecteurs de la Renaissance, l'« ébahissement » de l'esprit « suspendu » à la lecture du roman grec, pour reprendre les termes du « Proème du traducteur » français Amyot⁸⁰, n'est autre que le sentiment du chrétien devant les manifestations incompréhensibles de la Providence. En contexte protestant, une épître de Philippe Mélanchthon devait jouer un rôle légitimant décisif : datée de 1546 et reproduite en préface de l'édition latine des *Éthiopiennes* en 1552, elle loue les qualités stylistiques mais aussi « la variété des sentences, des occasions, des événements et des sentiments, les multiples représentations de la vie » offertes par l'ouvrage d'Héliodore⁸¹. Plusieurs travaux critiques ont situé de manière convaincante Philip Sidney

⁷⁶ Voir N. Correard, « La poésie contre les sciences », art. cit.

⁷⁷ Peut-être ce problème est-il sous-jacent à toute la production romanesque de l'époque, comme le suggère les nombreuses contributions sur ce genre rassemblées dans M.-L. Demonet (dir.), *Hasard et Providence (xvi^e-xvii^e siècles)* [en ligne], Tours, CESR, 2007.

⁷⁸ Ph. Sidney, *Apology for poetry*, op. cit., p. 99 : « [...] the skill of the artificer stands in that Idea or fore-conceit of the work, and not in the work itself ».

⁷⁹ Voir Silvia Montiglio, *Love and Providence: Recognition in the Ancient Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 125-151.

⁸⁰ Héliodore, *L'Histoire Æthiopique de Heliodorus*, Paris, E. Groulleau, 1547 (n.p.).

⁸¹ Héliodore, *Æthiopicæ Historia*, trad. S. Warschewiczki, Bâle, Oporinus, 1552 : « Oratio est nitida, & non tumida. Et mira est varietas consiliorum, occasionum, eventuum, & adfectuum: & vitæ imagines multas continet » (n. p.)

dans la mouvance du « philippisme », courant intellectuel post-mélanchthonien, infléchissant le luthéranisme dans le sens d'une théologie plus optimiste qui accepte une certaine collaboration du libre-arbitre avec la grâce ; d'une politique plus conciliante avec le catholicisme ; et d'une ouverture à la pratique des arts et des lettres autorisant la délectation esthétique du *romance*⁸².

Certains théologiens calvinistes affirmaient aussi la nécessité de collaborer librement avec une providence aux voies obscures, notamment Duplessis-Mornay. Le *Traité de la religion chrétienne* de ce dernier consacre un chapitre à la question de la Providence, qui « chemine » entre deux interprétations erronées des événements, selon le déterminisme stoïcien (le Destin), ou au contraire selon le hasard épicurien (la Fortune), écueils païens dont il faut se garder :

Ainsi donc pouvons nous cheminer entre la fortune d'Epicure & le destin de Chrysippe par la Providence : entre le cas & la nécessité par la volonté de Dieu : entre la licence et la servitude des choses, quand nous leur laissons leurs mouvements libres, parvenans toutefois, quelque tour qu'ils pensent prendre, à la fin qu'il plaist à Dieu leur ordonner.⁸³

L'apologétique de Duplessis-Mornay cherche à résoudre à sa manière, éloquente, un sujet théologique particulièrement complexe. Mais ce qui pouvait retenir l'attention de Sidney, qui avait entrepris une traduction inachevée de ce traité en anglais⁸⁴, est l'insistance du propagandiste huguenot sur le fait que « ce qui nous semble adventure, à nous qui ne sommes qu'aveuglement & ignorance, soit une singulière providence en Dieu⁸⁵ ». Peut-on estimer, pour autant, que le véritable dessein du roman serait de nature apologétique ? Nul doute que l'inquiétude vis-à-vis de l'essor de nouvelles formes de libertinage intellectuel, d'hétérodoxie voire d'athéisme, devait être présente dans l'esprit de l'auteur. Mais dans quel sens ? Ami et protecteur de Giordano Bruno lors du séjour de ce dernier à Londres, dans les années 1583-1585, Sidney est aussi le dédicataire du *Spaccio della bestia trionfante* et des *Heroici furori*. Or, la première œuvre formule de manière particulièrement audacieuse une doctrine de la providence laïcisée, étrangère voire antagoniste au christianisme.

Des aventures de la première version de l'*Arcadia*, on peut dire qu'elles cachent bien le travail de la providence. La notion affleure de manière topique, par exemple au sujet de la tempête maritime qui dévie Pyroclès et Musidore vers la Thessalie : « Il plut à Dieu, qui leur réservait de plus grandes épreuves, à la fois dans la bonne et la mauvaise fortune, que la mer à laquelle ils s'étaient confiés, soit agitée par une terrible tempête⁸⁶ [...] ». Mais ce type d'occurrence prête peu à conséquence, de même que le discours de tel ou tel personnage. Philanax est présenté de manière tout aussi topique comme envoyé par « la providence céleste⁸⁷ » (*heavenly providence*) par ceux qui lui confient le gouvernement, occurrence susceptible d'une lecture ironique à la lecture du procès qui suit : oui et non... L'inscription de la notion reste relativement discrète en comparaison du thème de fortune, car le roman se déroule dans une Arcadie païenne, et c'est presque par lapsus que le mot « Dieu » intervient parfois là où « les dieux », « les cieux » sont de rigueur dans la bouche des

⁸² Voir Margaret E. Dana, « The Providential Plot of the *Old Arcadia* », *Studies in English Literature, 1500-1900* vol. 17, n° 1, 1977, p. 39-57 ; Steve Mentz, *Romance for Sale in Early Modern England. The Rise of Prose Fiction*, Londres, Routledge, 2006, p. 73-104 ; Robert E. Stillman, *Philip Sidney and the Poetics of Renaissance Cosmopolitanism*, Aldershot, Ashgate, 2013.

⁸³ Philippe Duplessis-Mornay, *De la vérité de la religion chrétienne, contre les Athées, Épicuriens, Païens, Juifs, Mahumedistes, et autres infidèles*, Paris, C. Micard, 1585, chap. XIII, « Que la sagesse a reconnu la providence de Dieu, qu'elle chemine entre le Destin et la Fortune », p. 201-213 (p. 211-212).

⁸⁴ Le texte remanié par un second traducteur, Arthur Golding, s'arrête au chapitre 6 : *Of the Trewness of the Christian Religion*, reproduit dans *The Prose Works of Sir Philip Sidney*, éd. A. Feuillerat, Cambridge, Cambridge University Press, 1963, vol. IV.

⁸⁵ Duplessis-Mornay, *op. cit.*, p. 207.

⁸⁶ *OA*, p. 10 : « *But so pleased God, who reserved them to greater traverses, both of good and evil fortune, that the sea, to which they committed themselves, stirred with terrible tempest [...]* »

⁸⁷ *OA*, p. 282.

personnages. C'est principalement la réalisation de l'oracle qui offre un *analogon* troublant de la théodicée chrétienne, selon laquelle tous les événements sont voulus par Dieu, sans nous ôter le bénéfice de la liberté. Comme le note une critique, c'est justement l'ignorance des personnages qui conditionne le travail de la providence romanesque⁸⁸, même si, comme nous l'avons vu, ce déroulement imprévu est rapporté par Basile, à la fin, à une « providence supérieure⁸⁹ ».

À la confluence entre de nombreuses pressions intellectuelles, cette solution toute littéraire à un vaste problème métaphysique et théologique ménage diverses possibilités de lecture. La condamnation du désir de savoir l'avenir, déclencheur d'une catastrophe, est sans appel : « son émerveillement était plus grand encore que sa curiosité antérieure », est-il dit au sujet de Basile recevant l'oracle, « ces deux passions procédant d'un même défaut : le vain désir de savoir ce qu'en vain on sera meurtri de savoir après l'avoir appris⁹⁰ ». La tonalité et les termes évoquent la polémique anti-astrologique lancée par William Fulke dans son *Anti-pronosticon* (1560), en réaction au succès rencontré outre-Manche par Nostradamus – le style même de l'oracle, paradoxal et paratactique, ne rappelle-t-il pas les fameuses *Prophéties* de l'astrologue provençal ? Mais il faut sans doute y lire, par-delà, une critique de la doctrine de la prédestination obsédant les calvinistes radicaux, adversaires politiques et moraux d'un Sidney rangé du côté de l'anglicanisme officiel. L'échec des personnages à maîtriser leur destin écarte symétriquement la théologie du libre-arbitre et le pélagianisme reproché aux catholiques. Tout doit montrer dans *The Old Arcadia* que si Providence il y a, au sens chrétien, elle reste incompréhensible et qu'il est vain de vouloir en saisir les rouages, comme l'annonçait Philanax mettant en garde Basile contre sa curiosité métaphysique, dans un énoncé évoquant tout aussi bien le scepticisme humaniste hérité d'Érasme que les avertissements de Calvin⁹¹.

Mais peut-être cette providence en pointillé était-elle trop effacée. Il n'est pas interdit de voir dans le caractère presque interrogatif de cette première version l'une des raisons de son remaniement en *New Arcadia*, qui par contraste affirme beaucoup plus assertivement et explicitement le rôle d'une Providence conçue selon le modèle chrétien à travers un système des personnages plus polarisé axiologiquement. Un épisode, en particulier, est concerné par cette désambiguïsation, avec l'introduction d'un personnage maléfique et machiavélique, Cécropia, qui complot à dessein d'installer son fils Amphialus sur le trône en le mariant avec Paméla. Ce personnage serait inspiré par Catherine de Médicis, même si certaines interprétations y voient en sus une allusion à Élisabeth I^{ère}, qui avait disgracié Sidney avant la rédaction de l'*Arcadia*⁹². Quoi qu'il en soit, l'un des traits saillants du personnage est son athéisme, conçu suivant le portrait-robot des nouveaux incroyables dressé par Duplessis-Mornay⁹³, et selon les stéréotypes en vigueur au sujet du machiavélisme. Il se manifeste dans le discours notoirement immoral que Cécropia tient à sa nièce Paméla pour la convaincre de l'opportunité politique d'un mariage avec son fils, nonobstant

⁸⁸ Julianne Werlin, « Providence and Perspective in Philip Sidney's "Old Arcadia" », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 54, n° 1, 2014, p. 25-40.

⁸⁹ *OA*, p. 360.

⁹⁰ *OA*, p. 5 : « [...] his amazement was greater than his fore curiosity – both passions proceeding out of one weakness: in vain to desire to know that of which in vain thou shalt be sorry after thou hast know it ».

⁹¹ *OA*, p. 6 : « I would then have said the heavenly powers to be revered and not searched into, and their mercy rather by prayers to be sought than their hidden counsels by curiosity » (« Je soutiens que les puissances célestes doivent être révérees, et non devenir un objet d'inquisition, et que leur grâce doit être recherchée plutôt par la prière que par les conseils secrets de la curiosité »).

⁹² Voir Ronald B. Levinson, « The "Godlesse Minde" in Sidney's "Arcadia" », *Modern Philology*, vol. 29, n° 1, 1931, p. 21-26.

⁹³ Sous le pseudonyme de Baruch Canephius, Duplessis-Mornay durcit son entreprise apologétique par la publication de l'*Athéomachie, ou Réfutation des erreurs et détestables impiétez des athéistes, libertins et autres esprits profanes de ces derniers temps*, [s. l.], J. de Lamairie, 1582.

les préjugés, qu'elle renvoie à la peur superstitieuse générant les croyances ordinaires⁹⁴. Cet abrégé caricatural des théories épicuriennes, évoquant le *De rerum natura* de Lucrèce, est contré par le long discours indigné de Paméla, de sorte que cet épisode est chapitré par Fulke Greville, son premier éditeur, sous le titre « *The aunt's atheism refuted by the niece divinity* ». Traduisons-en aussi fidèlement que possible un fragment :

Vous dites que la peur est la mère de la superstition, car nous ne connaissons pas les causes [de ce qui arrive]. Mais nous savons que chaque effet a une cause, ce qui justifie une dévotion active et sincère. Car ce bel ouvrage dans lequel nous vivons n'existe pas par pur hasard – une opinion incroyable dans laquelle on se demande par quel hasard, justement, certains cerveaux peuvent tomber ! Car si [le monde] est éternel, comme vous semblez le concevoir, l'éternité et le hasard sont incompatibles : le hasard concerne ce qui arrive. Et si quelque chose se produit, il doit exister un temps antérieur à cet événement, pendant lequel il pouvait ne pas se produire et ne s'est pas produit. Et si donc cet événement dépend du hasard, il n'est pas éternel, car maintenant il est, avant il n'était pas.

Il serait tout aussi absurde de penser que si cet événement a un début, ce début pourrait dépendre du hasard, car le hasard ne peut créer ce qui existe à partir de rien. Et [de l'idée] qu'il existait antérieurement quelques substances, qui se seraient assemblées par pur hasard pour former cet ouvrage, découle un autre abyme d'absurdités – car ces substances devaient exister depuis toujours, et dire que des causes éternelles engendrent des effets hasardeux, ce serait ni plus ni moins censé que de dire que le soleil est l'auteur de l'obscurité.

You say, because we know not the causes of things, therefore fear was the mother of superstition. Nay, because we know that each effect has a cause, that hath engendered a true and lively devotion; for this goodly work of which we are, and in which we live, hath not his being by chance (on which opinion it is beyond marvel by what chance any brain could stumble!) – for if it be eternal as you would seem to conceive of it, eternity and chance are things unsufferable together, for that is chanceable which happeneth; and if it happen, there was a time before it happened when it might not have happened, or else it did not happen – and so, if chanceable, not eternal: as now, being; then, not being.

And as absurd it is to think that, if it had a beginning, his beginning was derived from chance, for chance could never make all thing of nothing. And if there were substances before, which by chance should meet to make up his work, thereon follows another bottomless pit of absurdities – for then those substances must needs have been for ever, and so eternal causes should bring forth chanceable effects is as sensible as that the sun should be the author of darkness.⁹⁵

Ce discours philosophique parfois embrouillé, emprunté à l'apologétique chrétienne contemporaine ou inspiré par des sources anciennes⁹⁶, a pour intérêt de faire apparaître le fantôme de l'athéisme, qui rôdait insidieusement dans une Arcadie abandonnée à tous les coups du sort, afin de le conjurer immédiatement. Deux systèmes de compréhension de la causalité se font maintenant face, et leur opposition éclate dans les conséquences morales et politiques fantasmées de ce duel entre l'incroyante Cécropia⁹⁷ et la pieuse Paméla. Le discours de cette dernière se prolonge en retournant l'accusation de superstition : nier l'action de Dieu parce qu'il reste invisible à nos yeux, c'est tomber dans l'athéisme, et manquer ce qui pour un chrétien des temps de trouble – ou pour un enfant du scepticisme chrétien de la Renaissance comme l'est Sidney – ne saurait être un objet de connaissance à proprement parler, mais appelle une *reconnaissance* suprême, à savoir l'épiphanie paradoxale de la Providence dans les accidents du monde. On peut trouver moins de charme et

⁹⁴ Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The New Arcadia)*, éd. V. Skretkovicz, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 358-362.

⁹⁵ *OA*, p. 359-360.

⁹⁶ On peut supposer que Sidney s'inspire de la réfutation de la métaphysique épicurienne par Balbus, au livre II du *De Natura deorum*, puisqu'il semble très bien connaître le corpus philosophique de Cicéron.

⁹⁷ Le nom dériverait de l'adjectif « Cecropian » employé comme synonyme d'« athée » par Mélanchthon et George Buchanan. Voir Fraser Buchanan, *English Literature and the Invention of Atheism, 1564–1611*, thèse de doctorat, Oxford, 2020, p. 132-148.

moins de force à cette version qu'à celle de l'*Old Arcadia*, qui confiait entièrement le soin de cette interprétation au lecteur. Dans la *New Arcadia*, la Providence devient une réponse, par la voix de l'impeccable Paméla, aux doutes qui pouvaient assaillir le lecteur, et aux hypothèses transgressives exprimées par la voix tentatrice de Cécropia. ; dans *The Old Arcadia*, il s'agissait plutôt qu'une question.

Conclusion : la cicatrice d'Ulysse et la tache de Gynécia

S'il fallait trouver un sous-titre moderne à l'*Arcadia*, on pourrait proposer le suivant : la *possibilité d'une providence*. Dans cette époque où la foi chrétienne se trouvait ébranlée par les conflits religieux ou par l'essor de systèmes de pensée alternatifs, l'écriture d'un roman héliodorique répond à la nécessité de croire en une providence *quand même*. Là où l'apologétique s'épuisait à justifier l'existence d'un ordre divin dans le chaos de l'histoire, Philip Sidney propose une théodicée allégorique, par l'*analogon* d'un roman oraculaire. La composition ouvertement artificielle de l'intrigue reporte l'énigme du destin des personnages sur le plan de l'art maniériste de l'auteur, qui joue avec les attentes du lecteur : c'était écrit sans l'être, pourra s'étonner ce dernier, rétrospectivement, en revivant ainsi, par cette forme d'anamnèse littéraire qu'organise la providence auctoriale, ce qui fait dans l'existence ordinaire le mystère de la providence divine, au milieu d'une causalité apparemment marquée par l'imprévisibilité la plus totale, le règne de l'accidentalité. En intégrant ses inspirations capricieuses dans la machine d'une intrigue, le romancier ne fournit-il pas la meilleure image possible du *plot* divin ?

Dans un monde où « rien n'est plus certain que notre continuelle incertitude », le roman tente de « sauver les phénomènes », pour reprendre une célèbre expression des astronomes de la Renaissance : il propose un modèle, plus ou moins satisfaisant, pour faire sens de cette expérience de la contingence avivée par l'histoire moderne. Ce modèle résulte on l'a vu d'un bricolage intellectuel complexe entre des sources littéraires, philosophiques et spirituelles diverses. Si l'on veut pousser plus loin l'analogie, en prenant un peu de recul, le système héliodorique aura été au roman ce que le système mixte de Tycho Brahé aura été à l'astrologie : un modèle de transition, fabriqué pour préserver des croyances traditionnelles en y intégrant autant que possible de nouveaux faits non concordants, tels que le rôle incompressible du hasard dans l'existence. La reconnaissance – comme identification (*anagnorisis*), acceptation, gratitude – est au cœur de ce processus. Et elle réserve toujours des surprises. En effet, le « mystère d'une croyance révélée qui attend d'être reconnue, réaffirmée » plane bien au-dessus de l'*Arcadia*, pour reprendre les formules de Guiomar Hautcœur au sujet du régime de croyance des romans espagnols et français de la première modernité ; mais le dénouement complexe de la première version du roman de Sidney interdit, ou du moins contrarie le « passage de la perturbation au réconfort » ontologique attendu⁹⁸.

The Old Arcadia se referme sur le cas indécidable de Gynécia (la Femme, nouvelle Ève), personnage le plus intéressant de cette version, adultère sans l'être. Relisons les énoncés ambigus d'un narrateur jouant à l'oracle au moment de la présenter, dans la première page du livre, que nous avons réservés pour notre conclusion : « une dame digne de mémoire, n'était que son comportement entacha sur le tard une jeunesse très bien gouvernée ; mais il faut dire que cette blessure toucha plus sa conscience que la connaissance du monde, la fortune suppléant quelque peu au manque de vertu⁹⁹ ». Le nœud gordien de l'interprétation, on l'a vu, ne sera pas tranché. Que reconnaître au final quant à Gynécia ? Fortunée, ou touchée par la grâce ? La « tache » secrète

⁹⁸ G. Hautcœur, *op. cit.*, p. 92 et p. 116.

⁹⁹ *OA*, p. 4 : « [...] a lady worthy of remembrance if her latter time had not blotted her well governed youth, although her wound fell more to her own conscience than to the knowledge of the world, fortune something supplying her want of virtue ».

du personnage évoque la cicatrice d’Ulysse telle que la commente Terence Cave : « La cicatrice est une marque d’un récit qui a été caché en trichant, un récit qui attend de refaire surface et de créer le scandale. C’est un signe que l’histoire, comme la blessure, peut toujours se rouvrir¹⁰⁰ ». Sidney a tenté de rouvrir l’histoire en se lançant dans la réécriture de la *New Arcadia*, peut-être pour dissiper un doute suscité par la version dite de l’*Old Arcadia* : les effets de la fortune ne sont-ils que les manifestations visibles d’une force surnaturelle ? Ou bien la providence n’est-elle qu’une rationalisation parfaitement imaginaire de la réalité de la contingence, une sorte de jeu de l’esprit littéraire étendu à la théologie ? La réversibilité entre ces deux hypothèses devait affleurer à l’esprit d’un romancier construisant une intrigue artificieuse – et même ostentatoirement artificieuse – en réponse au grand problème de la théodicée. Insatisfaction de l’auteur ou auto-censure, il ne faut pas s’étonner que la version initiale du roman ait été laissée manuscrite, quoique parfaitement achevée : il y avait dans la tache de Gynécia un problème irrésolu, une pierre de scandale.

Nicolas CORREARD
Nantes Université, UR 4276 LAMo
Délégation CNRS USR 3608 La République des savoirs, ENS-PSL

¹⁰⁰ Terence Cave, *Recognitions*, *op. cit.*, p. 24: « *The scar is a mark of treacherously concealed narrative waiting to break the surface and create a scandal; it is a sign that the story, like the wound, may always reopen* ».

Reconnaissance et *Moral Luck*

La reconnaissance, en tragédie, manifeste le moment où l'action du héros rencontre le hasard. C'est ainsi qu'Aristote la décrit dans la *Poétique* :

La représentation a pour objet [...] des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente : la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arriver à dessein¹.

Le héros découvre soudainement que la suite logique des événements, qu'il pensait connaître et maîtriser, n'est pas celle qu'il croit. Il n'est ni maître de son action, ni des événements, car les causes qui orientaient ses agissements sont fausses et doivent être repensées et réinterprétées. Par la reconnaissance, le héros découvre son ignorance : les événements se produisent « contre toute attente ». Cette découverte suscite la surprise, la frayeur, la pitié. Le héros perd toute certitude et croit que les événements inattendus sont dus au hasard. Mais cette hypothèse s'avère incertaine : le hasard n'est peut-être qu'un leurre qui cache, en réalité, un dessein indiscernable.

Le surgissement du hasard, ou de son apparence, est le moment qui déclenche la reconnaissance : le héros ne sait plus expliquer les événements, il hésite entre diverses explications incertaines. Les commentateurs anciens traduisent hasard par *fortuna* : pour Robortello, par exemple, c'est le surgissement de la fortune qui suscite, en tragédie, les émotions du héros et du public².

Pour Aristote, la reconnaissance peut prendre plusieurs formes, mais la surprise est plus grande quand le héros exécute « un acte violent par imprudence » et reconnaît ensuite sa victime³ : il voulait tuer son ennemi, mais il s'est trompé, l'individu qui git devant lui n'est pas celui qu'il croyait. Plusieurs tragédies de la Renaissance suivent cette logique : diverses réécritures d'*Œdipe roi* racontent l'histoire d'un héros qui découvre trop tard qu'il a tué son propre père ; les différentes versions de l'histoire de *Soliman* et de *Phèdre*⁴ mettent en scène un père qui ordonne la mort de son fils et découvre seulement ensuite son innocence ; dans les versions de l'histoire de *Marianne*⁵, Hérode, pris de rage, tue sa femme et en découvre seulement ensuite l'innocence, comme le font, dans un autre contexte, Othello, Hercule ou Attila. Dans *Pyrame et Thisbé*⁶, comme dans *Roméo et Juliette*, l'amant se tue, en croyant sa bien-aimée morte, mais il se trompe, car elle est en vie et l'attend ; dans les versions de la mort de Jules-César, que ce soient celles par Muret, Grévin,

¹ Aristote, *Poétique*, éd. Jean Lallot et Jacqueline Dupont-Roc, Paris, Seuil, 1980, chap. 9, p. 67.

² Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1548, p. 67.

³ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 14, p. 83.

⁴ Pour *Soliman*, voir note 26. Pour *Phèdre*, voir notamment *Le Mythe de Phèdre, les Hippolytes français du dix-septième siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996 ; Daniela della Valle, éd., *Gli Hippolytes seneciani del Teatro francese*, Turin, Albert Meynier, 1986.

⁵ Voir Alexandre Hardy, *Marianne*, tragédie, in *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, vol. 2, Paris, Quesnel, 1625, p. 393-490 ; Tristan l'Hermite, *Mariane*, tragédie (1637), éd. Claude Abraham et Roger Guichemerre, in *Œuvres Complètes*, vol. 4, *Les Tragédies*, Paris, Champion, 2001, p. 28-122 ; Ludovico Dolce, *Marianna* in Renzo Cremante, *Il teatro del Cinquecento. La tragedia*, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997, p. 731-877.

⁶ Voir Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623) in *Œuvres complètes*, vol. 2, éd. Guido Saba, Paris, Champion, 1999.

Scudéry, Pescetti ou Shakespeare⁷, le tyran est poignardé et découvre ensuite le responsable du crime.

Si cette intrigue, où le héros tue et reconnaît ensuite son erreur, est si commune sur la scène de la Renaissance, c'est qu'elle définit, depuis le Moyen Âge, les histoires « tragiques ». Bien avant la réception moderne de la *Poétique* d'Aristote, Boccace répertorie dans son *De casibus virorum illustrium* (vers 1375) l'histoire de 56 héros qui, depuis le sommet de leur fortune, tombent misérablement dans le malheur. Son recueil est adapté en français (*Des cas des nobles hommes et femmes*, vers 1409), en espagnol (*Caida de principes*, XV^e siècle) ; il inspire *The Fall of Princes* par John Lydgate (vers 1438) et *The Mirror for Magistrates* par William Baldwin (1559). Depuis le Moyen Âge, cette intrigue est associée à la tragédie : Boèce, sans sa *Consolation de philosophie*, explique que « la clameur des tragédies n'est autre qu'une lamentation sur la manière indistincte dont les coups de la fortune retournent la félicité d'un règne »⁸. Cette formule est largement commentée tout au long du Moyen Âge, et vient définir l'essence même de la tragédie. Quand Nicholas Trevet, vers 1320, entreprend de commenter les tragédies de Sénèque que Lovato Lovati vient de découvrir à l'abbaye de Pompose, il écrit que « à juste titre ce livre est dit un livre de tragédies : il contient en effet des poèmes endeuillés sur la chute des grands »⁹. Peu importe si les tragédies sont des pièces, des récits ou des poèmes, ce qui compte, c'est qu'elles se dénouent par la chute d'un personnage au sommet de sa gloire et que cette chute suscite le deuil et les pleurs.

La plupart des commentaires de la *Poétique* composées au XVI^e siècle, considèrent que la trame tragique la plus parfaite est bien celle où reconnaissance et hasard se rencontrent. Le début de l'intrigue campe un héros qui croit dominer la fortune : il est puissant, riche et intelligent, comme Œdipe. Mais sa fortune s'inverse : le héros tombe dans un malheur terrible, qu'il n'a pas su prévoir. Le héros reconnaît alors son erreur : il pensait agir avec prudence, mais il se trompait. Il n'a pas su maîtriser la fortune et peser toutes les circonstances de son action. La tragédie de la Renaissance se termine dans l'infortune et sa fin suscite un questionnement : pourquoi le héros, qui croit bien faire, finit-il par faire le mal ?¹⁰

Pourquoi le héros, qui croit bien faire, agit-il mal ?

Cette question, qui occupe souvent les propos du dernier chœur tragique, a attiré récemment l'attention des philosophes, qui relèvent son importance pour la philosophie morale. On est souvent habitué à penser que la qualité morale d'une action dépend exclusivement de la qualité de l'intention de l'agent, en dépit du succès ou de l'échec de son action et des circonstances qui peuvent éventuellement l'infléchir. Dans *La Métaphysique des mœurs*, Kant écrit que « ce qui fait que la bonne volonté est telle, ce ne sont pas ses œuvres ou ses succès, ce n'est pas son aptitude à atteindre tel ou tel but proposé, c'est seulement le vouloir ; c'est-à-dire que c'est en soi qu'elle est bonne¹¹ ». En suivant cette logique, la morale serait indépendante du hasard.

⁷ Voir Jacques Grévin, *César* (1561), traduit de la pièce latine de Muret ; Georges de Scudéry, *La Mort de César* (1637) ; Orlando Pescetti, *Cesare* (1594), William Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar* (1599)

⁸ Boèce, *La Consolation de Philosophie*, trad. Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 43.

⁹ « Merito liber iste Liber tragediarum dicitur: continet enim luctuosa carmina de casibus magnorum », Nicolas Trevet, *Expositio Seneca* (avant 1328) in *Il Commento di Nicholas Trevet al Tieste di Seneca*, éd. Ezio Franceschini, Milan, 1938, p. 7.

¹⁰ Voir Enrica Zanin, *Fins tragiques*, Genève, Droz, 2014, chapitre 10.

¹¹ Emmanuel Kant, *La Métaphysique des mœurs*, 2 vols, trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1994, vol. 1, p. 60.

Des philosophes comme Bernard Williams¹² et Thomas Nagel¹³, défendent pourtant le contraire : les choix éthiques sont affectés par le hasard qui peut infléchir la qualité d'une action. Une intention foncièrement bonne peut produire une action mauvaise : il peut arriver qu'un chauffeur sobre, qui respecte soigneusement le code de la route, renverse sans le vouloir un enfant qui surgit de manière inattendue devant lui¹⁴. Le chauffeur n'est pas coupable de la mort de l'enfant, puisqu'il n'avait pas l'intention de le tuer. Mais en dépit de son innocence, il ressent un sentiment terrible de culpabilité, le même sentiment qui pousse Œdipe, dans la pièce de Sophocle, à se crever les yeux.

Ces exemples révèlent, selon Bernard Williams, que le hasard affecte la vie morale :

L'histoire de chaque agent est une trame dans laquelle tout ce qui est produit par la volonté est entouré, retenu et partiellement formé par des choses qui ne le sont pas, de telle sorte que la réflexion ne peut aller que dans une ou deux directions : soit la direction consistant à dire qu'agir de manière responsable est un concept assez superficiel, qui sert tout au plus à harmoniser ce qui se passe, soit qu'il ne s'agit pas d'un concept superficiel, mais que ce concept ne peut pas être clarifié¹⁵.

Le hasard affecte la vie morale et les stratégies de délibération, de sorte qu'il arrive souvent qu'un agent, qui croit bien faire, soit forcé de reconnaître par la suite qu'il a mal agi parce qu'il n'a pas pu maîtriser les circonstances et les conséquences de son choix. Hasard et reconnaissance sont liés : le surgissement d'événements qui, comme l'écrit Aristote « se produisent contre toute attente » pousse l'agent à reconsidérer le bien fondé de ses actes : s'il s'est trompé, c'est qu'il pensait contrôler son action, alors que, en réalité, une partie importante de son agir échappait à son contrôle.

Bernard Williams se demande comment il serait possible d'évaluer la qualité morale d'une action que l'agent ne contrôle pas parfaitement : il affirme que cette évaluation est extrêmement difficile, mais il constate qu'il est pourtant nécessaire que cette évaluation soit faite, car la majorité des actions et des délibérations sont marquées par le hasard. Cette situation inconfortable, où le hasard intervient dans la morale, reçoit le nom de *moral luck*, que l'on peut traduire par « fortune morale » : un choix est posé, sans le plein contrôle des circonstances, et son évaluation ne repose pas seulement sur l'intention de l'agent, mais sur le résultat de son action.

Deux stratégies semblent d'emblée s'offrir pour évaluer une action marquée par la *moral luck*. Si l'on reprend l'exemple du chauffeur sobre, que propose Williams, une première évaluation de sa situation nous porte à dire qu'il est innocent : puisqu'il n'avait pas l'intention de tuer l'enfant et qu'il a tout fait pour l'éviter, il n'est pas coupable de l'accident. Et pourtant, le chauffeur éprouvera ce que Williams appelle « le regret de l'agent » (*agent regret*)¹⁶. Il regrette, il imagine qu'il aurait pu éviter l'accident, il souhaite porter une réparation, tout en sachant que toute réparation est impossible. La présence du regret montre bien que l'évaluation est imprécise et que le fait d'affirmer l'innocence du chauffeur ne permet pas de résoudre son cas éthique. Une deuxième évaluation consisterait à affirmer qu'il est coupable. C'est la solution que Ricoeur appelle « terreur éthique »¹⁷ : le chauffeur prend sur lui la faute et s'accuse de l'accident parce qu'il est moins douloureux d'exclure le hasard

¹² Bernard Williams, *Moral Luck*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 20-39.

¹³ Thomas Nagel, « Moral Luck » (1976), repris dans *Mortal Questions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 24-38.

¹⁴ Bernard Williams, *Moral Luck*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ « One's history as an agent is a web in which anything that is the product of the will is surrounded and held up and partly formed by things that are not, in such a way that either responsible agency is a fairly superficial concept, which had limited use in harmonizing what happens, or else that it is not a superficial concept, but that it cannot ultimately be purified », Bernard Williams, *Moral Luck*, *op. cit.*, p. 27 (ma traduction).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Paul Ricoeur, *La Symbolique du mal. Philosophie de la volonté*, « La terreur éthique », Paris, Seuil, coll. « Points », 2009, p. 235.

que d'accepter la *moral luck*. Cette solution est clairement injuste, puisqu'elle pousse à évaluer, de la même manière, la conduite d'un chauffeur sobre et celle d'un chauffard ivre.

La présence du hasard dans la vie morale rend l'évaluation des délibérations périlleuse et inefficace. La tragédie de la Renaissance expose les limites de toute évaluation : dans l'*Œdipe* de Corneille (1659), le héros est innocent, mais il regrette les crimes qu'il a commis sans le savoir et cherche à les réparer en s'exilant volontairement de la ville. Dans la version d'*Œdipe roi* par Francesco Bracciolini, où le personnage tragique est une femme (*Arpalice*, 1613), l'héroïne s'accuse de la faute commise et son aveuglement sert de punition aux crimes qu'elle a commis sans le savoir. Dans les deux cas, l'évaluation morale est mauvaise et le dénouement tragique souligne l'excès du malheur qui pèse sur les personnages.

Si, de l'aveu de Bernard Williams et de Thomas Nagel, la philosophie ne permet pas de comprendre la *moral luck* et d'évaluer des choix éthiques influencés par le hasard, il en va autrement en littérature. Les tragédies de la première modernité ont tendance à se dénouer par le constat de l'injustice et proposent un effort d'évaluation qui passe par l'analyse de la faute tragique (*hamartia*), de la reconnaissance, et de la rétribution du crime commis par le héros. C'est ce qu'affirme Martha Nussbaum dans *The Fragility of Goodness* (1986), en montrant que la tragédie antique et sa théorisation par Aristote posent ouvertement le problème de la *Moral Luck* et proposent des stratégies pour l'expliquer :

Les grandes intrigues tragiques explorent l'écart entre notre bonté et notre vie bonne, entre ce que nous sommes (notre caractère, nos intentions, nos aspirations, nos valeurs) et la façon dont nous parvenons, humainement, à vivre bien. Elles nous montrent le renversement de fortune qui se produit chez des personnes dont le caractère est bon, sans être ni divin ni invulnérable ; elles explorent de quelles façons le fait d'avoir un bon caractère ne suffit pas à atteindre l'*eudaimonia* (le bonheur) [...]. Si vous pensez qu'un tel écart n'existe pas ou qu'il est insignifiant, vous jugerez naturellement que la tragédie est fautive ou insignifiante, et vous ne voudrez pas lui accorder une place d'honneur dans un programme d'instruction publique. La conviction d'Aristote que cet écart est à la fois réel et important éclaire sa thèse anti-platonicienne, selon laquelle l'action tragique est importante et constitue une source d'apprentissage authentique¹⁸.

Par l'analyse conjointe de la *Poétique*, de l'*Ethique à Nicomaque* et des pièces antiques, Martha Nussbaum montre que les tragédies grecques proposent une compréhension profonde de la *moral luck*, puisqu'elles manifestent les liens entre le caractère du personnage (son éthos) et le hasard. La tragédie représente en effet, selon Aristote, non seulement des caractères, mais des hommes en action : dès lors elle met en scène aussi leur bonheur (*eudaimonia*) et leur malheur, puisqu'ils sont, tous deux, le résultat de l'action¹⁹. Martha Nussbaum montre que cette affirmation a une portée philosophique. La qualité éthique des agents ne suffit pas à garantir leur félicité. Pour comprendre leur bonheur ou leur malheur, il est nécessaire de les montrer en action. La réussite et l'échec ne sont pas seulement le fruit de la qualité morale de l'individu et de ses intentions, mais davantage le résultat de son action dans le monde. Si, pour Platon, la peinture des caractères peut suffire à l'éducation éthique²⁰, ce n'est pas le cas pour Aristote : les aventures du personnage sont le lieu privilégié de l'apprentissage moral puisque c'est par la confrontation entre le héros et le hasard qu'il est possible de comprendre la fragilité du bonheur et les stratégies qui peuvent conduire à

¹⁸ Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 (1986), p. 382 (ma traduction).

¹⁹ « En effet la tragédie est la représentation non d'êtres humains, mais d'actions et du cours de la vie. Et le bonheur (*eudaimonia*) et son opposé consistent aussi en action, et leur but est un certain type d'action, non un trait de caractère », traduction que propose Martha Nussbaum (*The Fragility of Goodness, op. cit.*, p. 378) de *Poétique* 50a15-50a20, voir aussi Aristote, *Poétique, op. cit.*, chap. 6, p. 55.

²⁰ Platon, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004, livre III, 388, p. 166-168, cité par Nussbaum, *The Fragility of Goodness, op. cit.*, p. 381.

l'atteindre. La reconnaissance qui, selon Aristote, est au cœur de l'intrigue tragique, manifeste puissamment que des événements imprévus peuvent affecter l'action du sujet et invitent les personnages, dans le dénouement de la pièce, à chercher des solutions pour concilier le désir d'agir bien et la présence du hasard.

La reconnaissance tragique propose des stratégies pour concilier hasard et morale

À la suite de Martha Nussbaum, je voudrais montrer que non seulement la tragédie antique, mais plus clairement encore la tragédie de la première modernité permet de penser ensemble hasard et choix moral : la reconnaissance est le moment essentiel où se manifeste la présence de la fortune et où s'esquissent des stratégies pour apprendre à agir bien dans un contexte marqué par le hasard. Cet usage de la reconnaissance n'est pas seulement le propre de la tragédie, mais circule dans d'autres textes qui contribuent au déploiement de la réflexion renaissante sur le « tragique » : il s'agit de pièces de théâtre, mais aussi de récits brefs, appelés « histoires tragiques », qui sont très en vogue à la fin du XVI^e siècle, des traités sur la tragédie et des traités sur la fortune.

Le surgissement du hasard et la reconnaissance qui en découle sont la source, en tragédie, de très fortes émotions. Aristote l'explique dans sa *Poétique* : la surprise, la frayeur et la pitié sont des « émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente »²¹. Cet enchaînement d'événements inattendus semble inexplicable et peut être imputé tantôt au hasard (*tuchè*) à la causalité naturelle (*automaton*) ou à la providence. Selon Aristote, les émotions sont plus fortes quand la cause des événements reste indécidable. Le hasard, et plus largement encore l'impossibilité de définir la cause des événements, est un élément essentiel de la poétique de la tragédie, puisque de lui dépend l'impact émotionnel de la pièce.

Mais le surgissement du hasard et de l'incertitude suscite aussi un questionnement éthique : comment évaluer la responsabilité du héros ? Les commentateurs cherchent alors à expliquer le renversement de fortune à partir de l'*Ethique à Nicomaque*. Selon Robortello

[...] qui agit dans l'ignorance, sait ce qui est juste et ce qui convient, mais agit toutefois par imprudence. Par exemple Oedipe, qui a tué son père Laios, savait que c'était un crime de tuer son propre père, mais il ignorait qu'il s'agissait là de son père. Ceux qui agissent ainsi, se trompent par imprudence, et sont donc dignes de pardon et de compassion, comme le dit Aristote dans le livre III de l'*Ethique à Nicomaque*²².

Robortello explique la reconnaissance tragique en évoquant un passage de l'*Ethique* où Aristote précise que c'est quand l'agent est dans « l'ignorance des particularités de l'acte, c'est-à-dire de ses circonstances et de son objet, [...] que s'exercent la pitié et l'indulgence²³ ». Le héros qui agit « dans l'ignorance » est victime de la *moral luck* : comme Œdipe, il pense maîtriser son action, mais il se trompe. La délibération d'Œdipe, selon Robortello, s'écrit comme un syllogisme : le héros s'est trompé dans la mineure, car il connaissait la norme morale (« c'est un crime de tuer son propre père »), mais il ignorait la particularité de l'acte (« il ignorait qu'il s'agissait de son propre père »). Son erreur suscite « la pitié et l'indulgence » parce qu'elle n'est pas due à la méchanceté du héros, mais à une erreur de jugement qu'il n'a pas pu empêcher.

²¹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chap. 9, p. 67.

²² « ... qui vero per ignorationem agit, scit quidem quid aequum, quid oportet, imprudenter tamen et invitus agit. Hic quidem particulare ignorat, quod agit, ut Oedipus, qui peremit Laium patres, sciebat enim nefas esse perimere patrem, sed ignorabat illum esse patrem: hi quidem igitur, qui per imprudentiam peccant, excusatione, et commiseratione digni, ut idem ait Aristoteles libro tertio Ethicorum » Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, *op. cit.*, p. 131 (ma traduction).

²³ Voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1990, III, 2 p. 124.

Corneille fait le même constat. Dans la tragédie, on peut représenter la chute dans le malheur d'un personnage méchant : dans ce cas, on peut parfaitement évaluer la qualité de l'action du héros (qui est mauvaise), mais on n'éprouve ni crainte, ni pitié à son égard²⁴. Le spectateur ne ressent aucune émotion, la tragédie est ratée. On peut aussi représenter le sort d'un héros qui agit « dans l'ignorance » comme Œdipe. Alors, selon Corneille,

...son malheur n'excite que de la pitié, et je ne pense pas qu'à le voir représenter, aucun de ceux qui le plaignent n'avisent de tuer son père, ou d'épouser sa mère²⁵

S'il est impossible d'évaluer la qualité morale du héros et d'en tirer un principe de conduite, le malheur d'Œdipe suscite la crainte et la compassion du spectateur, qui a peur de tomber, sans le savoir, dans une erreur semblable, et qui a pitié du sort réservé à Œdipe. Corneille et les commentateurs d'Aristote décrivent ici deux univers tragiques possibles. Dans le premier, il n'y a pas de hasard : le héros contrôle son action, et la providence décide sa rétribution. S'il agit mal, il sera puni. C'est l'histoire que raconte Gabriel Bounin dans *La Sultane* (1561) : Soliman fait tuer son fils Moustapha parce qu'il est un monarque violent et imprudent : la découverte de l'innocence de son fils lui sert de punition. Dans le second univers tragique, qui est celui préconisé par Aristote, le hasard surgit : le héros ne contrôle pas pleinement son action, sa rétribution est incertaine ou injuste, mais son histoire suscite la compassion du spectateur. C'est ce qui arrive dans *Il Solimano* de Prospero Bonarelli (1620). Soliman fait tuer Moustapha, parce qu'il est abusé et le croit coupable alors qu'il est innocent. Soliman agit dans l'ignorance : il reconnaît ensuite son erreur et déplore amèrement les aléas de fortune. Acmat, dans les derniers mots de la pièce, déplore « les jeux funestes et cruels de la fortune²⁶ », et appelle à avoir compassion de Soliman, qui est victime de la *moral luck* : il croyait agir bien, mais il s'est trompé, en accordant du crédit au propos de sa femme. Il devient ainsi pour tous : « exemple de misère²⁷ » digne de compassion. Les deux tragédies sont tirées de *La République des Turcs* par Guillaume Postel, mais l'univers moral qu'elles campent n'est pas le même. Dans la pièce de Bounin, la vie morale est libérée du hasard et l'action humaine est idéalisée : chacun connaît son action et en est pleinement responsable. Il est donc possible d'évaluer chaque action morale. Ce monde est juste, mais il serait insupportable de vivre dans un monde ainsi conçu. En revanche, si dans le monde marqué par la *moral luck* l'évaluation de la responsabilité morale de chacun est incertaine, la présence du hasard permet aux individus de développer les compétences et les vertus nécessaires à la vie commune, comme la compassion, la pitié, le désir d'aider et d'assister autrui. Seulement en acceptant que la qualité des actions dépasse les intentions nous pouvons éprouver de la pitié et nous engager auprès de nos amis et leur promettre notre assistance, même si nous ne pouvons pas prévoir leurs besoins. Margaret Urban Walker explique ainsi que la *moral luck* permet de développer les vertus essentielles à la vie commune, qu'elle appelle les vertus d'une action imparfaite :

La vérité de la *moral luck*, c'est que les responsabilités échappent au contrôle [...]. Dans ce monde, nous attendons de nous-mêmes et des autres qu'ils maîtrisent certaines ressources de caractère pour répondre en même temps à l'impératif du choix et à l'action de la fortune, ce qui est particulièrement lourd dans le cas de la malchance morale. C'est alors qu'on constate que les

²⁴ Pierre Corneille, « Discours sur la tragédie », in *Œuvres complètes*, vol. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 144.

²⁵ Pierre Corneille, « Discours sur la tragédie », *op. cit.*, 148-149.

²⁶ « *di fortuna giuochi funesti e crudi* », Prospero Bonarelli, *Il Solimano*, Tragedia, Venezia, Santo Grillo, e Fratelli, 1621 (1620), p. 80.

²⁷ « ...d'ogni miseria esempio orrendo », *Ibid.*

agents possèdent ou non des qualités telles que l'intégrité, la grâce ou la lucidité. Ces qualités pourraient bien être appelées vertus de l'agence impure²⁸.

Les traités antiques sur la fortune confirment les propos de M. Walker. Selon Pétrarque, dans *De remediis utriusque fortunae*, la reconnaissance de l'action du hasard est source d'émotions et d'un savoir qui est bon : il s'agit de reconnaître la fragilité humaine²⁹. Le héros qui se trompe est forcé de reconnaître la fragilité de son action ; le spectateur qui assiste à sa chute fait de même : il constate le pouvoir de la fortune et la fragilité de l'agir humain. Le traité de Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae*, s'ouvre par le même constat : en regardant les ruines de Rome, il est impossible de ne pas déplorer la force et la mutabilité de la fortune, qui bâtit des empires et puis les détruit³⁰. Les émotions tragiques sont donc la source d'un savoir, ou plutôt d'un anti-savoir : le spectateur apprend qu'il ne peut maîtriser son action et qu'il ne sait pas prévoir les accidents de la fortune.

La reconnaissance du hasard offre aux spectateurs une deuxième leçon : la fortune est réversible, si elle est cause de malheur, elle peut aussi contribuer au bonheur de l'agent. C'est ce que nous apprennent les traités de poétique. Selon Alessandro Piccolomini, « la péripétie correspond à toute sorte de changement de condition, d'une fortune à une autre. Il ne peut pas y avoir de tragédie, sans ce type de renversement³¹ ». Cette règle, selon Denores, s'applique à la fois à la tragédie, à la comédie et au poème héroïque : « chaque fable doit présenter un changement de fortune de la bonne à la mauvaise, ou de la mauvaise à la bonne. Ce changement est une partie essentielle de toute forme de poésie³² ».

Le renversement de fortune est une stratégie narrative, mais implique une réflexion sur la bonne et la mauvaise fortune. Le héros tragique doit apprendre à reconnaître l'action de la fortune et à en tirer profit. On constate en effet, au théâtre, que la même situation peut être source de bonheur ou de malheur. Le surgissement du hasard prend parfois des formes naturelles : le naufrage et l'égarement en sont les formes les plus communes. Mais si, dans le *Torrismondo* du Tasse (1587), le naufrage du héros est le signe de son égarement car, à la merci des flots, il cède à sa passion et ne reconnaît que plus tard que sa maîtresse n'est autre que sa sœur, il en va tout autrement dans *The Twelfth Night* de Shakespeare (1602). Après le naufrage, Viola croit avoir perdu son frère, mais découvre ensuite qu'il est en vie et qu'il a su tirer profit de sa fortune pour tomber amoureux, se marier, et trouver une nouvelle situation. De même, si le héros de *l'Aristodemo* (1654) de Carlo Dottori, chassant dans la forêt, tue une jeune femme qu'il reconnaît ensuite pour sa fille, dans *As you Like It* (1599) de Shakespeare le duc reconnaît sa fille dans la forêt et la donne en mariage à l'homme qu'elle aime, Orlando. Au théâtre, le même événement, déterminé par le hasard, peut être

²⁸ « *The truth of moral luck that responsibilities outrun control, although not in one single or simple way [...] Here we expect ourselves and others to master certain resources of character to meet the synergy of choice and fortune, which is especially burdensome in the case of bad moral luck. Here agents are found to have or lack such qualities as integrity, grace or lucidity. These qualities might well be called virtues of impure agency* », Margaret Urban Walker, « Moral Luck and the Virtues of Impure Agency », *Metaphilosophy*, n. 22, 1991, p. 14-27, repris dans *Moral Luck*, éd. Daniel Statman, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 235-250, p. 241.

²⁹ « Quand je songe aux affaires des hommes et à leurs destinées, aux imprévisibles et soudains revers de la Fortune, rien ne me semble plus fragile que la vie des mortels, ni plus instable » Pétrarque, *Contre la bonne et la mauvaise fortune, De remediis utriusque fortunae* (vers 1366), trad. Anne Duprat, Paris, Rivages, 2001, p. 19.

³⁰ Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (1448), trad. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999, livre I, p. 3-4.

³¹ « *La peripetia esser ogni sorte di mutatione da una conditione, e stato di fortuna ad un'altro. Non potendo esser tragedia alcuna, in cui qualche si fatta mutatione, non si ritruovi* », Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica di Aristotele*, Venise, Guarisco, 1575 (1572), p. 167.

³² « *La tramutazion di fortuna dalla prospera all'avversa, e dall'avversa alla prospera, di cui deve essere composta ciascuna favola, è parte sostanzial di queste tre maniere di poesie [commedia, tragedia, poema eroico]* », Jason Denores, *Discorso*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1972, p. 395.

source d'une reconnaissance heureuse ou malheureuse, en fonction de la délibération du héros qui décide de céder ou de résister à ses passions (l'amour) ou à ses penchants (la violence).

Le théâtre montre que la fortune n'est pas seulement quelque chose qu'il faut exclure, comme l'écrit Boèce dans sa *Consolation de philosophie*, mais qu'elle peut aussi conduire au bonheur, selon ce qu'affirme Aristote. Dans *Le liber de bona fortuna* (1270), qui reprend des passages de l'*Ethique à Eudème* et de la *Grande Morale* et qui connaît une circulation importante au Moyen Âge, est précisé que les biens extérieurs, c'est-à-dire les biens qui dépendent de la fortune (la richesse, la beauté, la santé, etc.), ne sont pas à mépriser, car ils peuvent contribuer au bonheur de chacun. Pontano, dans son *de fortuna liber* (1501) développe cette idée³³. La fortune peut être bonne ou mauvaise, parce qu'elle distribue les biens extérieurs qui ne dépendent pas de la volonté de l'agent. Mais ces biens contribuent grandement au bonheur : au lieu de les considérer comme insignifiants, selon la tradition stoïcienne, il est important de savoir se les procurer. Pontano mène, en son temps, une réflexion sur la *moral luck* : la fortune est une cause efficiente inattendue, qui bouleverse la quête du bonheur de chacun et qu'il est essentiel d'apprendre à maîtriser pour être heureux. La fortune est fortuite et s'oppose à la prudence qui est réfléchie : la fortune nous pousse à agir avec imprudence pour obtenir les biens extérieurs. C'est cette imprudence qu'il faut maîtriser pour ne pas tomber dans le malheur. Pour cette raison, selon Pétrarque, la bonne fortune est très difficile à maîtriser³⁴.

La reconnaissance tragique est utile, car elle propose des stratégies pour reconnaître et maîtriser la fortune. Montaigne en témoigne :

En cette confusion où nous sommes depuis trente ans, tout homme françois, soit en particulier soit en general, se voit à chaque heure sur le point de l'entier renversement de sa fortune. [...] Je m'aggrée aucunement de veoir de mes yeux ce notable spectacle de nostre mort publique, ses symptomes et sa forme. Et puis que je ne la puis retarder, suis content d'estre destiné à y assister et m'en instruire. Si cherchons nous avidement de reconnoistre en ombre mesme et en la fable des Theatres la montre des jeux tragiques de l'humaine fortune³⁵.

Le spectateur, qui assiste à des actions dont il n'est pas l'acteur, peut reconnaître l'influence de la fortune sur l'action des personnages et découvrir « les symptômes et les formes » des malheurs qui échouent à ceux qui sont victimes des jeux « de l'humaine fortune ».

Si la connaissance de la norme morale et la qualité des intentions ne suffisent pas à prémunir l'agent devant la fortune, la connaissance de cas concrets, de délibération réussies ou ratées est la seule stratégie pour apprendre à reconnaître la présence de la fortune, comme l'écrit Montaigne, et pour s'entraîner, du moins par la pensée, à bien délibérer pour atteindre la félicité. C'est à cela que travaille Boccace dans son *De Casibus virorum illustrium*, en proposant 56 « cas » où l'action des hommes illustres a été empêchée et renversée par la fortune. Les « cas » advenus, que propose Le Pogge dans son *De varietate fortunae*, concourent au même but : fournir au lecteur un vaste répertoire d'exemples de délibération afin qu'il puisse s'en inspirer pour orienter ses propres choix. La connaissance de l'histoire, selon Le Pogge, fortifie la prudence du lecteur et l'aide à agir avec sagesse : les cas de l'histoire dévoilent l'ampleur de l'action de la fortune et proposent en exemple des délibérations qui ont réussi et d'autres qui ont échoué³⁶. Les nouvelles et les histoires tragiques concourent au même effort : Bandello et ses traducteurs entendent proposer aux lecteurs des cas, qui illustrent « les étranges accidents que la variété de la fortune produit » afin que « par la leçon

³³ Giovanni Pontano, *de Fortuna* (1501), éd. Francesco Tateo, Milan, Bompiani, 2019, p. 753-989, p. 826-927.

³⁴ Pétrarque, *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre de Villey, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, « De la phisionomie », III,12, p. 1046.

³⁶ Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae* (1448), trad. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999, livre I.

des choses passées chacun puisse émender ses propres erreurs en évitant de tomber dans le malheur³⁷ ». La connaissance des cas fortifie la prudence, qui, selon Aristote, est la vertu la plus importante, puisqu'elle permet de bien délibérer dans chaque situation.

*

La reconnaissance n'est pas seulement une stratégie poétique mais le lieu d'une réflexion philosophique. Si l'on situe la tragédie dans son contexte éthique, comme le font les théoriciens et les spectateurs de la Renaissance, on découvre que les pièces portent à reconnaître l'action de fortune et à user avec prudence des biens extérieurs. Les genres en vogue à la Renaissance, comme les répertoires de cas et de biographies, les tragédies, les recueils de nouvelles, doivent une partie de leur popularité à leur utilité éthique. Les auteurs soulignent que les cas tragiques peuvent nourrir l'expérience des lecteurs et les aider ainsi à reconnaître l'action de la fortune avant d'agir. Ils peuvent ainsi éviter le danger que décrit Aristote, celui d'un agent qui commet un acte irréparable et découvre seulement ensuite qu'il s'est trompé. La pensée de la Renaissance sur la tragédie et sur la fortune, influencée par l'éthique aristotélicienne, s'avère ainsi proche de l'aristotélisme du XX^e siècle. La théorie de la *moral luck* semble rencontrer la conception de la fortune propre à la Renaissance. Ce rapprochement anachronique vient éclairer l'actualité des traités anciens, qui paraissent généralement si éloignés de notre présent. De fait, la pensée de la fortune n'est pas une théorie archaïque et désuète, mais s'avère un outil intéressant pour penser la présence du hasard dans notre vie morale.

Enrica ZANIN

Université de Strasbourg – Configurations littéraires

³⁷ Matteo Bandello, *Novelle* (1554-1573), édition bilingue, dir. Adelin Charles Fiorato et Alain Godard, texte italien établi par Delmo Maestri, Paris, Les Belles Lettres, 2008-2020, 5 Tomes, tome 3, vol. II, 7, p. 15.

Lutte contre la Fortune et reconnaissances empêchées dans la *Vita* de Cellini

Lorsque le jeune Benvenuto Cellini arrive à Rome en 1519, après avoir quitté Florence, sur un coup de tête présenté comme un signe du destin¹, il se fait engager dans un atelier où il retrouve par hasard l'un de ses anciens compagnons florentins, Giannotto Giannotti, qu'il reconnaît immédiatement. Mais Giannotto, blessé par le maître d'atelier qui compare les deux jeunes florentins en louant les compétences de Benvenuto, déclare ne pas le connaître ni savoir qui il est. Indigné par ses paroles, Benvenuto lui répond avec superbe, après avoir rappelé les preuves de leur amitié passée :

Peu importe que tu n'apportes pas ton témoignage à ton maître, qui est un homme de bien. J'espère que mes mains sont telles qu'elles diront, sans ton aide, qui je suis.
*Io non mi curo che tu faccia testimonianza di me a questo uomo da bene tuo maestro, perché io spero che le manie siano tali, che senza il tuo aiuto diranno quale io sia*²-(I, 14, p. 109)

L'épisode pourrait sembler déroutant tant il est anecdotique et quotidien. Le rebondissement que cette rencontre imprévue aurait pu générer est raté. Cellini se soucie peu de dramatiser le hasard de ces retrouvailles qui ne suscitent pas d'effusion et sont sans conséquence sur la suite de son existence. Personnage plus que secondaire, Giannotto Giannotti n'est pas mentionné ailleurs et Cellini quitte rapidement son nouveau maître. Pourtant le choix du discours direct, pour transcrire des paroles prononcées quarante années auparavant, manifeste une révolte intacte contre ce qu'il a éprouvé comme une trahison. Ne pas avoir été reconnu reste un souvenir cuisant.

L'épisode souligne l'intrication des différents sens du concept de « reconnaissance » dont Paul Ricoeur a souligné la « polysémie réglée »³. Benvenuto est identifié par Giannotto, mais celui-ci refuse de témoigner pour lui. La reconnaissance est donc entravée non par méconnaissance, mais par rivalité. Le refus, immédiatement perçu comme une marque d'ingratitude, est emblématique de l'injustice dont Cellini se dit victime dès son entrée dans le métier d'orfèvre. Cet épisode illustre l'importance de la recommandation dans une communauté professionnelle fondée sur l'estime des pairs. Ce qui est en jeu pour Cellini dans cet échange, c'est la confirmation par autrui de son image et de la valeur de sa personne, c'est-à-dire la dimension relationnelle et évaluative de la reconnaissance.

Privé de l'approbation, du soutien et de la gratitude des autres, Cellini se présente comme seul susceptible de prouver ses compétences. Plutôt que de compter sur le hasard d'une rencontre, il s'en remet à ses mains pour montrer l'orfèvre d'exception qu'il prétend être. La manière dont Cellini circonscrit la place de la fortune dans le récit qu'il propose de sa vie professionnelle et personnelle manifeste ce désir d'autonomie et de maîtrise.

¹ Benvenuto Cellini, *Vita*, Partie I, chapitre 13, éd. E. Cameasca, Milano, BUR Rizzoli, 1985, p. 107-108 (désormais indiqué I, 13, p. 107-108). Je traduis. « Alors que nous discussions ainsi ensemble, tout en marchant, nous nous retrouvâmes à la porte San Piero Gattolini [aujourd'hui "Porta Romana"], sans le vouloir. "Tasse, mon ami, dis-je alors, nous sommes arrivés à cette porte sans nous en être rendu compte, ni toi, ni moi, c'est l'œuvre de Dieu ». « Così ragionando insieme, mentre andavamo, ci troviamo alla porta a San Piero Gattolini, disavvedutamente. Al quale io dissi: "Tasso mio, questa è fattura d'Idio l'esser giunti a questa porta che né tu né io aveduti ce ne siamo ».

² Benvenuto Cellini, *Vita*, I, 14, p. 109.

³ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock, 2004, p. 9.

Rappelons que l'écriture même de la *Vita*, commencée en 1558, répond à l'indifférence de Côme de Médicis⁴. Désœuvré, laissé sans commande après le chef-d'œuvre du Persée, Cellini veut livrer sa version des faits afin de pouvoir être reconnu à sa juste valeur. En ressaisissant son parcours accidenté, rythmé par les déplacements, les revirements et les changements de mécènes, il entend prouver que son génie ne dépend pas des circonstances et que ses œuvres sont le fruit d'une maîtrise technique, et non de la fortune. Mais ce rêve d'un destin d'artiste affranchi des contingences se heurte aux multiples facteurs qui lui échappent, et en particulier au bon vouloir de ses commanditaires. Ces écueils du réel, qui entravent l'exercice de son art, apparaissent dans son récit comme autant de coups du sort. L'invocation de la fortune permet à Cellini de nommer l'écart douloureux qu'il éprouve entre la haute idée de sa valeur et la considération que lui accordent ses commanditaires, dont son œuvre dépend. Qu'elle soit maîtrisée par l'artiste ou qu'elle lui échappe, la fortune, telle que la représente Cellini, apparaît comme une force susceptible d'entraver la reconnaissance, prise dans deux des sens que distingue Ricoeur⁵ : elle peut empêcher l'identification d'une chose et elle peut se traduire par l'ingratitude et le mépris⁶, en privant l'artiste de récompense et des moyens de créer.

L'art contre la fortune

Dans la superbe affirmation de soi par laquelle Cellini répond à Giannotto se mêlent la conscience de sa valeur et une conception artistique qui oppose l'art à la fortune. Pour Cellini, la reconnaissance du talent ne doit en rien dépendre des contingences, mais être le fruit d'une maîtrise virtuose.

Comme le rappelle Pierre Caye, la dignité des arts mécaniques qui s'affirme à la Renaissance s'appuie sur la promotion du *disegno*, à la fois dessin et dessein, et le primat de la forme sur la matière, y compris en sculpture. La technique apparaît comme un moyen de lutter contre la fortune⁷. L'enjeu est plus important encore pour l'orfèvre ou le sculpteur qui doivent composer avec les singularités imprévues de la pierre ou du bloc de marbre qu'ils travaillent⁸, ainsi qu'avec le comportement du métal qu'une maîtrise encore artisanale des températures de fusion et de leur mesure rend imprévisible. Dans la rivalité qui l'oppose au peintre⁹, la dignité du sculpteur passe par la célébration de son esprit auquel la main doit se soumettre, comme le rappelle Michel-Ange dans un célèbre quatrain¹⁰.

⁴ Voir en particulier le célèbre passage sur la genèse de la *Vita* dans le *Trattato dell'oreficeria*, chap. XII, dans Benvenuto Cellini, *Opere*, éd. G. G. Ferrero, Torino, UTET, p. 680.

⁵ Voir, outre l'ouvrage de Ricoeur déjà cité, l'introduction de Piero Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014, ainsi que Nathalie Kremer, « La reconnaissance oblique. Trois chemins de traverse sur le XVIII^e siècle », dans *La Reconnaissance littéraire. Hommages à Jan Herman*, dir. N. Kremer, K. Peeters et B. Vanacker, Louvain, Peeters, 2022, p. 319-336 (p. 320-323 en particulier, reproduites dans [Fabula](#)).

⁶ Il n'est pas anodin que ce soit le sens de responsabilité qui manque dans la lutte pour la reconnaissance et contre la fortune que mène Cellini.

⁷ Voir sur ce point Pierre Caye, « Art, *virtus* et *fortuna* Le différend Pétrarque / Alberti sur le sens des arts plastiques et leur capacité à surmonter la fortune », dans *Hasard et Providence XIV^e-XVII^e siècles*, dir. M.-L. Demonet, 2007, en ligne <<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>.

⁸ Sur les contingences du travail du marbre, voir *Vita*, II, 72 à propos du groupe inachevé d'Apollon et Hyacinthe et de la création du Narcisse qui compose avec les effets des inondations sur la pierre.

⁹ Rappelons que Cellini a participé, comme Michel-Ange, aux débats lancés par Benedetto Varchi sur le *paragone*.

¹⁰ Voir Michel-Ange, sonnet 151, v. 1-4 : « L'artiste le plus grand ne conçoit point d'idée / Que ne contienne en soi déjà le marbre / Dans sa gangue, et seule à cela parvient / La main qui obéit à l'intellect » « *Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto* » (*Rime et Lettere*, éd. P. Mastrocola, Torino, UTET, 2006, p. 196-198). Je reprends ici la traduction proposée par Jean-Luc

Cellini s'emploie ainsi à montrer qu'il maîtrise tous les paramètres qui entrent en jeu dans sa création, du dessin¹¹ à la fusion. L'échec d'une œuvre ne doit rien au hasard comme il le rappelle en racontant sa confrontation avec des maîtres français à la cour de François I^{er} (II, 18). Tandis que les artisans français entreprennent la réalisation d'un Jupiter, Cellini prépare deux bustes, chacun travaillant selon sa méthode. Devant le trésorier du roi, les artisans français émettent des doutes sur le succès de la méthode italienne. Cellini, quant à lui, exprime ses craintes pour le Jupiter en apportant des arguments techniques sur le nombre et la place des événements nécessaires à la circulation de l'air lors de la cuisson. L'ouverture des moules donne raison à Cellini : les artisans français poussent un cri d'horreur, tandis que les bustes de Cellini sont parfaitement réussis. Aux ouvriers qui s'en prennent à leur mauvaise fortune [« *la nostra mala fortuna* »], Cellini répond en distinguant la fortune de l'art, fondé sur un savoir technique et théorique : « Votre fortune était excellente, mais votre peu de savoir l'a rendue mauvaise »¹². Il rejoint ainsi Machiavel qui ironise dans *Le Prince* sur l'inclination des hommes à accuser la Fortune pour se défaire de leurs responsabilités en cas de défaite¹³ : seuls les incompetents recourent à cette stratégie de mauvaise foi.

D'autres mises à l'épreuve publiques sont racontées par Cellini pour mettre en lumière la lucidité de son jugement contre celui des autres, qu'ils soient orfèvres ou mécènes. Ces expériences, qui cherchent à emporter l'adhésion de tous, y compris du lecteur, sont rapportées selon un même schéma narratif de prévision et confirmation. Cellini expose son projet et les doutes émis par certains témoins avant de raconter la réalisation de l'ouvrage, supposée prouver sa pleine maîtrise technique et artistique, quelles que soient les contingences auxquelles il s'affronte.

La fusion du Persée, en 1549, chef-d'œuvre qui consacre l'ampleur de ses dons, est ainsi présentée comme une épreuve de force où le héros affronte une accumulation d'imprévus malheureux, de contingences météorologiques et de changements d'états qui mettent en péril le succès de l'œuvre (II, 75-77). Alors qu'il a décidé d'un dosage inhabituel de l'étain dans le bronze, qui exige une température plus élevée pour fondre – ce dont il ne dit rien dans la *Vita* – l'atelier prend feu tandis qu'un orage s'abat. Le vent et la pluie contiennent l'incendie mais font refroidir le fourneau. La lutte contre ces « pervers accidents »¹⁴ épuise Cellini qui, frappé par une fièvre soudaine, aussi violente qu'inexpliquée, est contraint de s'aliter. Mais il bondit du lit en maudissant tous ses apprentis lorsqu'on vient lui annoncer que la statue est perdue : la fusion ne s'opère plus et le métal a coagulé. Seul et enfiévré, Cellini ordonne d'aller chercher du bois de chêne, déclenche un véritable feu infernal qui fait sauter le couvercle du moule, puis parvient à augmenter le pourcentage d'étain dans le mélange en y jetant de la vaisselle. Le moule se remplit. Avec un entrain palpable dans le rythme du récit, Cellini met en lumière son ingéniosité et les risques qu'il a pris pour faire triompher son art. Son héroïsme repose dans cette admirable capacité à faire face aux imprévus pour parvenir au résultat escompté. Ce récit aux accents épiques rend plus frappante la validité des prédictions initiales de Cellini.

Ce passage est en effet fermement encadré par des anticipations et confirmations. Le duc Côme I^{er}, qui entend manifester sa connaissance des règles de l'art, se montre dubitatif au moment d'examiner les dessins préparatoires du Persée : la fusion d'une sculpture de cette taille lui paraît plus qu'incertaine et il craint que la tête de Méduse ne soit ratée (II, 73-74). Mais Cellini lui réplique

Nardone dans « Néoplatonisme en lambeaux : le corps de Michel-Ange par Michel-Ange », dans *Corps en jeu : De l'Antiquité à nos jours*, dir. M.-H. Garelli et V. Visa-Ondarçuhu, Rennes, PUR, 2010, p. 91-100.

¹¹ Cellini rappelle à plusieurs reprises qu'il n'a pas besoin des dessins des autres. Voir par ex. I, 44, p. 194-195 à propos du fermail du pape.

¹² *Vita*, II, 18, p. 451-452 : « *la vostra fortuna è stata bonissima, ma gli è bene stato cattivo il vostro poco sapere* ».

¹³ Machiavel, *Le Prince*, XXV : à la Fortune « est imputé tout le mal qui vient de vous, et, si l'on obtient quelque bonheur, on croit le devoir à ses propres mérites ».

¹⁴ *Vita*, II, 75, p. 568.

qu'il devrait davantage s'inquiéter pour les pieds du Persée, en raison des mouvements du bronze dans le moule. Si l'ampleur du récit des faits a pu faire oublier au lecteur cette prévision, Cellini prend soin de la rappeler avant de raconter, étape par étape, l'ouverture du moule (II, 78). Les têtes de Persée et de Méduse sont parfaitement moulées, sans excédent de matière. Cellini découvre ensuite un pied droit parfait, contrairement à ce qu'il avait anticipé, ce qui génère des sentiments mêlés. La découverte du pied gauche, dont les orteils ne sont pas bien moulés, vient combler toutes les attentes de Benvenuto et confirmer la justesse de sa prédiction : « j'en fus content, pour pouvoir montrer au Duc que je savais ce que je faisais »¹⁵. L'effet ne manque pas : le Duc s'émerveille et confie à la Duchesse que Cellini l'avait bien annoncé.

Cellini a gagné en maîtrise narrative au fil de la rédaction du manuscrit qu'il dicte à un apprenti. Alors qu'il s'empresse, dans les premiers épisodes, de révéler le résultat de l'œuvre pour prouver qu'il a raison, sans laisser aux lecteurs la possibilité de douter et d'éprouver le retournement de la crainte au soulagement, de la méconnaissance à la connaissance, il retarde sciemment le récit de l'ouverture du Persée pour restituer l'attente collective alors que le bronze refroidit. Une joie profonde succède à la hantise de l'échec.

Même si l'on peut soupçonner Cellini de faire trop précisément coïncider le projet et le résultat dans ce récit *a posteriori*, l'ouverture du moule est racontée comme un moment de reconnaissance de l'œuvre par l'artiste. Alors que l'échec se serait traduit par une forme méconnaissable, l'œuvre ressemble à l'image imaginée : elle réalise le projet qui avait anticipé sa forme. Les contingences sont défaites de leur potentiel défigurant par la technique et l'ingéniosité.

La nouvelle dignité des arts mécaniques se traduit ainsi par un discours qui met en lumière le contrôle de l'artiste sur la production de l'œuvre. Dans les deux passages qui encadrent le récit de la fusion, Cellini multiplie les raisonnements : d'abord pour expliquer au duc pourquoi il anticipe la réalisation imparfaite du pied du Persée mais ne peut pour autant l'empêcher, car cela supposerait de construire un moule beaucoup plus grand ; ensuite, pour rendre compte de l'inexactitude de son anticipation, concernant le pied droit, et en proposer une explication rationnelle.

Dans ce cadre, la *virtù* que Cellini oppose à la fortune, et qu'il souhaite voir reconnue par ses mécènes et ses rivaux, ne relève pas d'une force morale, ni d'une inspiration transcendante, mais d'une capacité à appréhender la complexité des facteurs matériels qui entrent en jeu dans la réussite d'une œuvre, du choix de la pierre jusqu'à l'exposition de l'œuvre, et à s'y adapter par une extraordinaire maîtrise technique. Dans cet affrontement entre la forme et la matière, l'artiste virtuose est celui qui sait réagir aux surprises du réel pour faire triompher son projet pré-ordonné sur tout ce que la matière comporte d'imprévisible.

Aux prises avec les rivalités

Ce schéma d'anticipations et de reprises ne concerne pas exclusivement le processus créatif mais apparaît comme une constante dans la *Vita* car la lutte de Cellini contre la Fortune est double. Elle comporte une dimension cognitive et pratique mais aussi éthique : il lutte non seulement pour que la réalisation de l'œuvre corresponde à son dessein et à l'image qu'il en a projetée, mais aussi pour que des actes concrets et des récompenses extérieures objectivent la haute idée qu'il a de lui-même et manifestent la reconnaissance de son œuvre. Or s'il parvient à composer avec les imprévus de la matière, il se heurte violemment aux rivalités, susceptibilités et contingences politiques avec lesquelles sa condition d'artiste dépendant du pouvoir le met aux prises.

¹⁵ *Vita*, II, 78, p. 574-575.

Quoique formulée dans les mêmes termes, l'opposition entre la *virtù* et la *fortuna* répond alors à une lecture interprétative du monde où les événements et les rapports humains sont pris dans une logique antagonique et manichéenne. Les incidents biographiques sont lus comme des signes de la Providence ou des effets de la mauvaise Fortune selon qu'ils confirment ou menacent la place, l'honneur et l'identité d'artiste de Cellini.

Les accidents qui viennent conforter la destinée de l'orfèvre et s'accordent à son désir sont présentés comme des signes. La chute de ses ennemis, privés ou publics, est ainsi perçue comme une confirmation de la légitimité de son ressentiment. La lecture interprétative et providentielle désamorce la surprise potentielle et réduit la complexité des chaînes causales. Pour avoir été bafoué par son apprenti Luigi Pulci (I, 33), par Alexandre de Médicis ou par Pier Luigi Farnese (II, 51), Cellini lit dans l'annonce de leur mort – qu'elle soit accidentelle, dans le premier cas, ou tramée par un complot politique dans les deux autres – un signe qu'il avait pressenti et qui atteste son bon droit. Même s'il signale incidemment des circonstances factuelles indépendantes, les contingences historiques même apparaissent souvent comme des réponses indirectes à des conflits interpersonnels¹⁶. Au contraire des anticipations qu'il multiplie dans le domaine de l'art, ces prédictions ne sont pas soutenues par un raisonnement circonstancié et relèvent de la prophétie. Cellini fait appel à la Providence pour venir sceller, par une clause finale, l'identité entre l'annonce préalable et l'événement raconté, sans qu'il soit toujours possible au lecteur de distinguer la prolepse narrative de la prédiction rapportée *a posteriori*.

Tout ce qui échappe à sa raison et entrave ses projets – l'emprisonnement au château Saint-Ange¹⁷, le revirement à son égard de tel ou tel mécène, les procès qu'on lui fait – est en revanche perçu comme l'effet de la fortune. La capacité à anticiper de Cellini n'est jamais autant mise en défaut que lorsque sa haute estime de lui-même se heurte à des mécènes aux humeurs changeantes et au jugement incertain, comme Côme I^{er} contre lequel son ressentiment ne cesse de croître. Les altercations avec la duchesse Eléonore, le retard du paiement pour le Persée, le conflit autour du marbre mis au concours pour le Neptune, finalement attribué à Bartolomeo Ammannati, l'un de ses rivaux que Cellini méprise ouvertement, font « connaître avec quelle rage la perverse fortune persécute un pauvre homme et favorise un misérable »¹⁸ (II, 84). Les disgrâces qu'il subit restent imprévisibles pour celui qui ne sait être courtisan et flatteur à l'égard des puissants. Présentées comme d'injustes revers de fortune, elles ne donnent lieu à aucune introspection ou interrogation sur sa responsabilité mais à une révolte contre les caprices et l'arbitraire des puissants. L'espace laissé à la fortune est vaste, mais il est bien celui du résidu, de ce qui ne peut être anticipé, ni reconnu car, comme le rappelle Cellini après le récit d'une altercation physique qui aurait pu mal tourner, la fortune « vient toujours sous des formes différentes, et jamais imaginées »¹⁹. Dès lors, l'épreuve de l'imprévu ne semble pouvoir être constituée en expérience dont un enseignement serait tiré.

Le point de vue rétrospectif adopté par Cellini dans ses mémoires renforce la lecture interprétative déjà adoptée au moment des faits : rien ne saurait surprendre un narrateur plus soucieux de mettre en lumière son omniscience que la manière dont son propre parcours s'est

¹⁶ Sur la manière dont la matière historique est au service de la construction du « je », voir Lucie De Los Santos, « Cellini et l'histoire », dans *Benvenuto Cellini, artista e scrittore*, dir. P.-C. Buffaria et P. Grossi, Istituto Italiano di Cultura, Paris, 2009, p. 107-131.

¹⁷ Voir en particulier la fin du chapitre I, 115 lorsque Cellini est repris après sa tentative de fuite : Cellini s'efforce de rendre compte du malheur qui s'abat sur lui comme s'il avait été assommé par la chute fortuite d'un pot en terre et se débat, avec une mauvaise foi certaine, pour faire une juste place dans son raisonnement au libre arbitre, à la volonté de Dieu et à la puissance des étoiles.

¹⁸ *Vita*, II, 84, p. 587 « *Or qui si conoscie la rabbia della mala fortuna inverso d'un povero uomo e la vituperosa fortuna a favorire uno sciagurato* ».

¹⁹ *Vita*, II, 17, p. 448, « *Gli è ben vero che si dice: "tu inparerai per un'altra volta". Questo non vale, perché la [fortuna] vien sempre con modi diversi e non mai immaginati* ».

fondé sur une série de circonstances imprévues. Alors que sa destinée peut frapper le lecteur par son caractère accidenté, Cellini réduit le rôle des contingences, quitte à désamorcer les ressorts romanesques en germe dans différents épisodes pour les intégrer dans la construction d'un destin soumis à des influences contraires. La *Vita* qui cherche à tenir ensemble sa prédestination d'orfèvre et les tribulations de sa reconnaissance publique oscille sans cesse entre le récit hagiographique et le récit picaresque. Mais la stratégie de légitimation et la lutte pour une juste rétribution, qui donnent au texte sa forme judiciaire²⁰, priment dans certains épisodes sur la cohérence²¹ et sur la vraisemblance²².

L'effet produit par cette lecture providentielle ou persécutive autocentrée est paradoxal. Plus qu'ils n'entrevoient la main de l'auteur sous l'apparence d'un hasard mis en scène, les lecteurs de la *Vita* perçoivent les limites d'une pulsion interprétative qui cherche à maîtriser les hasards du réel, au prix d'incohérences, en un récit où tout prétend faire sens. Il est alors tentant de relire certains événements providentiels comme des coïncidences accidentelles.

Il convient toutefois de rendre compte de la logique interne de cette interprétation, persécutive ou glorifiante, qui l'emporte sur l'efficacité narrative. La pensée magique qui conduit Cellini à donner un sens personnel et intentionnel à tout événement, en refusant de le considérer comme appartenant à un ordre indépendant de causalité, donne au sujet une place centrale dans les chaînes de causalité. Lire dans les événements qu'il a pu souhaiter des signes providentiels revient à invoquer une instance qui reconnaît son génie et l'injustice qu'il subit. Faire des obstacles qu'il affronte les manifestations d'une étoile perverse lui accorde un statut. L'hypertrophie du moi peut ainsi se lire comme une manière de reprendre la maîtrise de sa vie et de son œuvre, en les racontant comme le fruit d'un projet autonome. Alors qu'il éprouve un sentiment de profonde injustice au moment où il écrit, sans plus pouvoir quitter Florence²³, le sujet se ressaisit ainsi dans un récit qui donne un sens, fût-il persécutoire, à l'arbitraire et à ce qui se dérobe à son entendement. Cet effort pour maîtriser l'accident, par la raison ou par une pensée magique, manifeste la tension entre l'autonomie à laquelle aspire Cellini et la situation d'aliénation dans laquelle il se trouve.

L'artiste en quête de reconnaissance et son commanditaire, ou la Fortune personnifiée

La dépendance des orfèvres à l'égard des mécènes est présente d'emblée dans le récit. Le seul épisode antérieur à sa naissance que raconte Benvenuto concerne la disgrâce de son père. Lorsqu'il est privé par Laurent de Médicis de son emploi, Giovanni Cellini réalise un miroir qui illustre la lutte entre la fortune et les Vertus : le miroir, en forme de roue, est entouré de sept médaillons mobiles, dans lesquels sont sculptées sept Vertus en ivoire et en os dotées d'un contrepoids qui leur permet de rester droites (I, 5). Tandis que la réponse paternelle inscrit la disgrâce personnelle dans une réflexion générale sur l'affrontement entre des puissances qui dépassent le sujet, Cellini mène un combat contre des adversaires identifiés. Le visage de l'ingrate et perverse fortune est convoqué comme un masque qui dissimule à peine l'attaque contre les rivaux jaloux, les trésoriers

²⁰ Voir Matteo Residori, « Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella *Vita* di Cellini », *Chroniques italiennes*, 4, 2009 [en ligne].

²¹ Voir le récit fondateur de la chute de Pierino, (I, 9, p. 98-99) présentée par Cellini comme une réponse providentielle à l'offense faite à son père, alors que Pierino avait annoncé que Benvenuto ferait mieux d'être orfèvre plutôt que musicien.

²² Voir, par exemple, les retrouvailles rocambolesques avec Angelica qui adviennent le jour fixé par les démons convoqués lors d'un épisode de nécromancie à Rome (I, 68).

²³ Alors que le pouvoir de Côme de Médicis ne cesse de se renforcer, les frontières se ferment, empêchant toute possibilité de fuir pour s'offrir à un autre maître. Voir Luca Salza, « Benvenuto Cellini, ligne de vie », dans *Cellini artista e scrittore*, op. cit., p. 43-58, qui analyse les dispositifs topographiques du récit.

avares, et surtout l'arbitraire et les caprices imprévisibles de mécènes peu reconnaissants. Cette personnalisation de l'opposition, qui ouvre la voie à la récrimination, révèle le changement de statut de l'artiste au tournant du XVI^e siècle.

Alors que l'artiste s'affranchit de la structure traditionnelle de l'atelier, se libère de la tutelle des corporations²⁴ et acquiert une nouvelle dignité dans les cours princières, cette autonomie l'isole et le conduit paradoxalement à dépendre davantage de ses commanditaires. Le sculpteur, plus encore que l'orfèvre et que le peintre, a besoin de son mécène en raison du coût du marbre ou du bronze, des ouvriers et du temps que requiert l'œuvre²⁵. La lutte pour l'obtention de commandes est féroce : elle exacerbe les rivalités entre artistes et place le mécène au centre du jeu.

Que la Fortune soit personnifiée et dotée d'une intentionnalité peut ainsi se lire comme une conscience aiguë des rapports de pouvoir dans lesquels est pris l'artiste. En invoquant sa mauvaise étoile pour rendre compte des déconvenues soudaines ou des faveurs accordées à des artistes moins compétents, Cellini se dispense bien sûr d'interroger sa propre responsabilité dans le revirement des princes à son égard, dont le lecteur perçoit pourtant le caractère répétitif. Mais cela lui permet d'exprimer, par le détour allégorique, le ressentiment à l'égard de ses clients souverains.

Si la relation avec François I^{er} comble d'abord Cellini, elle instaure une tension entre la mise en scène d'un rapport de réciprocité et une dépendance financière. Lorsque François I^{er} l'appelle à son service, il reconnaît Cellini comme un grand artiste avant même de le rencontrer, en lui proposant la même pension que celle qui était versée à Léonard de Vinci. Dans l'estime et la liberté accordées par le roi, dans les échanges empreints d'estime et d'affection qu'il rapporte, Cellini se perçoit reconnu à sa juste valeur par le prince qui instaure un rapport de mutualité²⁶. En un jour de colère, toutefois, François I^{er} lui rappelle ses prérogatives et se présente explicitement comme une incarnation de la Fortune qui distribue les occasions :

Il est une chose très importante, Benvenuto, que vous autres, artistes, même virtuoses, devriez connaître : c'est que vos capacités, vous ne pouvez par vous-mêmes les déployer ; votre valeur ne peut se révéler que grâce aux occasions que nous vous offrons. Vous devriez être un peu plus obéissants, moins orgueilleux et ne pas en faire qu'à votre tête.

Gli è pure grandissima cosa, Benvenuto, che voi altri, se bene voi sete virtuosi, doveresti cognoscere che quelle tal virtù da per voi non le potete mostrare; e solo vi dimostrate grandi mediante le occasione che voi ricevete da noi. Ora voi doveresti essere un poco più ubbidienti, e non tanto superbi e di vostro capo. (II, 44, p. 504)

François I^{er} nomme ce contre quoi Cellini ne cesse de lutter : la *virtù* de l'artiste dépend des occasions que lui offre le roi, et non de son seul génie. Alors que Cellini revendique le droit de créer selon son propre caprice et aspire à une complète autonomie de création, le roi lui rappelle ses engagements et ses devoirs envers ses commanditaires. Il l'invite ainsi à réfléchir à sa propre responsabilité dans les retournements de faveurs qu'il subit car la fortune royale récompense l'audace et le génie, mais requiert obéissance et humilité.

Que le sculpteur prête à François I^{er} ces réflexions met en lumière la singularité de la relation qu'il établit avec le roi. La scène se termine pacifiquement : devant la fermeté de Cellini, François I^{er} entend ses requêtes et lui demande en retour d'entendre les siennes « car maintenant il me

²⁴ Voir parmi d'autres, Michelle Bianchini, « Benvenuto Cellini et ses commanditaires : entre liberté et aliénation », *ibid.*, p. 127-151.

²⁵ Voir Corinne Lucas, « L'artiste et l'écriture : 'il dire' et 'il fare' dans les écrits de Cellini », dans *Culture et professions en Italie (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, p. 67-96, ainsi que Brigitte Urbani, « Cellini et les artistes de son temps », dans *Cellini artista e scrittore, op. cit.*, p. 77-106.

²⁶ Voir en particulier *Vita*, II, 22, p. 460, où Cellini attribue au roi ces paroles : « *Mon ami (che vuol dire 'amico moi'), io non so qual s'è maggior piacere, o quello d'un principe l'aver trovato un uomo secondo il suo cuore, o quello di quel virtuoso l'aver trovato un principe che gli dia tanta comodità, che lui possa esprimere i sua gran virtuosi concetti* ».

connaissait ; moi aussi je devais m'employer à le connaître, mon devoir l'exigeait »²⁷. Cellini tient ainsi à rendre justice au roi François en soulignant la réciprocité que supposent ces paroles et la reconnaissance mutuelle vers laquelle elles ouvrent.

Une appréhension plus nuancée des rapports de force se fait jour, qui fait place à une lecture politique aux côtés de la lecture persécutive des événements. Racontant son retour en Italie, Cellini se présente encore comme poursuivi par une ingrate fortune qui prend volontiers le visage de la duchesse d'Étampes, campée comme une manipulatrice. Mais face à François I^{er}, il se montre capable de reconnaître l'effet de contingences historiques indépendantes de sa relation au souverain : les guerres accaparent l'attention et les finances du roi, « le temps des statues » cède la place au « temps de la guerre »²⁸.

La gratitude, qui, pour Ricœur, est le troisième stade de la reconnaissance, advient toutefois difficilement. Même si Cellini met en scène l'interdépendance entre le roi et l'artiste, le désir de reconnaissance apparaît toujours à sens unique : le sculpteur, tout entier occupé à défendre sa valeur, son statut et ses aspirations, ne se décentre pas pour adopter un instant le point de vue de ses mécènes²⁹. Le besoin de considération l'emporte sur la capacité à appréhender la complexité de la situation politique. L'enjeu pour Cellini consiste bien à gagner les moyens d'exister en exerçant son art et de laisser des traces identifiables et reconnaissables de son génie.

Reconnaissance entravée et dépossession de son œuvre

Si les contingences historiques et le bon vouloir des commanditaires se manifestent d'abord en amont de la création, dans l'attribution des commandes, des matériaux et des finances, elles déterminent aussi la réception de l'œuvre. Pour avoir lui-même participé à fondre les bijoux du pape lors du sac de Rome (I, 38-39), Cellini sait combien la survie des œuvres d'orfèvrerie est précaire : dès que le besoin de métal se fait sentir, la forme est fondue pour en récupérer la matière. L'exposition, la rémunération et la conservation de l'œuvre sont autant de données qui échappent au contrôle de l'artiste.

Cellini est sensible à la scénographie et conscient de l'importance de l'éclairage pour que ses œuvres soient justement reconnues. À la cour de France, lorsqu'il doit présenter de nuit, à l'improviste, son Jupiter au roi, il parvient à déjouer l'effet désastreux que l'obscurité aurait provoquée et qui était, selon lui, recherché par la duchesse d'Étampes, pour mettre en valeur la sculpture en la plaçant sur des roulettes et en l'éclairant de flambeaux (II, 41). Mais lorsque Bindo Aldovinti installe son buste dans une pièce mal éclairée par en haut, il ne peut que pester contre l'indifférence dont son œuvre fait l'objet, et qui la condamne à être méconnue (II, 79). La clameur et l'enthousiasme publics, tant de la foule que des maîtres de l'école florentine, que provoque l'exposition du Persée, longtemps retardée et attentivement mise en scène, comblent Cellini comme un instant où l'évidence du génie prime sur tout calcul. Mais cette reconnaissance immédiate et spontanée est rapidement entachée par le récit des conflits avec le duc pour le paiement de l'incalculable Persée.

²⁷ *Vita*, II, 46, p. 507.

²⁸ *Vita*, II, 48, p. 509: « *allora era veramente tempo da militare e non da statuare* ».

²⁹ On peut à ce titre rapprocher la conception de la reconnaissance qui se dégage de l'œuvre de Cellini de l'importance que Machiavel consacre au besoin de considération. Voir Agnès Cugno, « De l'apparence efficace à l'existence effective. La reconnaissance chez Machiavel » dans *La Reconnaissance avant la reconnaissance. Archéologie d'une problématique moderne*, dir. Francesco Toto, Théophile Pénigaud de Mourgues et Emmanuel Renault, Paris, ENS Éditions, 2017, p. 11-26.

Qu'il soit ému par « l'infortune du pauvre marbre » (« *mosso a pietà del povero mal fortunato marmo* ») qui finit entre les mains d'Ammannati³⁰, ou qu'il se lamente sur son Persée « infortuné » (« [*lo*] *isfortunato mio Perseo* »)³¹, non rétribué à sa juste valeur, Cellini souligne que les œuvres matérielles sont elles aussi prises dans des rapports de force incontrôlables. Mais la personnalisation relève aussi de la métonymie et rappelle combien la gloire de l'artiste passe par la reconnaissance et l'admiration de ses œuvres. Une mauvaise exposition ou une rémunération injuste sont ainsi perçues par Cellini comme une dépossession douloureuse de son œuvre, synonyme de mépris à son égard. Le risque de dépossession est plus grand encore concernant les pièces d'orfèvrerie, œuvres non signées, dont la paternité est susceptible de lui être refusée, comme le montre l'exemple des vases réalisés pour le médecin charlatan, qui donnent lieu à un épisode de reconnaissance interdite (I, 28).

Alors que Rome est secouée par les épidémies, un chirurgien qui se fait appeler Iacomo da Carpi propose, à prix d'or, des remèdes miracles contre la vérole dont les effets désastreux ne se font observer que quelques semaines plus tard. Intrigué par les dessins préparatoires de deux vases réalisés par Cellini, il lui commande deux vases d'argent. Cellini s'y attèle d'autant plus volontiers que ses vases sont selon son propre caprice³². Astucieux, le médecin ne s'attarde pas à Rome pour éviter d'être reconnu par les malades qu'il a escroqués, et emporte ses vases. L'histoire pourrait s'arrêter là, mais le hasard des circonstances conduit Cellini à retrouver la trace de son œuvre, lors d'un passage à Ferrare. Alberto Bendidio lui dit avoir vu deux vases antiques inestimables, acquis par un célèbre chirurgien en récompense de la guérison d'un riche seigneur romain, qui ne sauraient avoir d'équivalents contemporains. Il lui montre avec fierté les copies en terre cuite qu'il a fait réaliser à partir du modèle. Cellini est saisi d'un éclat de rire en reconnaissant des copies de ses deux vases. Mais il est réduit au silence pour ne pas blesser le caractère ombrageux d'Alberto Bendidio et se trouve contraint d'admirer sa propre œuvre comme une extraordinaire antiquité. Ce n'est que bien plus tard, alors qu'il part pour la France, que Cellini peut revendiquer ouvertement la paternité de son œuvre (II, 8)³³. Que révèle cette reconnaissance empêchée, dans le récit qu'en propose Cellini ?

Tout d'abord, ce bref épisode campe deux modèles identitaires distincts. Alors que Cellini aspire à la gloire, il se trouve dépossédé de son travail par un charlatan qui affabule pour éviter toute reconnaissance possible et cherche à construire une identité mouvante. Le travestissement du passé, tout autant que le changement de lieu, font partie d'une stratégie destinée à permettre la répétition du même scénario de guérison miraculeuse sans être confronté à sa propre responsabilité.

D'autre part, le romanesque de l'extraordinaire trouvaille se révèle plus persuasif que l'explication rationnelle. Alors que toute l'Italie se passionne pour l'archéologie, les riches mécènes se flattent d'avoir déniché des vases antiques qui ne correspondent à rien de connu : la légende n'a besoin d'aucune preuve pour se répandre. Cellini en revanche doit étayer ses dires auprès des rares amis à qui il avoue être l'auteur des fameux vases en reproduisant le dessin, le médecin ayant pris soin d'emporter les dessins originaux avec lui pour ne laisser aucune trace de la transaction. Si la légende ne défigure pas l'œuvre, elle la transforme au point de la rendre méconnaissable.

Le récit souligne enfin combien la reconnaissance est un enjeu de pouvoir. Alors que les retrouvailles inattendues de l'orfèvre avec ses œuvres auraient pu donner lieu à une scène d'*agnitio*

³⁰ *Vita* II, 99, p. 619. Cellini s'exclame plus loin « *Ob sventurato marmo !* » (II, 101, p. 626).

³¹ *Vita*, II, 97, p. 612.

³² On notera l'emploi du mot « *capriccio* » (I, 28, p. 143), pour désigner un ouvrage fait selon son propre désir, lorsque le sculpteur n'est pas sujet aux caprices des mécènes, ni de la fortune.

³³ Alors que l'orgueilleux Messire Alfonso dit refuser de voir des vases depuis qu'il a été ébloui par un vase antique de toute beauté, qui s'avère encore être une copie de celui réalisé pour le chirurgien, Cellini rappelle ouvertement que c'est le sien et se flatte avec ironie de voir la renommée de son œuvre.

comique, la joie de la reconnaissance est empêchée et Cellini ne peut revendiquer publiquement la paternité des vases. Révéler la supercherie égratignerait l'autorité des mécènes qui ont cru à l'affabulation et ont été victimes de leur crédulité.

L'aspiration de Cellini à la sculpture, qui s'affirme lors du séjour en France, avant d'être confirmée par le Persée, peut ainsi se comprendre également comme la conquête d'un statut qui lui permette de signer ses créations et de se prémunir contre le risque d'être spolié de ses œuvres. L'écriture répond aussi à cet enjeu auctorial. Alors qu'il a éprouvé le risque d'être dépossédé de son art, raconter lui-même sa vie, sans dépendre d'un biographe comme Vasari qui ne lui consacre qu'une demi-page dans ses *Vies d'artistes*, lui permet de garder même la trace des œuvres qui ont disparu ou dont la paternité lui a été refusée : en se remémorant toutes les œuvres qu'il a réalisées et en les décrivant, Cellini laisse dans le texte des indices qui pourraient permettre d'en assurer l'identification.

Que Cellini refuse de jouer sur le schéma de la reconnaissance par hasard dans le récit des vases le confirme. En effet, il manifeste une réticence évidente à exploiter le suspense de l'épisode. Au lieu de restituer son propre point de vue partiel au moment des faits et la surprise éprouvée, ce qui supposerait d'induire les lecteurs en erreur avant de leur révéler la vérité, il recompose l'ensemble de l'épisode selon l'ordre chronologique des faits depuis un point de vue omniscient. Tandis qu'il n'a découvert le stratagème du médecin qu'après avoir retrouvé ses vases, il rapporte d'emblée la légende inventée par le charlatan avant de raconter l'entrevue à Ferrare : à aucun moment le lecteur ne peut croire que les vases sont bien antiques. Comment interpréter ce choix alors que le schéma de la scène de reconnaissance aurait pu manifester en même temps la part du hasard dans les actions humaines et la logique nécessaire par laquelle les événements sont disposés dans le récit ? Ce choix peut être le signe d'une insuffisante maîtrise des ressorts de l'intrigue, mais on peut aussi y lire le souci de ne pas jouer avec la fausse attribution pour ne pas répéter, même fictivement, la dépossession de son œuvre, ni faire reposer sa paternité sur des retrouvailles par trop hasardeuses avec des copies de ses créations.

La figure de la fortune est difficilement unifiable dans la *Vita* de Cellini tant elle entre dans divers systèmes d'opposition. Tout pouvoir lui est refusé dans l'exercice de l'art où son invocation est présentée comme une stratégie de mauvaise foi, mais l'allégorie apparaît comme un recours pour nommer les vicissitudes des relations interpersonnelles, les rivalités dans l'attribution ou le paiement des commandes : elle donne forme au sentiment d'injustice qu'il éprouve devant l'écart entre l'image qu'il a de lui-même et celle que lui renvoient ses interlocuteurs. La lutte contre la fortune, telle qu'elle est régulièrement formulée dans le récit, apparaît ainsi comme une lutte pour la reconnaissance : elle permet à Cellini de faire entendre ses récriminations contre tout ce qui entrave les conditions mêmes de possibilité de son art et dont il n'interroge pas les causes.

Un bref excursus merveilleux qui clôt la première partie de la *Vita* en condense les enjeux et le tourment essentiel en une image : celle de la fragile splendeur qui auréole sa tête depuis son emprisonnement au château saint-Ange (I, 128). Visible aux quelques personnes à qui il a bien voulu la montrer, elle s'aperçoit, dit-il, autour de son ombre le matin, quand l'herbe est encore couverte de rosée ou le soir, au coucher du soleil, bien mieux en France qu'en Italie, où les nuages sont plus nombreux. Cette étrange auréole qui témoigne de son élection divine, mais dépend des circonstances météorologiques offre une image frappante du conflit qui tenaille Cellini, entre l'orgueilleuse affirmation de soi et la conscience de sa fragilité : la reconnaissance de sa gloire et la possibilité même de laisser des traces susceptibles d'attester de son génie dépendent de contingences qui lui échappent.

Le geste d'écriture, affranchi de toute dépendance financière et de toute commande, répond précisément à cette vulnérabilité en inscrivant dans le texte signes évanescents et traces fragiles. Il

permet à Cellini de ressaisir son parcours accidenté et d'en offrir une image signée dans laquelle il puisse se reconnaître et être reconnu. Le projet aura réussi au-delà de ce que Cellini pouvait anticiper : si d'innombrables médailles se sont perdues, oubliées, la *Vita* séduit encore, intacte, par le portrait immédiatement reconnaissable qu'elle livre de son auteur.

Louise DEHONDT
Université de Caen Normandie – LASLAR

Anagnoriseis subverties dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès : le cas de « L'Espagnole anglaise » et du « Colloque des chiens »

À la mémoire de Jean Canavaggio

L'*anagnorisis* est un des ressorts les plus souvent utilisés par le roman et la comédie de l'époque moderne pour résoudre une intrigue. Beaucoup parmi ces reconnaissances finales sont, comme on le sait, purement artificielles et relèvent de la logique du *deus ex machina*. Mais l'*anagnorisis* peut aussi être au cœur d'un questionnement sur l'identité selon le modèle proposé par le roman hellénistique. Cervantès, dont on connaît le goût pour la réécriture parodique des genres et des motifs présents dans les fictions littéraires de son temps, fait un usage très intéressant de l'*anagnorisis* dans certaines de ses nouvelles publiées en 1613 dans le recueil des *Nouvelles exemplaires*¹.

Ses modèles sont aussi variés que ses lectures et, s'il fréquentait les *Éthiopiennes*, dont il s'inspire dans son roman *Les travaux de Persilès et Sigismunda* (1617), il connaissait aussi l'*anagnorisis* selon laquelle Amadis, fils de roi, est reconnu par son père. Entre les deux, la magie attachée aux reconnaissances finales semble avoir disparu. Chariclée est reconnue par ses parents grâce à des preuves de nature surnaturelle² : la jeune fille touche une grille enflammée sans être brûlée par le feu, preuve s'il en est de sa « pureté » ; elle porte une bague ornée d'une pantarbe, pierre fabuleuse connue par ses pouvoirs magiques ; enfin, le constat de sa ressemblance miraculeuse avec le portrait d'Andromède, que sa mère Persinna regardait au moment de sa conception, finit par convaincre son père, Hydaspes, que Chariclée est bien sa fille. La filiation royale d'Amadis est également en jeu dans sa reconnaissance par son père, le roi de Gaule, mais l'élément surnaturel y est nettement moins puissant³. On se rappelle qu'Amadis est né de l'union hors mariage d'Hélisenne, princesse de Bretagne, et du roi Périon de Gaule – Périon étant de passage chez le père d'Hélisenne, les jeunes gens, tombés amoureux au premier regard, passent une seule nuit ensemble et conçoivent le futur Amadis. Hélisenne cache sa grossesse afin de préserver sa réputation et expose l'enfant nouveau-né dans une nacelle où elle dépose trois objets : une bague que Périon lui a offerte et dont il possède un exemplaire identique, une épée et une lettre où il est écrit ceci : « cet enfant est Amadis, fils de roi ». Après avoir vogué en pleine mer l'enfant est recueilli par un chevalier écossais, Gandales, et élevé par lui sous le nom de *Doncel del mar* (damoiseau de la mer). Hélisenne et Périon se marient quant à eux après l'abandon par Hélisenne de leur premier enfant qu'elle n'ose pas avouer à son mari. De son côté, Amadis admire le roi Périon plus que tout autre roi au monde, sans savoir que ce dernier est son père. Pourtant, Amadis finit par être reconnu et ce grâce à la bague placée dans la nacelle : un jour, la jeune Milicia, fille reconnue de Périon et Hélisenne – et

¹ Nous renvoyons, pour le texte original, à l'édition de Jorge García López (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 2013) et, pour la traduction française, à l'édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio : *Nouvelles exemplaires, Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

² Voir Héliodore, *Les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée, Romans Grecs et latins*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1958, Livre IX. Pour une analyse précise de ce passage nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Roman et secret. Essai sur la lecture à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Garnier, 2019, chap. 3.

³ L'*anagnorisis* d'Amadis de Gaule intervient dans le chapitre X de la première partie du roman (Rodríguez de Montalvo Garcí, *Amadís de Gaula I*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1996 : « Hijo, ves aquí tu padre y madre », p. 327)

sœur d'Amadis – perd, en jouant, une bague que son père lui avait confiée. Milicia, craignant d'être réprimandée, avoue sa faute à Amadis lorsque ce dernier la surprend en pleurs. Amadis décide alors de donner sa propre bague à Milicia pour lui éviter d'être grondée. Mais le roi retrouve l'anneau perdu par sa fille et se rappelle l'anneau offert à Hélienne avant leur mariage. Il demande à sa femme comment ce dernier est arrivé entre les mains d'Amadis et oblige Hélienne à lui dévoiler l'histoire de l'enfant abandonné qu'elle tenait secrète, ce qui permet à Amadis d'être reconnu par ses parents.

Des *Éthiopiennes* à *Amadis de Gaule*, l'*anagnorisis* connaît un processus certain de sécularisation : les motifs topiques demeurent mais le lien de filiation perd de son aura magique au point que ce que nous appellerions aujourd'hui le hasard – ce dernier semble présider à la perte de l'anneau par Milicia et à sa réapparition – s'introduit dans la causalité menant à la reconnaissance, quand bien même cette dernière continue à relever d'une coïncidence préparée et attendue. Le « hasard », aussi « arrangé » soit-il, devient une composante de l'*anagnorisis* chevaleresque qui rompt avec le modèle hellénistique.

On sait que l'*anagnorisis* est reprise par Cervantès dans certaines de ses nouvelles dans le sens d'une rupture comparable, mais différente de celle opérée par Amadis de Gaule. « L'illustre Laveuse de vaisselle », « La Force du Sang » et « La Petite Gitane » réinterprètent en termes historiques la force de ce fluide – le sang noble – qui se manifeste au moment de la reconnaissance : l'imaginaire du sang pur tel qu'il se déploie en Espagne à l'époque moderne est la toile de fond sur laquelle s'inscrivent les reconnaissances de Costanza, de Luisico et de Preciosa⁴. Certes, le périple picaresque de don Juan de Avendaño dans « L'illustre Laveuse de vaisselle » et l'expérience gitane de don Juan de Cárcamo dans « La Petite Gitane » ébranlent le modèle de la filiation aristocratique propre à l'*anagnorisis* conventionnelle. Il n'en demeure pas moins que l'identité picaresque et gitane des jeunes gens n'est qu'un passage, une forme de transition vers la reconnaissance de leur être aristocratique.

Nous proposons, dans les pages qui suivent, une lecture des deux autres nouvelles du recueil cervantin présentant, comme celles précédemment citées, des *anagnoriseis*. Nous avons procédé à l'étude du corpus cervantin en deux temps car « L'Espagnole anglaise » et « Le Colloque des chiens » s'éloignent de façon radicale du modèle aristocratique, aussi historicisé soit-il, présent dans les autres textes. Dans les deux cas observés ci-dessous, Cervantès procède à une déconstruction radicale, nous essaierons de le montrer, de la métaphysique aristocratique des liens de filiation.

« L'Espagnole anglaise »

Considérée traditionnellement comme une des nouvelles les plus romanesques du recueil cervantin, « L'Espagnole anglaise » réinvestit le modèle amadisien de l'enfant exposé – en l'occurrence volé – et retrouvé : au cours du sac de Cadix par les Anglais⁵, la jeune Isabela, âgée de sept ans, est enlevée par Clotaldo, un noble anglais de confession catholique qui, ému par sa beauté, décide de braver l'interdiction faite par l'Amiral anglais de s'en prendre à la population civile et l'emmène à Londres. Les années passant, Isabela, qui grandit en beauté et en vertu tout en étant – le texte demeure discret sur ce point – une sorte de servante⁶, se fait aimer de Ricaredo, fils de

⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « *Anagnorisis* et pensée du hasard dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès », *Études Épistémè*, 37 | 2020, <https://journals.openedition.org/episteme/7552>.

⁵ Il y en eut deux, en 1587 et 1596.

⁶ « [...] il était clair qu'ils ne consentiraient pas à donner à une esclave – si on pouvait appeler ainsi Isabela – ce qu'ils avaient déjà décidé de donner à une dame. » (*op. cit.*, p. 170). *No habían de querer dar a una esclava – si este nombre se podía dar a Isabela – lo que ya tenían concertado de dar a una señora.* (*op. cit.*, p. 220).

Clotaldo. Mais alors que le mariage est sur le point d'être célébré, la reine d'Angleterre décide d'envoyer Ricaredo en guerre de course afin qu'il mérite Isabela par ses exploits. C'est au cours de cette navigation que Ricaredo rencontre, coïncidence extraordinaire due aux « hasards » de la navigation, les parents espagnols d'Isabela qui reconnaissent leur fille au cours d'une scène d'*anagnorisis* de facture classique. La seconde partie de la nouvelle est marquée par une nouvelle séparation des amants : défigurée par un venin administré par la mère d'un amant éconduit, Isabela se rend à Séville où elle attend deux années durant que Ricaredo la rejoigne, ce que ce dernier finit par faire après un pèlerinage à Rome et un séjour en captivité.

Le cadre dans lequel se déroule l'histoire d'Isabela, celui des guerres anglo-espagnoles de la fin du XVI^e siècle, est sans aucun doute historique et même référentiel si l'on en croit les efforts déployés par une partie de la critique la plus ancienne pour établir des connexions entre la vie de Cervantès et l'Angleterre de son époque. Pourtant, la perfection des héros et la présence dans l'intrigue des motifs romanesques les plus usés – enlèvement, amours enfantines, navigation en mer, *anagnorisis*, récit de captivité et mariage final – ont amené de nombreux spécialistes à considérer « L'Espagnole anglaise » comme la plus romanesque des *Nouvelles exemplaires*. Rafael Lapesa⁷ et Juan Bautista Avale-Arce⁸ la tiennent tous deux pour un roman d'aventures hellénistique miniature et comparent la nouvelle au dernier roman cervantin, le *Persilès*. La dynamique narrative conduisant au mariage entre les héros serait, selon Joaquín Casaldueiro⁹, sous-tendue par une signification religieuse orthodoxe. Pour Marsha Collins¹⁰ la nouvelle est régie par la providence et conduit les personnages vers l'Espagne, patrie de la religion véritable, loin de l'Angleterre protestante.

La prégnance du modèle romanesque et providentialiste a toutefois été confrontée à un autre paradigme, plus prosaïque, mais tout aussi présent dans la nouvelle, à savoir celui de l'argent, dans un effort pour concilier le romanesque sentimental et l'historicité propre à la *novela*. Dans un article intitulé « Catolicismo, familia y fecundidad : el caso de “La española inglesa” », Carroll Johnson propose une interprétation socio-historique de cette double appartenance :

Le mariage d'Isabela et Ricaredo, heureux dénouement de l'intrigue après tant de péripéties, combiné à la présence insistante de descriptions prosaïques du système économique international, réunit dans le texte l'universel et le particulier, la poésie et l'histoire. On sait que le récit idéalisé des amours [héroïques] appartenait traditionnellement à l'aristocratie. En l'unissant si étroitement à la classe bourgeoise représentée par Isabela et sa famille, le texte cervantin offre un reflet de la dialectique historique selon laquelle la bourgeoisie déplace l'aristocratie en tant que protagoniste.

El matrimonio de Isabela y Ricaredo, feliz desenlace de la historia después de tantas peripecias, en combinación con la insistente presencia de descripciones prosaicas del funcionamiento del sistema económico internacional, junta en el texto los aspectos de universalismo y particularidad, poesía e historia [...]. Se sabe que el relato idealizado de amores pertenecía tradicionalmente a la aristocracia. Al unirlo tan estrechamente a la clase burguesa representada por Isabela y su familia, el texto de Cervantes ofrece un reflejo de la dialéctica de la historia, en la que la burguesía desplaza a la aristocracia como protagonista¹¹.

⁷ Rafael Lapesa, « En torno a “La española inglesa” y al *Persiles* », *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, p. 261.

⁸ Voir l'introduction de Juan Bautista Avale-Arce au roman cervantin *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, p. 19.

⁹ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Instituto de Filología de la universidad de Buenos-Aires, Buenos-Aires, 1943, p. 129.

¹⁰ Marsha S. Collins, « Transgression and Transfiguration in Cervantes's “La española inglesa” », *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. XVI, n° 1, 1996, p. 57.

¹¹ Carroll B. Johnson, « Catolicismo, familia y fecundidad : el caso de “La española inglesa” », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 août 1986, Berlin)*, Frankfurt un Main, Vervuert, 1989, p. 523.

Comme le remarque Carroll Johnson, le père d'Isabela, roturier et marchand¹², ne mentionne pas son nom, de sorte que le lecteur ne connaîtra jamais le patronyme de l'héroïne. Non seulement le nom du père est omis mais on n'en sait pas plus à propos de son *ethos* si ce n'est qu'il est doué pour les affaires, quoique catholique, ce qui permet d'invalider l'hypothèse d'une naissance infame. Les merveilleuses qualités d'Isabela ne sont pas pour autant rattachées aux vertus d'un sang illustre : parfaite en tous points, l'Espagnole anglaise possède les qualités de Chariclée sans être noble. Aussi, l'*anagnorisis* de l'héroïne est-elle plus complexe qu'elle ne le paraît au premier abord.

Dans « La Petite Gitane » et « L'Illustre Laveuse de vaisselle » l'*anagnorisis* procure aux jeunes filles un prénom – elles s'appellent toutes deux Constanza, en référence à leur constance dans la vertu malgré leur changement d'état social – et un nom aristocratique, Acevedo et Carriazo respectivement. Une fois les liens de filiation rétablis grâce à la reconnaissance, Preciosa et Costancia regagnent leur identité première en réintégrant leur famille d'origine et en épousant leur noble amoureux. Le mariage final, topos romanesque s'il en est, vient clore les aventures des jeunes filles en rétablissant l'unité perdue : l'opposition entre la vertu innée de Preciosa et sa qualité de gitane est résorbée par l'identité unifiée de Constanza de Acevedo. Il en va de même pour l'illustre laveuse de vaisselle. Or, ce retour à l'identité première s'avère hautement problématique dans « L'Espagnole anglaise ».

La scène de reconnaissance est classique quoique dépourvue de toute magie. Les parents d'Isabela sont d'abord émus, en revoyant leur fille, sans comprendre pourquoi :

Leurs regards se posèrent sur Isabela, mais ils ne la reconnurent pas ; néanmoins, comme en présage du bien qui leur était si proche, leur cœur se mit à bondir dans leur poitrine, non pas d'un tressaillement qui les attristât, mais de je ne sais quel plaisir qu'ils ne parvenaient pas à comprendre¹³.

Pusieron los ojos en Isabela y no la conocieron, aunque el corazón, presagio del bien que tan cerca tenían, les comenzó a saltar en el pecho, no con sobresalto que les entristeciese, sino con un no sé qué de gusto, que ellos no acertaban a entendelle¹⁴.

Ce « je ne sais quoi », signe du lien de filiation, qu'ils éprouvent en la revoyant, et qui provient du cœur – et non du sang comme dans « La Force du Sang » – devient remémoration mutuelle aussitôt qu'Isabela lève les yeux sur ses parents. Nous sommes là face à une *anagnorisis* double qui relève de cette faculté humaine qu'est la mémoire :

Isabela leva les yeux pour regarder ceux qui disaient être espagnols et, qui plus est, de Cadix, avec le désir de savoir si d'aventure, ils connaissaient ses parents. Comme elle levait les yeux, sa mère posa les siens sur elle et s'arrêta pour la regarder plus attentivement ; alors dans la mémoire d'Isabela commencèrent à s'éveiller des souvenirs confus qui tendaient à lui faire comprendre qu'en d'autres temps elle avait vu cette femme qui se tenait devant elle. Son père était non moins confus, sans oser donner crédit à la vérité que lui montraient ses yeux¹⁵.

¹² Voici la façon dont le père d'Isabela s'exprime lorsqu'il rencontre Ricaredo en pleine mer : « La douleur que m'ont valu sa perte [d'Isabela] et celle de mes biens, dont je me suis également vu privé, m'ont laissé dans un tel état que je n'ai plus voulu ni pu exercer le négoce, dont la pratique m'avait valu d'être tenu pour le plus riche marchand de la ville ; et à juste titre, car, outre mon crédit qui dépassait plusieurs de centaines de milliers d'écus, ma fortune, à l'abri de ma maison, valait plus de cinquante mille ducats. J'ai tout perdu, mais je n'aurais rien perdu si je n'avais pas perdu ma fille. » (Cervantès, « L'Espagnole anglaise », *op. cit.*, p. 181). « *El grave descontento en que me dejó su pérdida [de Isabela] y la de la hacienda, que también me faltó, me pusieron de manera que ni más quise, ni más pude ejercitar la mercadería cuyo trato me había puesto en opinión de ser el más rico mercader de toda la ciudad. Y así era la verdad, pues fuera del crédito, que pasaba de muchos centenares de millares de escudos, valía mi hacienda dentro de las puertas de mi casa más de cincuenta mil ducados. Todo lo perdí, y no hubiera perdido nada, como no hubiera perdido a mi hija.* » (« La Española inglesa », *op. cit.*, p. 233).

¹³ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

Alzó los ojos Isabela a mirar los que decían ser españoles, y más de Cádiz, con deseo de saber si por ventura conocían a sus padres. Así como Isabela alzó los ojos, los puso en ella su madre, y detuvo el paso para mirarla más atentamente, y en la memoria de Isabela se comenzaron a despertar unas confusas noticias que le querían dar a entender que en otro tiempo ella había visto aquella mujer que delante tenía. Su padre estaba en la misma confusión, sin osar determinarse a dar crédito a la verdad que sus ojos le mostraban¹⁶.

Enfin, la preuve physique, un grain de beauté – tache noire sur la peau blanche d'Isabela – intervient-elle afin de confirmer le lien de filiation entre la jeune fille et ses parents :

Tout ceci, Isabela le demanda à sa mère et celle-ci, sans lui répondre mot, s'approcha d'elle précipitamment et presque en trébuchant ; et, indifférente à tout respect, toute crainte et tout usage de cour, elle porta la main à l'oreille droite d'Isabela et découvrit un grain de beauté noir que sa fille avait là : cette marque acheva de confirmer ses soupçons. Elle vit clairement qu'Isabela était sa fille et poussa un grand cri en disant :

« Enfant de mon cœur ! Cher joyau de mon âme ! » et, sans pouvoir en dire plus, elle tomba évanouie dans les bras d'Isabela.

Son père, non moins tendre que prudent, ne manifesta pas son émotion par des mots mais en versant des larmes qui, coulant le long de son vénérable visage, lui baignaient la barbe. Isabela approcha son visage de celui de sa mère et, tournant ses regards vers son père, elle le contempla de telle sorte qu'elle fit comprendre la joie et la peine que son âme éprouvait à les voir en ces lieux¹⁷.

Todo esto preguntó Isabela a su madre, la cual, sin responderle palabra, desatentadamente y medio tropezando, se llegó a Isabela, y sin mirar a respeto, temores, ni miramientos cortesanos, alzó la mano a la oreja derecha de Isabela, y descubrió un lunar negro que allí tenía, la cual señal acabó de certificar su sospecha. Y viendo claramente ser Isabela su hija, abrazándose con ella, dio una gran voz, diciendo :

- ¡ Oh, hija de mi corazón ! ¡ Oh, prenda cara del alma mía !

Y sin poder pasar adelante se cayó desmayada en los brazos de Isabela.

Su padre, no menos tierno que prudente, dio muestras de su sentimiento no con otras palabras que con derramar lágrimas, que, sesgamente, su venerable rostro y barbas le bañaron. Juntó Isabela su rostro con el de su madre, y volviendo los ojos a su padre, de tal manera le miró, que le dio a entender el gusto y el descontento que de verlos allí su alma tenía¹⁸.

Isabela éprouve de la joie (*gusto*) mais aussi une forme de mécontentement (le sens de *descontento* est plus fort que celui du mot « peine ») en retrouvant ses parents. L'ambivalence de ses émotions n'est pas glosée par le texte, mais on peut supposer que ce déplaisir annonce, de façon subtile, le renversement de fortune qui suit¹⁹. Empoisonnée par la mère du comte Arnesto, Isabela tombe malade et perd sa beauté première. Aussi, sa transformation physique en « monstre de laideur » est considérée par les parents de Ricaredo comme un motif valable pour annuler le mariage des jeunes gens tant il leur semble impossible qu'elle puisse revenir à son être premier. La roturière (et très laide) Isabela s'en retourne donc en Espagne avec ses vrais parents – rétablis dans leur richesse première grâce aux dons de la reine d'Angleterre. Le mariage final n'est pourtant pas annulé : Ricaredo promet à Isabela de l'épouser au terme de deux années au cours desquelles il souhaite effectuer un pèlerinage à Rome. Le mariage final avec le noble amoureux aura bel et bien lieu, comme dans « La Petite Gitane », mais loin de Londres et en l'absence des parents de Ricaredo, comme si ce dernier avait été absorbé par le monde roturier d'Isabela au lieu qu'elle le soit par la noble famille de Ricaredo. Ce faisant, Isabela a recouvré sa beauté première, celle qui l'avait fait accepter au départ comme épouse de Ricaredo malgré sa naissance.

¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸ *Ibid.*, p. 240-241.

¹⁹ Dans son article « La española inglesa y el inglés español, una doble novela de cautiverio » (*Revista de Literatura*, 2022, julio-diciembre, vol. LXXXIV, núm. 168, p. 677-690), Blanca Santos de la Morena remarque que l'*anagnorisis* provoque chez Isabela des effets physiques indésirables.

En lieu et place de l'unité métaphysique atteinte par Preciosa et l'illustre laveuse de vaisselle, la double identité d'Isabela – espagnole et anglaise – est affirmée au point qu'elle pourrait bien être un des principaux enjeux de la nouvelle. Cette double identité est perceptible, à deux reprises, dans le traitement qui est fait par le texte du substantif *padres* :

Finalment, on lui rendit Isabela et ses parents, et Ricaredo les emmena chez lui, je veux dire dans sa famille²⁰.

*Finalmente, le entregaron a Isabela y a sus padres, y Ricaredo los llevó a su casa ; digo a la de sus padres*²¹.

La répétition de *sus padres* dans l'original de la citation ci-dessus crée une confusion, renforcée par l'épanorthose, à propos des parents espagnols et anglais, qu'on ne retrouve pas dans la traduction française. Plus clair, l'exemple ci-dessous repose sur un chiasme significatif :

[...] Isabela et ses parents écrivirent à la reine d'Angleterre pour lui annoncer leur arrivée, en lui renouvelant les remerciements et les marques de respect qu'ils avaient reçues d'elle. De même ils écrivirent à Clotaldo et à dame Catalina, Isabela se disant leur fille et ses parents leurs serviteurs²².

*[...] escribieron Isabela y sus padres a la reina de Inglaterra su llegada [...]. Asimismo, escribieron a Clotaldo y a su señora Catalina, llamándolos Isabela padres, y sus padres, señores*²³.

Le prénom choisi par Cervantès pour son héroïne – fait maintes fois remarqué par la critique – fait curieusement écho à celui de la reine Elisabeth. La double identité d'Isabela se décline par ailleurs dans ses habits, tour à tour anglais et espagnols, comme dans son bilinguisme qui lui permet de traduire une langue dans l'autre. Catholiques vivant en pays protestant, les parents de Ricaredo vénèrent une reine d'Angleterre devenue la protectrice d'une Espagnole catholique. Au lieu de résorber les pôles opposés, voire ennemis, en une unité artificielle, l'*anagnorisis* de « L'Espagnole anglaise » complexifie l'identité d'Isabela en affirmant son appartenance à deux mondes. L'identité conflictuelle – selon l'expression d'Américo Castro²⁴ – de l'héroïne, cesse d'être telle pour faire coexister sa double filiation. Le modèle romanesque recouvre, chez Cervantès, une pensée de l'identité rien moins que conventionnelle.

« Le Colloque des chiens »

La dernière nouvelle du recueil, « Le Colloque des chiens », expose une scène de reconnaissance sans commune mesure avec celles évoquées plus haut. Le modèle romanesque s'y trouve, en effet, littéralement subverti.

Enchâssé dans « Le Mariage trompeur », le dialogue entre Cipión et Berganza pose d'emblée la question de l'identité des chiens parlants. En effet, après avoir raconté ses aventures à son ami le licencié Peralta, le porte-enseigne Campuzano lui rapporte une étrange conversation entendue, de nuit, dans un hôpital de Valladolid. Alors qu'il se faisait soigner une méchante maladie

²⁰ Cervantès, « L'Espagnole anglaise », *op. cit.*, p. 194.

²¹ *Ibid.*, p. 247.

²² *Ibid.*, p.199.

²³ *Ibid.*, p. 252-253.

²⁴ Américo Castro, « Por qué fue dualmente conflictiva la literatura del siglo XVI », *Hacia Cervantes, El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002 [1966], p. 343-354.

vénéricienne attrapée à la faveur d'un « mariage trompeur », Campuzano affirme avoir entendu des chiens parler :

[...] j'ai vu ce que je vais dire à présent, et que jamais, ni maintenant ni plus tard, vous ne pourrez croire, pas plus qu'il n'y a personne au monde pour le croire.

[...] Et c'est que moi, j'ai entendu, et presque vu de mes yeux, ces deux chiens, dont l'un s'appelle Cipión, et l'autre Berganza, rester une nuit, qui fut l'avant-veille où j'achevai de suer, allongés derrière mon lit, sur de vieilles nattes, et, au beau milieu de cette nuit-là [...] j'entendis qu'on parlait, là tout près, et je tendis l'oreille, pour voir si je pouvais venir à connaître ceux qui parlaient et ce dont ils parlaient ; et peu après, à ce dont ils parlaient, je vins à connaître ceux qui parlaient, et c'étaient les deux chiens, Cipión et Berganza²⁵.

[...] vi lo que ahora diré, que es lo que ahora, ni nunca, vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea.

[...] yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fué la penúltima que acabé de sudar, echados, detrás de mi cama, en unas esteras viejas, y a la mitad de aquella noche [...] oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban. Y a poco rato vine a conocer, por lo que hablaban, los que hablaban, y eran los dos perros, Cipión y Berganza²⁶.

Peralta réagit avec véhémence devant l'hypothèse que les chiens aient pu parler, l'espace d'une nuit, comme des humains : il n'en croit rien. Notons au passage que les chiens eux-mêmes sont étonnés du don extraordinaire qui leur est échu. Mais Campuzano insiste si puissamment sur la vérité de cet étrange phénomène auquel il lui a été donné d'assister, que son ami accède à lire sa transcription du dialogue des chiens que Campuzano prétend avoir retenu par cœur puis couché par écrit. C'est ce dialogue qui constitue la matière de la nouvelle du « Colloque des chiens » où, d'un commun accord, les chiens décident que Berganza racontera les aventures de sa vie en attendant que Cipión puisse en faire de même. Or, parmi les épisodes qui composent l'existence du chien Berganza, l'un des plus importants, par sa centralité et la force de sa charge idéologique, est celui de la rencontre avec la sorcière Cañizares et de la reconnaissance du chien par celle-ci.

Placée au cœur de la nouvelle, dans ce que la critique a considéré comme son *acmé*, la scène de reconnaissance du « Colloque des chiens » reconduit le motif de la communication silencieuse :

Tout cela ne nous empêcha pas de rester en cet hôpital cette nuit-là, et la vieille, m'ayant rencontré seul dans la cour, me dit : « Est-ce toi, Montiel, mon enfant ? Est-ce toi, par bonheur, mon enfant ? » Je levai la tête et l'observai longuement. Ce que voyant, elle, les larmes aux yeux, vint à moi et me jeta les bras au cou [...] ²⁷.

Con todo esto, nos quedamos en el hospital aquella noche ; y encontrándome la vieja en el corral solo, me dijo : « ¿ Eres tú, hijo Montiel ? ¿ Eres tú, por ventura, hijo ? ». Alcé la cabeza y miréla muy de espacio ; lo cual visto por ella, con lágrimas en los ojos se vino a mí y me echó los brazos al cuello [...] ²⁸.

Et plus loin :

Car il te faut savoir que la vieille me dit : « Montiel, mon enfant, suis-moi et tu sauras où est ma chambre ; arrange-toi pour que nous y ayons entrevue, seuls tous deux, cette nuit ; je laisserai la porte ouverte, et sache que j'ai bien des choses à te dire de ta vie, et pour ton profit. » Moi, je baissai la tête en signe d'obéissance, par quoi elle acheva de se persuader que j'étais bien moi ce chien Montiel qu'elle cherchait, comme elle me le dit par la suite²⁹.

²⁵ Cervantès, « Le Colloque des chiens », *op. cit.*, p. 435-436.

²⁶ *Ibid.*, p.534-535.

²⁷ *Ibid.*, p. 473.

²⁸ *Ibid.*, p.590.

²⁹ *Ibid.*, p. 473.

Porque has de saber que la vieja me dijo : « Hijo Montiel, vente tras mí y sabrás mi aposento, y procura que esta noche nos veamos a solas en él, que yo dejaré abierta la puerta ; y sabe que tengo muchas cosas que decirte de tu vida y para tu provecho ». Bajé yo la cabeza en señal de obedecerla, por lo cual ella se acabó de enterar en que yo era el perro Montiel que buscaba, según después me lo dijo³⁰.

Le « je ne sais quoi » qui préside à la manifestation mystérieuse des liens de filiation dans les *anagnoriseis* traditionnelles se manifeste ci-dessus dans le regard appuyé que le chien Berganza pose sur la Cañizares, comme pour répondre à sa question. L'intelligence quasi humaine de Berganza, si souvent mise en relief dans la nouvelle, sert de fondement à la reconnaissance et persiste tout au long du dialogue, silencieux du côté de Berganza car, à l'époque des faits, le chien n'était pas doué de parole. Ainsi, le fait que le chien aille au rendez-vous de la sorcière une fois la nuit venue, confirme l'intuition de celle-ci quant à l'extraordinaire capacité de Berganza à comprendre le langage humain.

Le discours de la sorcière – on pense à la confession de la vieille gitane dans « La Petite Gitane » où à celle de l'aubergiste dans « L'Illustre Laveuse de vaisselle » – a pour fonction de dévoiler le secret des origines de Berganza (peut-être aussi de Cipión) : elle raconte que son amie, la sorcière Montiel, assistée lors de son accouchement par une autre sorcière, la Camacha, aurait mis au monde deux chiots de la même couleur que Berganza. Plus tard, au moment de sa mort, la Camacha aurait avoué à la Montiel sa responsabilité dans cette naissance surnaturelle : c'est elle qui aurait métamorphosé les fils de la Montiel en chiens grâce à son savoir magique de sorcière. La confession de ce méfait est complétée par le dévoilement de l'antidote :

Vint la fin de la Camacha, et, se trouvant à l'heure dernière, elle appela ta mère, et lui dit que c'était elle qui avait transformé ses enfants en chiens, à cause de certaine fâcherie qu'elle avait eue avec elle : mais elle ne devait pas s'en affliger, car ils reprendraient leur être premier au moment où l'on s'y attendrait le moins ; mais cela ne pourrait être avant qu'ils ne voient eux-mêmes, de leurs yeux, ce qui suit :

Ils reprendront leur forme véritable
Quand ils auront, par diligence prompte,
Jetés au sol les superbes qui trônent
Et relevés les humbles prosternés,
Par main ayant tout pouvoir pour ce faire³¹.

*Llegóse el fin de la Camacha, y, estando en la última hora de su vida, llamó a tu madre y le dijo como ella había convertido a sus hijos en perros por cierto enojo que con ella tuvo ; pero que no tuviese pena, que ellos volverían a su ser cuando menos lo pensasen ; mas que no podía ser primero que ellos por sus mismos ojos viesen lo siguiente :
Volverán en su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos,
con poderosa mano para hacello³².*

La sorcière Cañizares, seule survivante parmi les sorcières de Montilla, finit son discours par l'expression d'un regret – celui de ne pas pouvoir assister à la métamorphose inversée des chiens en hommes à cause de son grand âge – et d'un vœu : elle a décidé de s'occuper pour se rendre auprès de son bouc afin de lui demander des nouvelles de ce qu'il doit advenir des deux chiens. La prophétie sera-t-elle accomplie et les chiens retrouveront-ils leur forme humaine originelle ? C'est ce que la Cañizares espère révéler à Berganza tout en lui disant que son bouc n'est pas une source

³⁰ *Ibid.*, p.590.

³¹ *Ibid.*, p. 476.

³² *Ibid.*, p. 594. Rappelons que la révélation des origines de Chariclée par Chariclès est immédiatement suivie d'un oracle delphique incompréhensible au moment où la Pythie le profère mais tout à fait clair rétrospectivement.

sûre, loin de là, « [...] parce qu'il ne répond jamais directement à nos questions : retors et à sens multiple sont ses propos³³ » ([...] *porque nunca a lo que preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos*)³⁴.

La séquence relève à n'en pas douter d'une réécriture parodique de l'*anagnorisis* romanesque. Cette reconnaissance manquée – comme le note Alban K. Forcione³⁵ – ne remplit nullement la finalité que lui attribue Aristote : passer de l'ignorance à la connaissance. En effet, traînée par Berganza dans la cour de l'Hôpital et maltraitée par le chien, la Cañizares ne lui révélera jamais ce qu'elle a appris ; mais a-t-elle appris quelque chose ? Le lecteur, comme Berganza, n'en saura jamais rien. Parmi les subversions apportées par Cervantès à la scène de reconnaissance il faut mentionner le fait que celle-ci est racontée à la première personne, ce qui crée un effet insolite par comparaison avec les *anagnorisis* des *Éthiopiennes* ou d'*Amadis de Gaule*. La prophétie-antidote est par ailleurs – la critique a beaucoup insisté sur ce point – discréditée par l'intervention de Cipión pour qui le sens allégorique, renvoyant aux renversements de la Fortune, ne peut être tenu pour vrai puisque les chiens ont déjà assisté à de tels changements. Prise au sens littéral – un jeu de quilles – la prophétie n'est pas plus crédible. Cipión s'exprime, qui plus est, dans des termes qui rappellent le paradoxe d'Épiménides ou paradoxe du menteur lorsqu'il dit :

[...] méchante farceuse fut donc la Camacha, tricheuse la Cañizares, et sottie, malveillante et gredine la Montielia ; et qu'elle me pardonne de dire cela, si d'aventure elle est notre mère à tous deux, ou plutôt la tienne, car moi, je ne veux pas d'une mère pareille³⁶ !

[...] *así que, la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montielia tonta, maliciosa y bellaca, con perdón sea dicho, si acaso es nuestra madre de entrambos, o tuya, que yo no la quiero tener por madre*³⁷.

Ces lignes jettent le trouble sur le statut de la parole de la Cañizares car, si la sorcière est déclarée menteuse, alors l'hypothèse que la Montielia est la mère des chiens (*si acaso es nuestra madre*) vient contredire la prémisse. Les lecteurs de Cervantès connaissent le goût de cet auteur pour le rire sceptique³⁸ : ainsi, le doute pèse incontestablement sur les origines –humaines et/ou diaboliques ? – des deux chiens, et ce jusqu'au bout. L'ambivalence de Cipión (*si acaso es nuestra madre*), ne peut-elle pas être considérée toutefois comme relevant du déni ?

Cipión dit ne pas croire à la prophétie qu'il considère comme une fable (*cuentos de viejas*). Mais son refus de l'*anagnorisis* est aussi le fait d'un profond rejet : « *yo no la quiero tener por madre* ». Or il semble, à lire le texte avec attention, que Berganza soit davantage enclin à croire les discours de la sorcière.

Lorsqu'il commence à raconter ses aventures, au tout début du dialogue, Berganza émet une réserve quant à l'hypothèse de son origine canine en utilisant le verbe modal « imaginer » :

Il me semble que, la première fois que j'ai vu le soleil, ce fut à Séville, et dans les Abattoirs, qui se trouvent hors la porte de la Viande. Par quoi je conjecturerais – si ce n'est par ce que je t'apprendrai plus tard – que mes parents durent être des dogues, du genre de ceux qu'élèvent les ministres de cette effarante confusion [...]³⁹.

³³ *Ibid.*, p. 477.

³⁴ *Ibid.*, p. 595.

³⁵ Alban K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 59-99. Pour une synthèse récente de ce qui a été écrit à propos de cette scène voir les pages consacrées par Nicolas Correard au « Mariage Trompeur suivi du Colloque des chiens », dans Nicolas Correard, Carole Boidin, Florence Godeau et Michel Riaudel, *Fictions animales*, Paris, Atlande, 2021.

³⁶ Cervantès, « Le Colloque des chiens », *op. cit.*, p. 485.

³⁷ *Ibid.*, p. 605.

³⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage collectif *Sátira menipea y renovación narrativa en España : del lucianismo a Don Quijote*, Elvezio Canonica, Pierre Darnis, Pedro Ruiz Pérez, Ana Vian Herrero dirs., Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

³⁹ Cervantès, « Le Colloque des chiens », *op. cit.*, p. 441.

Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne ; por donde imaginara, si no fuera por lo que después te diré, que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos⁴⁰.

Un peu plus loin, alors que Cipión lui rappelle le caractère extraordinaire de leur capacité à raisonner, Berganza dit savoir quelque chose qui pourrait expliquer cette faculté :

CIP : [...] je veux dire : considère que tu es un animal dépourvu de raison, et si tu montres en ce moment en avoir quelqu'une, il est déjà avéré entre nous qu'il y a là chose surnaturelle et jamais vue.

BERG : Il en serait ainsi, si j'en étais resté à mon ignorance première ; mais maintenant que m'est revenu en mémoire ce que j'aurais dû te dire dès le début de mon entretien, non seulement je ne m'émerveille pas de parler, mais c'est de ce que j'ometts de dire que je m'étonne.

CIP : Mais encore, que t'est-il revenu à présent en mémoire ?

BERG : Une certaine histoire qui m'est advenue avec une grande sorcière, disciple de la Camacha de Montilla⁴¹.

CIPIÓN. [...] quiero decir que mires que eres un animal que carece de razón, y si ahora muestras tener alguna, ya hemos averiguado entre los dos ser cosa sobrenatural y jamás vista.

BERGANZA. Eso fuera así si yo estuviera en mi primera ignorancia ; mas ahora que me ha venido a la memoria lo que te había de haber dicho al principio de nuestra plática, no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar.

CIPIÓN. Pues ¿ ahora no puedes decir lo que ahora se te acuerda ?

BERGANZA. Es una cierta historia que me pasó con una grande hechicera, discípula de la Camacha de Montilla⁴².

Annoncé à deux reprises, le secret des origines humaines de Berganza finit par faire l'objet d'un long récit que Cipión se refuse à croire avec une énergie qui convainc immédiatement Berganza :

Je dis que tu as raison, frère Cipión, et que tu es plus fin que je ne pensais ; et ce que tu me dis là me donne à penser et à croire que tout ce que nous avons vécu jusqu'ici, et ce que nous sommes en train de vivre, n'est que songe, et que chiens nous sommes [...]⁴³.

Digo que tienes razón, Cipión hermano, y que eres más discreto de lo que pensaba ; y de lo que has dicho vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros⁴⁴ ;

Mais l'hypothèse du songe est-elle plus convaincante que celle de la filiation humaine avec une sorcière et de la métamorphose ultérieure ?

Il nous semble que si Cipión refuse avec autant de véhémence l'idée que la Montiola ait pu être leur mère c'est que l'enjeu est plus important qu'il n'y paraît. Non seulement cette filiation est infamante, comme l'est traditionnellement celle des personnages de *pícaros*, mais elle est, du fait de la métamorphose, strictement diabolique. Or le don de la parole canine était présenté par Cipión, au début du dialogue, comme un miracle susceptible d'élever les chiens d'un degré dans l'échelle qui sépare la bête de l'humanité :

CIP : C'est bien vrai, Berganza, et ce qui rend ce miracle encore plus grand, c'est que, non seulement nous parlons, mais parlons de façon concertée, comme si nous étions capables de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 545-546.

⁴¹ *Ibid.*, p. 447.

⁴² *Ibid.*, p.555.

⁴³ *Ibid.*, p. 485.

⁴⁴ *Ibid.*, p.606.

raison, alors que nous en sommes si dépourvus que la différence qui va de la bête brute à l'homme, c'est que l'homme est animal rationnel, et irrationnelle la bête brute⁴⁵.

CIPIÓN. *Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional*⁴⁶.

La parole humanise à n'en pas douter les deux chiens. Elle les rapproche, si on en croit le terme de « miracle » prononcé par Cipión, d'une filiation située à l'opposé de celle de la Montiel et qu'on pourrait – c'est une hypothèse – considérer comme étant de nature divine. En effet, la notion de filiation divine est un concept fondamental de la théologie chrétienne qui postule l'existence d'une relation filiale entre Dieu et les hommes grâce à la rédemption du Christ. Les textes théologiques utilisent par ailleurs la comparaison entre l'homme et l'animal, de même que le motif de la métamorphose, pour signifier le motif de la chute :

[...] la chute allait de pair avec l'animalité. Et les Pères de l'Église avaient récupéré l'image. Augustin et Ambroise font de cet avilissement l'image de la conséquence du péché originel. La métamorphose figurait aussi, au témoignage de Jérôme, dans les exégèses d'Origène qui présente la chute comme une transformation de *Y angélus en jumentum*. Le poète espagnol [Prudence] a reporté la métamorphose sur le diable, créant ainsi un antécédent latin à la métaphore pascalienne : « *Qui veut faire l'ange fait la bête* »⁴⁷.

Soit le don de la parole provient d'une volonté divine – Campuzano utilise lui aussi le terme de « miracle »⁴⁸ – ce qui situe le colloque des chiens dans une dynamique ascendante –, soit ce don est une trace d'une ancienne origine humaine déchue par la métamorphose animale auquel cas le texte que Campuzano tient entre les mains est des plus sulfureux. Cervantès réintroduit la magie, jadis présente dans les *Éthiopiennes*, dans son traitement de l'*anagnorisis*. Mais cette dernière – il s'agit bien de magie noire – postule une conception de l'identité canine, et de la raison humaine, très peu orthodoxes. L'*anagnorisis* comique et parodique du *Colloque des chiens* est porteuse d'un scandale métaphysique perçu par Cipión. Et c'est peut-être bien pour cette raison que l'existence d'une *anagnorisis* diabolique est résorbée dans l'hypothèse fictionnelle du songe par Berganza. À moins, que cette dernière hypothèse ne doive être tenue pour la seule et véritable *anagnorisis* du « Colloque des chiens ».

Voici en effet la façon dont Campuzano finit par convaincre Peralta de lire son texte :

Mais à supposer que je me sois trompé, et que ma vérité soit songe, et m'y entêter pure extravagance, ne vous plairait-il pas, monsieur Peralta, de voir, transcrites sous forme de colloque, les choses dont ces chiens, ou quels qu'ils puissent être, ont parlé ?
– Pourvu, répliqua le licencié, que vous ne vous fatigiez plus à me persuader que vous entendîtes les chiens parler, j'écouterai ce colloque-là fort volontiers : puisqu'il a été transcrit et noté par l'homme de talent que vous êtes, monsieur le porte-enseigne, je le tiens d'avance pour bon⁴⁹.

Pero, puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño y el portiarla disparate, ¿ no se bolgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron ?

⁴⁵ *Ibid.*, p.439.

⁴⁶ *Ibid.*, p.540-541.

⁴⁷ Laurence Gosserez, « De l'ange à la bête. Variations sur l'origine du mal » dans Gérard Peylet et Michel Part (dirs.), *Mythes des origines*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 35.

⁴⁸ « No me tenga vuesa merced por tan ignorante [...] que no entienda que, si no es por milagro, no pueden hablar los animales ; » (*op. cit.*, p. 535-536).

⁴⁹ *Ibid.*, p.437-438.

– *Como vuesa merced – replicó el licenciado – no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez, ya le juzgo por bueno*⁵⁰.

Si la vérité de Campuzano, à savoir l'existence de chiens doués de parole, est un songe capable de plaire au lecteur Peralta, il faut peut-être alors envisager la question de l'*anagnorisis* sous un angle nouveau. Le songe est en effet associé ci-dessus à l'écriture de sorte que Berganza pourrait bien être une création littéraire de Campuzano. Or le lecteur familier de Cervantès ne peut s'empêcher de penser à la façon dont l'auteur espagnol considère, dans le prologue du *Quichotte*, le héros de son roman, à savoir comme un fils :

Lecteur oisif, tu pourras bien me croire sans serment : j'aurais voulu que ce livre, comme fils de mon entendement, fût le plus beau, le plus hardi et le plus subtil qui se puisse imaginer. Mais je n'ai pu contrevenir à l'ordre de la nature, qui veut qu'en elle chaque chose engendre sa pareille. Aussi, que pourrait donc engendrer un esprit stérile et mal cultivé comme le mien, si ce n'est l'histoire d'un fils sec, coriace, fantasque, plein de pensées changeantes et jamais imaginées par un autre, bien comme celui qui a été engendré dans une prison où toute incommodité a son siège et où tout triste bruit fait sa demeure⁵¹ ?

*Desocupado lector : sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿ qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación*⁵² ?

On retrouve, plus discrètement, cette même image de l'enfantement dans le prologue des *Nouvelles exemplaires* dont l'auteur nous dit qu'elles ont été engendrées par son esprit (*ingenio*) et mises au jour (Cervantes utilise le verbe *parir*, littéralement « accoucher ») par sa plume. Cipión et Berganza ont été quant à eux engendrés à l'Hôpital de la Résurrection de Valladolid par l'esprit d'un Campuzano à peine remis d'une maladie vénérienne. Et il nous semble que Peralta, en bon lecteur, reconnaît cette filiation littéraire – dans une sorte d'*anagnorisis* métafictionnelle cette fois-ci – lorsqu'il loue l'ingéniosité (*bueno ingenio*) de son ami. Berganza n'est pas le fils de la Montielia mais l'enfant de l'imagination délirante de Campuzano, et, peut-être un travestissement, ou une métamorphose, de toute son expérience de la malice humaine.

Que l'on considère l'acceptation de sa double filiation par Isabela ou le refus par Cipión de sa filiation avec la Montielia, il nous semble que Cervantès déconstruit, dans l'une et l'autre nouvelle, le modèle de la filiation aristocratique propre à l'*anagnorisis* traditionnelle : le paradigme prosaïque de l'argent vient asseoir la nouvelle identité roturière d'une Isabela dont la beauté rétablie signifie la permanence de ses vertus alors que, dans « Le Colloque des chiens », le prodige de la parole canine et son corollaire, à savoir la raison humaine, sont soupçonnés de procéder d'une origine diabolique et non divine. Mais, au-delà de ces interprétations idéologiques de l'*anagnorisis*, un constat semble s'imposer : alors que l'auteur en a joué de manière magistrale dans ses nouvelles, le procédé de l'*anagnorisis* se trouve dénoncé – on pourrait dire « reconnu » – dans la dernière nouvelle du

⁵⁰ *Ibid.*, p.536-537.

⁵¹ Miguel de Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, Œuvres romanesques complètes I*, trad. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2001, « Prologue », p. 391.

⁵² Miguel de Cervantes, *Don Quichote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Francisco Rico ed., « Prólogo », p. 9.

recueil, comme pur artifice littéraire. C'est en effet la puissance créative de la littérature qu'il faut reconnaître derrière toutes les *anagnorisis* engendrées par l'invention cervantine.

Guiomar HAUTCŒUR PÉREZ-ESPEJO
Université Paris Cité

Péripétie et reconnaissance dans le roman au XVII^e siècle : du *topos* narratif à l'effet de lecture

La scène de reconnaissance est une péripétie typique du roman grec et à sa suite du roman de la première moitié du XVII^e siècle. Elle a pour fonction de clore le récit ou une séquence du récit puisque les romans baroques ou héroïques sont le plus souvent des romans à tiroir, c'est-à-dire des récits qui déploient plusieurs aventures et connaissent plusieurs narrateurs. Or les critiques du genre et parfois les théoriciens du roman dénoncent vers le milieu du siècle l'usage de ce procédé comme ressort du dénouement ; ils en font un motif ou un procédé bien connu et partant invraisemblable. À partir de là, la reconnaissance est l'un des lieux communs d'une poétique du roman jugée invraisemblable, trop complexe et démodée. Le procédé est alors associé à la forme du roman héroïque, pratiqué notamment par les Scudéry, et au romanesque qui en est jugé constitutif.

Une définition concurrente de la notion naît au moment où le motif se trouve discrédité. Cette définition est liée à l'effet de lecture et au phénomène de reconnaissance, par le biais duquel le lecteur peut s'attacher à ce qu'il lit en retrouvant des éléments qu'il connaît, ou même en se prenant pour le personnage dont il lit les aventures. Un tel phénomène est en lien avec la rhétorique des passions mais aussi avec le suspens narratif.

Ces deux versants de la notion de reconnaissance présentent, en dépit de la proximité temporelle qui les caractérise, une différence fondamentale. L'un tient à l'*inventio*, l'autre doit être mis en lien avec l'effet que recherche le romancier. Si le premier relève d'une conception du roman où le hasard (ou la fortune) joue un rôle central, dans le second – à l'inverse – on tend à évacuer le hasard au profit d'un romancier qui deviendrait le maître du jeu.

La scène de reconnaissance dans le roman héroïque

Vauquelin théorise et recommande le procédé de la reconnaissance en 1605 dans son *Art poétique*, en s'appuyant sur une double autorité : la cicatrice qui permet à une nourrice de reconnaître Ulysse chez Homère, et la reconnaissance d'Ariodant au cinquième livre du *Roland furieux* de l'Arioste¹. Ce motif apparaît également dans plusieurs romans grecs, notamment dans l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore : dans ce roman, l'héroïne est reconnue au moment où elle va être sacrifiée par ses parents, ce qui engage non seulement la découverte de l'identité du personnage mais aussi celle de son extraction noble. Le trait est repris dans un grand nombre de romans héroïques, sans doute en suivant Héliodore qui est le modèle avoué de cette forme littéraire. Madeleine de Scudéry exploite le procédé en reprenant l'argument de l'enfant enlevé et perdu : Aronte, héros de *Clélie*, qui a été confié à des serviteurs, est reconnu par ceux-ci à des bijoux qu'il portait enfant. Le rôle joué par Héliodore est d'autant plus significatif qu'il est souligné par Huet qui souligne la façon dont le procédé a inspiré les auteurs modernes : le dénouement du *Pastor fido* de Guarini ainsi que

¹ Jean Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique français. Où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies* (1605), éd. G. Pellissier, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (éd. 1885), v. 189-200, p. 136-137.

celui de la cinquième partie de *L'Astrée* ne sont heureux que parce que, à l'instar de ce qu'avait mis en place Héliodore, une marque physique a permis de découvrir l'identité des héros².

Les auteurs de romans comiques, Sorel et Furetière en particulier, sont les premiers à rendre compte du caractère récurrent de la matière romanesque et à nommer les épisodes qu'il est loisible de retrouver d'un roman à l'autre. Les procédés qu'ils jugent topiques sont condamnés à un double chef : par leur caractère répétitif ils confinent le genre à un ensemble de traits et d'épisodes en nombre réduit et attendus du lecteur ; cette systématisme et le souci de perfection et de grandeur qui guide les romanciers les conduisent le plus souvent à dépasser les bornes de la vraisemblance. Pour cette raison, ces auteurs s'appliquent à démonter le mode d'invention des romanciers qui, dans le corps de l'intrigue, procèdent par ajout de péripéties, et qui pour clore l'histoire ou, dans le cas d'un récit complexe, l'une des histoires intercalées, ont recours au procédé de reconnaissance. On retrouve donc, dans cette critique des *topoi* romanesques, la tripartition qu'Aristote observe à propos de la fable composée, dans le sujet de laquelle il distingue le renversement et la reconnaissance, auxquels il adjoint l'effet violent³.

Dans *Le Roman bourgeois*, en 1666, Furetière ne cesse de souligner les clichés ainsi que ce que Fausta Garavini nomme « les matériaux et les expédients de montage » ; il oblige le lecteur à « prendre conscience des lieux communs de la littérature romanesque », et partant à se corriger de « son propre assujettissement à ces poncifs⁴ ». Pour ce faire, le romancier multiplie les dénégations : il se refuse à construire son roman comme il est de tradition de le faire, c'est-à-dire en « [commençant son] histoire par la fin » et choisit de ne pas le mener au terme attendu, le mariage, censé conclure le roman, et qui est ici annoncé dès le début. En effet le romancier se refuse explicitement à « marier tous [ses] personnages à la fin du livre » comme à introduire une artificielle « connexité » entre les différents épisodes de son récit⁵. Il refuse aussi et surtout de recourir aux procédés auxquels font appel de façon quasi systématique les auteurs des textes qu'il dénonce, en refusant de remplacer l'invention par *des* « inventions » qui sont désormais « usées » :

Il n'y eut point de portrait, ni de montre, ni de bracelet de cheveux qui fût pris ou égaré, ou qui eût passé en d'autres mains, point d'absence ni de fausse nouvelle de mort ou de changement d'amour, point de rivale jalouse qui fit faire quelque fausse vision ou équivoque, qui sont toutes les choses nécessaires et les matériaux les plus communs pour bâtir des intrigues de romans, inventions qu'on a mises en tant de formes et qu'on a rapetassées si souvent qu'elles en sont toutes usées⁶.

On remarque ici que si Furetière reprend les lieux communs des romans contemporains, c'est toujours en procédant par prétérition. Il pratique donc la topique tout en se refusant à employer les réponses stéréotypées que lui procurerait la tradition romanesque : Furetière recourt ainsi à la « dynamique de l'*inventio* », mais refuse la « mémoire de l'*inventio*⁷ ».

Sorel auteur d'anti-romans ou de romans comiques théorise un peu plus tard cette critique et cette voie de la création dans un passage de *La Connaissance des bons livres* (1671) intitulé « Du peu d'invention des Romains ». Il montre que les romanciers se déroberont entre eux des motifs et des

² Pierre-Daniel Huet, annotation marginale manuscrite de l'édition de 1678 du *Traité de l'origine des romans*, cité dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. C. Esmein, Paris, H. Champion, 2004 p. 504-505, n. 2. Huet remarque, toujours en marge de son traité, que Barclay recourt également à ce procédé.

³ Aristote, *Poétique*, chap. 11, 52a-b, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 71-73.

⁴ Fausta Garavini, *La Maison des jeux : science du roman et roman de la science au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1998, p. 244.

⁵ Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois. Ouvrage comique* (1666), éd. M. Roy-Garibal, Paris, Flammarion, coll. GF, 2001, p. 74, 93 et 225.

⁶ *Ibid.*, p. 122. Voir aussi p. 92-93 et 118. Nous soulignons.

⁷ Nous suivons les analyses d'Emmanuel Bury (« Rhétorique de Furetière : invention et lieux communs dans le *Roman bourgeois* », *Prémices et Floraison de l'Âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, dir. B. Yon, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 333-345, ici p. 339).

personnages de telle sorte que leurs romans présentent un même schéma narratif. Pour dénoncer ce schéma, il en élabore la synthèse en ces termes :

Prenez garde à ces Romans qu'on nous a donnés autrefois, et à ceux qu'on nous donne encore, si vous n'en verrez pas plusieurs commencer par un naufrage, ou par quelque autre péril de mer ou de Terre, et par une séparation d'Amants, et finir après qu'ils se sont perdus et retrouvés pour la quatrième, ou la cinquième fois. Considérez si tout leur sujet n'est pas seulement de quelques fils de Rois tenus pour simples Chevaliers dans la Cour d'autres Rois qui ne manquent point d'avoir des filles à marier, lesquelles ces jeunes Princes aiment et en sont aimés, auparavant même que leur condition leur soit découverte⁸.

Après ce sommaire aussi révélateur qu'ironique, Sorel relève un ensemble de procédés particulièrement courants : le travestissement d'homme en femme, la chasteté des héroïnes, les confidents omniscients et indiscrets⁹. Le dernier motif qu'il mentionne, pour le condamner absolument, est la reconnaissance. Sorel dénonce la nature de lieu commun de ce trait en en faisant l'une des « pièces » des « romans modernes¹⁰ ».

Dans *L'École d'amour ou les héros docteurs*, Jacques Alluis met en scène les principaux personnages de romans de son temps et donne ainsi à lire une sorte de méta-roman. Il clôt cet étonnant récit par ce qu'on pourrait considérer comme une « méta-reconnaissance » : les deux héros, qui ont côtoyé tout au long du récit les plus grands personnages des romans, sont reconnus au terme de la narration comme étant de naissance romanesque. De plus, le lien de filiation de chacun des personnages d'Alluis à des héros parmi les plus célèbres est clairement établi, à l'occasion d'une scène de reconnaissance qui reprend et dépasse toutes celles des romans héroïques :

En la dernière assemblée des Héros, nos Amants étaient au milieu d'eux, pendant qu'on leur faisait des remontrances, ce qui donna lieu aux Docteurs, et aux Dames, de les considérer plus particulièrement, qu'ils n'avaient encore fait, *Coriolan* entre autres, et *Pharamond*, considérèrent longtemps Alidor, comme *Clélie* et *Almahide*, regardaient attentivement Dorise, que plus ils considéraient plus il leur semblait d'avoir vu autrefois ces deux personnes. Quand l'Assemblée fut séparée ils se communiquèrent leur soupçon et résolurent de s'en éclaircir. Pour cela ils les envoyèrent quérir, et après diverses demandes, ils furent tout à fait éclaircis de leurs doutes, et reconnurent que ces deux Amants étaient fils, l'un de *Coriolan*, et de *Cléopâtre* ; l'autre d'*Aronce* et de *Clélie*. Alidor qui était le fils de *Cléopâtre* avait pour proches parents, *Pharamond*, *Cassandre*, et même *l'Alcidiane* ; et Dorise était reconnue de *l'Illustre Bassa*, du *Grand Cyrus*, de *Mandane*, et de *l'Almahide*, pour nièce. Ce nouveau parentage ne fut pas plutôt su de part et d'autre, qu'une réjouissance universelle s'en ensuivit, les mutuels embrassements, les larmes de

⁸ Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres*, Paris, A. Pralard, 1671, traité II, p. 112-114. Il poursuit de la sorte : « Enfin après beaucoup de services rendus au Père contre ses ennemis, son ingratitude les fait retirer vers cet autre parti ; et par une merveille étrange un seul homme fait alors changer la fortune des armées et des Royaumes ; comme si son épée avait un charme tout puissant, elle est capable de tout foudroyer, et de mettre en déroute tous ceux contre qui elle est tirée. Le plus souvent ces vaillants Amoureux étant accompagnés d'un seul Écuyer, enlèvent leur Maîtresse d'entre les bras de ses parents, et hors d'un Palais environné de Gardes ; mais la fortune qui semblait les favoriser du commencement, se montre bientôt leur ennemie, changeant sa bonace comme celle de la mer, qui leur fait faire un piteux naufrage. L'un ou l'autre de ces Amants ou tous les deux ensemble tombent entre les mains des Corsaires ou de leurs ennemis, et sont longtemps prisonniers, ou bien ils passent quelques années ou quelques mois dans des cabanes de Bergers ou de pauvres pêcheurs, avec lesquels ils ne sont pas même en sûreté, et s'ils sortent d'un malheur, ils retombent après dans un autre ; Il se trouve de malheureuses Princesses qui sont perdues ou recouvrées quatre ou cinq fois de suite, et enlevées par diverses gens. [...] enfin ils ne se retrouvent ensemble qu'après que le Lecteur a beaucoup languï aussi bien comme eux dans l'attente d'un bon succès. »

⁹ Voir *ibid.*, p. 121.

¹⁰ *Ibid.*, traité II, p. 116.

joie, qui furent versées, et les compliments réciproques, furent les premiers effets de cette reconnaissance¹¹.

Le caractère répétitif et même systématique permet dans ce roman de dénoncer un procédé devenu un passage obligé de l'*inventio* du roman héroïque : la scène de reconnaissance. On comprend mieux pourquoi ce trait est ensuite jugé constitutif du romanesque et partant refusé par les auteurs de récits de la dernière partie du XVII^e siècle. En effet, ce type de récit plus bref, moins orné et à la trame plus simple, que Du Plaisir qualifie de « roman nouveau » dans son traité publié en 1683, se défait des situations propices à l'exaltation des sentiments et au déchaînement des passions (enlèvements, séparation des amants à la suite de catastrophes naturelles, retrouvailles, reconnaissances). Les motifs du roman héroïque ainsi que ses attributs formels sont alors attachés à la notion de romanesque¹².

La recherche d'un effet de lecture : reconnaître et se reconnaître

L'un des facteurs d'explication des mutations de la forme romanesque autour de 1660 consiste à considérer que les attentes du lecteur ont changé. Dans cette perspective, c'est pour les satisfaire au mieux qu'une mutation s'est opérée. L'idée apparaît chez Sorel, qui évoque les composantes linguistiques du tournant et souligne le souci nouveau de vraisemblable¹³. Elle est développée par Montfaucon de Villars dans un essai intitulé *De la délicatesse*. Selon Villars, le désaveu des « Romans comme on les a faits » tient à ce que les lecteurs ont cessé d'y trouver ce qu'ils y cherchaient :

les Romans comme on les a faits ne prennent pas le tour du cœur, ils ne ménagent pas assez la pente qu'ont tous les hommes à l'amour déréglé, ils inventent une manière d'amour que la seule imagination autorise, ceux qui n'aiment pas pour se marier n'y trouvent pas leur compte. [...] C'est pourquoi on a vu cesser tout à coup cette ardeur qu'on avait pour les Romans : on y courait, parce qu'on espérait sans qu'on s'en aperçût, d'y trouver ses faiblesses autorisées ; et on les a quittés tout à coup sans savoir pourquoi ; parce qu'on n'y a pas trouvé ce qu'on y cherchait, et qu'on n'en a rapporté autre chose, si ce n'est qu'il faut brûler ou se marier, et le cœur ne cherche ni l'un ni l'autre¹⁴.

Pour cet auteur comme pour Sorel ou Furetière, les romans ne plaisent plus à des lecteurs qui ne se reconnaissent pas dans la peinture des sentiments que ces ouvrages donnent à voir. C'est donc le principe même de la *mimesis* du roman héroïque, autrement dit l'« art de l'éloignement », qui semble ici en cause. Cette explication est confirmée par le commentaire que fait le même critique, Villars, lorsqu'il évoque *La Princesse de Montpensier*. En s'attachant aux différents personnages, il loue la façon dont ils s'offrent potentiellement à la reconnaissance du lecteur :

La pente à la galanterie en la Princesse de Montpensier, toutes les Dames qui ont cette pente trouvent là leur compte. L'inclination qu'on a à conter des douceurs à la femme de son meilleur ami est flattée par le beau rôle de Chabanes. Le Duc de Guise autorise l'ingratitude de ceux qui quittent là leurs Maîtresses après les avoir perdues de réputation

¹¹ Jacques Alluis, *L'École d'amour ou les héros docteurs*, 2^e éd., Grenoble, R. Philippon, 1666 (1^{re} éd., 1665), p. 164-165.

¹² Nous renvoyons ici à notre étude (« Il n'y a rien de romanesque et de grimpé. Le romanesque constitue-t-il une catégorie critique au XVII^e siècle ? », *Romanesques*, revue du Centre de recherches sur le roman et le romanesque, dir. Christophe Reffait, Université de Picardie-Jules Verne, 2013, n° 5, p. 17-30).

¹³ Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres*, *op. cit.*, traité II, chap. 4, p. 165-169.

¹⁴ Nicolas de Montfaucon de Villars, *De la délicatesse*, Paris, C. Barbin, 1671, « Dialogue 1 », p. 7-8.

[...]. Il ne faut pas s'étonner si ce petit Livre flattant à la fois tant de faiblesses s'est acquis tant de réputation¹⁵.

Dans un recueil de nouvelles de Mme de Pringy, *Les Différents Caractères de l'amour*, un groupe de devisantes raconte à tour de rôle une aventure fictionnelle, et les autres commentent les histoires qu'on vient de leur conter. Les devisantes y commentent l'abandon des romans au profit des « petites histoires » et des « galantes aventures » et attribuent un tel changement au goût de leurs contemporains pour la galanterie¹⁶. Chez Mme de Pringy comme dans les analyses de Villars, on observe donc que les lecteurs cherchent dans le roman des sentiments comparables à ceux qu'ils connaissent. Le plaisir qu'ils y trouvent est donc fonction du fait qu'ils y reconnaissent ou non ce qu'ils ont eux-mêmes vécu ou ressenti.

Certaines analyses des mutations de la forme romanesque soulignent davantage encore le lien avec la question du naturel. En effet, elles attribuent le « [changement] de manière » et l'abandon de l'héroïsme de règle dans les ouvrages romanesques au profit de représentations plus familières, à une ambition nouvelle des romanciers : « peindre la vérité et la nature toute pure », pour reprendre les termes de Donneau de Visé, le rédacteur du *Mercurie galant*, à propos d'un récit de Mme de Pringy¹⁷. Cette révolution, que l'un des rédacteurs du *Mercurie galant* date d'« il y a trente ans » en 1694, a pour fonction de « [mettre] au jour » les « défauts et faiblesses » et, partant, de faire en sorte que « les hommes s'y reconnaissent, et se trouvant ou trop faibles, ou ridicules, ou vicieux, la plupart, après avoir rougi en secret, tâchent à se corriger »¹⁸.

La recherche de la reconnaissance du lecteur est communément mise au principe du changement de matière romanesque. Elle va de pair avec deux types d'éléments dans la poétique du roman qui est alors élaborée, la rhétorique des passions et la question de l'illusion du lecteur.

Rhétorique des passions et reconnaissance

La rhétorique des passions est définie par les théoriciens classiques, notamment à propos de la tragédie et de l'épopée. Le passage d'Aristote qui théorise ce point, faisant du texte une communication d'affects entre deux pôles, émetteur et récepteur, connaît un très grand succès chez les commentateurs des XVI^e et XVII^e siècles¹⁹. La rhétorique des passions y correspond à une communication d'affects dans un système bipolaire, le poète anticipant mentalement le regard du spectateur et programmant une actualisation visuelle²⁰. Lamy, en rhétoricien, théorise la façon de « s'insinuer dans l'esprit de ceux à qui l'on parle » et requiert de l'auteur, pour « exciter les passions », une authenticité que ne permet que la représentation de sentiments véritablement ressentis²¹.

Pour affecter l'imagination et l'esprit du lecteur, il faut toucher son âme au moyen de structures et de figures. Les moyens de cette rhétorique des passions sont tout d'abord narratologiques, puisque le plaisir et la curiosité du spectateur dépendent du suspens que le narrateur sait ménager. Curiosité continuelle et « ardeur » dans la lecture sont donc la condition d'une transmission des passions de l'auteur au lecteur ou du personnage au lecteur, ce qui, chez

¹⁵ *Ibid.*, p. 12 et 13.

¹⁶ Jeanne-Michelle de Pringy, *Les Différents Caractères de l'amour*, Paris, C. Blageart, 1685, p. 12, cité dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 590.

¹⁷ [Jean Donneau de Visé], *Mercurie galant*, décembre 1694, p. 259-261. Le rédacteur commente *L'Amour à la mode. Satire historique* de Mme de Pringy (Paris, Veuve C. Coignard, 1695).

¹⁸ *Ibid.*, p. 260.

¹⁹ Voir Aristote, *Poétique*, chap. 17, 55 a, éd. cit., p. 93-95.

²⁰ Sur ce point, voir Emmanuelle Hélin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2003, p. 95-97 et *passim*.

²¹ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675), éd. C. Noille-Clauzade, Paris, H. Champion, 1998, p. 403 et 411.

Lamy tout comme chez Du Plaisir, exclut les digressions et commande le rythme du récit. Le suspens narratif ainsi défini est dans la lignée des analyses faites à propos de la tragédie dans les décennies précédentes. Du Plaisir fait le lien entre ce suspens psychologique et les notions d'attachement et d'intérêt, sur lesquelles se fonde le phénomène de reconnaissance :

Les lecteurs se rebutent, ils sont fâchés de se voir interrompus par le détail des aventures de Personnes pour qui ils s'intéressent peu, et il arrive que dans la crainte de perdre de vue, et d'oublier un commencement de lecture qui ne manque point de les attacher aux premiers Héros, ils négligent de lire ce qui ne les regarde pas, c'est-à-dire, les trois quarts de toute la Fable²².

Dans une conversation sur la fable présente dans le roman *Clélie* de Madeleine de Scudéry, on rencontre une réflexion sur la réception. Les devisants se divisent à propos du récit qui vient de leur être fait. Ils s'opposent non seulement sur la matière propre à un roman, mais également sur l'accueil qu'ils font au récit :

En vérité, disait Clélie, la mort de Clymène me touche sensiblement. Pour moi, disait Valérie, Hésiode me fait une pitié que je ne puis exprimer ; j'en ai même pour Lysistrate, ajouta Clydamire. Je ne suis pas de votre sentiment, reprit Bérélise, car je n'ai jamais de compassion pour ceux qui ont une fois cessé d'aimer, quoique l'amour renaisse dans leur cœur, et ce n'est qu'Hésiode et Clymène que je plains. Ma compassion va donc plus loin que la vôtre, dit Salonine, car j'en ai aussi pour le pauvre Troile. La mienne est bien encore plus grande que celle dont vous vous vantez, répliqua Plotine en souriant, car de l'heure que je parle, je meurs de peur que ce pauvre chien si fidèle à son maître, après avoir fait découvrir ses meurtriers, n'ait été perdu dans cette multitude de peuple, ou qu'il ne soit mort de douleur, après avoir perdu son maître et sa maîtresse²³.

Dans ce passage se dessine une typologie des lecteurs fondée sur l'effet produit par le récit. Les différentes réactions y relèvent de trois espèces : l'admiration (*se laisser surprendre à, faire impression*), l'émotion (*toucher, être affligé, avoir le cœur attendri, donner de la pitié*), ainsi qu'un troisième niveau qui est de l'ordre de l'illusion référentielle, voire de l'identification, avec les termes *pleurer pour, avoir de la compassion, s'intéresser à*. Ce dernier niveau, nouveau à cette date, constitue un enjeu souvent formulé sous forme d'interrogation par la théorie après 1660. Celle-ci fait en effet la part belle à l'illusion au détriment de la grandeur héroïque, qui avait pour effet d'éloigner le récit du lecteur. Le triomphe de l'illusion mimétique correspond à un changement de perspective : sans renoncer à l'idéalisation, qui est le propre du XVII^e siècle français, le « régime de distanciation maximale » est abandonné au profit d'un « régime de proximité fictionnelle », pour reprendre les termes de Thomas Pavel²⁴. La théorie de la réception qui naît à cette date se fonde sur la recherche de l'immédiateté du rapport à la réalité. C'est donc en tirant parti de la « porosité de l'univers romanesque avec celui de son public »²⁵ que prennent forme les phénomènes de reconnaissance qui constituent une hypothèse pour comprendre l'évolution du genre dans la première modernité.

Suspens et rhétorique des passions sont ici liés. Ils engagent une réflexion sur le phénomène de reconnaissance du lecteur dans le roman, mentionné par maints critiques. L'observation de ce phénomène par les critiques à partir de 1660 est au fondement d'une théorie de l'identification romanesque, qui n'est énoncée qu'à la toute fin du siècle.

²² Du Plaisir, *Sentiments sur l'histoire* (1683), cité dans *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 762.

²³ Madeleine de Scudéry, *Clélie. Quatrième partie* (1660), cité dans *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 195-196.

²⁴ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1996, chap. 5, p. 316-319.

²⁵ Voir Emmanuel Bury, « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e siècle », *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Pise-Genève, Ets-Slatkine, 2000, p. 9-33, ici p. 17.

Le phénomène de reconnaissance : de l'illusion à l'identification

La proximité que recherche le roman à partir de 1660, témoignant d'un souci nouveau du public, est constitutive d'un rapport renouvelé à l'œuvre. La notion de reconnaissance n'est pas inexistante auparavant, même si elle est moins explicite et patente. Scudéry en propose une première définition dans la préface d'*Ibrahim*, et en fait la source de l'« intérêt » du lecteur :

[...] il n'est rien de plus important, dans cette espèce de composition, que d'imprimer fortement l'Idée, ou pour mieux dire, l'image des Héros en l'esprit du Lecteur : mais en façon qu'ils soient comme de sa connaissance : car c'est ce qui l'intéresse en leurs aventures, et de là que vient son plaisir²⁶.

L'effet recherché par la peinture des passions ne se limite plus, à partir de 1660, à la sollicitude et à la compassion du lecteur. Cela transparaît chez Fontenelle qui, dans sa critique de *La Princesse de Clèves*, passe insensiblement de la « lecture d'intérêt » à une forme d'identification au personnage :

Le lecteur est si intéressé pour M. de Nemours et pour Mme de Clèves, qu'il voudrait les voir toujours l'un et l'autre. Il semble qu'on lui fait violence pour lui faire tourner ses regards ailleurs ; et pour moi, la mort de Mme de Tournon m'a extrêmement fâché. [...] Les plaintes que fait M. de Clèves à Mlle de Chartres, lorsqu'il est sur le point de l'épouser, sont si belles, qu'à ma seconde lecture je brûlais d'impatience d'en être là, et que je ne pouvais m'empêcher de vouloir un peu de mal à ce plan de la cour de Henri II, et à tous ces mariages proposés et rompus qui reculaient si loin ces plaintes qui me charmaient. [...] L'Aventure du Bal m'a semblé la plus jolie et la plus galante du monde, et l'on prend dans ce moment-là pour M. de Nemours et pour Mme de Clèves l'amour qu'ils prennent l'un pour l'autre²⁷.

L'alternance entre troisième personne du singulier et première personne du singulier, le passage d'une instance extérieure, « le lecteur », au *je* de l'énonciateur, mais également la succession des expressions rendant compte des émotions du locuteur, témoignent de la mince frontière qui sépare la simple illusion de l'identification, autrement dit l'intérêt pour un personnage du transport en son for intérieur.

Chez Pavillon, qui commente *La Duchesse d'Estramène* de Du Plaisir, la première étape n'apparaît même plus. Il reproche certes à Du Plaisir « d'avoir trop bien su faire entrer les Gens dans les intérêts de Mlle d'Hennebury » mais, aussitôt après, s'attache à décrire le phénomène de reconnaissance à l'œuvre lors de sa lecture du roman. En effet, définissant la « science du cœur » qu'il attribue à l'auteur de la *Duchesse d'Estramène*, il énumère uniquement les étapes de ses propres sentiments lors de la lecture de l'œuvre :

Ce qui m'a le plus satisfait dans votre Ouvrage, c'est que je l'ai trouvé fort profond dans une sorte de science, qui est généralement inconnue, je veux dire la science du cœur. [...] Que le cœur est bien entendu dans votre Duchesse d'Estramène ! J'y reconnais à chaque moment mes propres sentiments, qui avaient échappé à ma connaissance. J'ai eu le dépit qu'avait Mlle d'Hennebury de voir d'autres Personnes bien faites que celles que j'aimais. J'ai eu la faiblesse qu'elle avait de ne pouvoir tenir contre les discours artificieux, où il paraissait un peu de générosité et d'égard pour mes intérêts. J'ai eu, comme elle, de l'étonnement d'avoir fait de certaines choses, que j'avais faites avant que d'être résolu, et dont l'exécution me paraissait au-dessus de mes forces ; et je vous ai l'obligation, Madame, de savoir que j'ai eu tous ces sentiments²⁸.

²⁶ Georges de Scudéry, *Ibrahim* (1641), « Préface », cité dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 143.

²⁷ Bernard de Fontenelle, « Lettre sur *La Princesse de Clèves* », *Mercurie galant*, mai 1678, p. 56, cité dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 651-652.

²⁸ Etienne Pavillon, « À la spirituelle inconnue qui nous a donné la Duchesse d'Estramène », *Mercurie galant*, mai 1682, p. 225, cité dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 686.

Le choix du verbe *avoir* et l'emploi du passé composé qui correspond au temps de la lecture, assimilent les passions du héros à celles du lecteur. Et, surtout, le présent utilisé à propos de la reconnaissance souligne un effet qui perdure. On quitte donc la perspective d'une *catharsis*, où les sentiments forts représentés par la fiction provoquent admiration et pitié, au profit de celle d'une assimilation des passions du personnage par le lecteur. Ce type de jugement personnel, confondant réalité du lecteur et fiction du personnage, est caractéristique de la critique littéraire au XVII^e siècle. Il engage le choix d'un lexique qui souligne le phénomène de reconnaissance à l'œuvre lors de la lecture : critiques et théoriciens parlent de *souffrir avec*, d'*entrer dans les sentiments*, mais également de *se retrouver*²⁹.

La reconnaissance connaît une autre expression, dans la critique qui le dénonce. En effet, ce phénomène, qui suppose un empiètement des sens sur la raison, correspond à ce que la querelle de la moralité du théâtre définit par la notion d'impression³⁰ : l'impression est une « idée qui subsiste et modifie celui qui est mis à son contact », c'est-à-dire une « idée contagieuse³¹ ». C'est pourquoi Nicole refuse de distinguer idée et impression, jugeant que toutes les idées théâtrales forment des impressions. Une telle analyse semble être envisagée dans la pratique par Lamy, qui redouble sa critique des fausses vertus des héros en dénonçant les passions qu'elles allument. Le lecteur, une fois sa curiosité éveillée par une intrigue surprenante, s'attache nécessairement aux intérêts des personnages :

[...] ces vertus colorées font leur effet, et allument dans le cœur des lecteurs une forte passion pour ces héros. On désire ensuite de savoir leurs aventures, on s'intéresse dans tout ce qui les regarde, et l'on se trouve si étroitement lié avec eux, qu'on entre dans toutes leurs passions. On aime ce qu'ils aiment ; on hait ce qu'ils haïssent : on se réjouit, et l'on s'afflige avec eux. Lorsque le lecteur s'est une fois intéressé de cette manière dans ce qui arrive au héros de son roman, son cœur n'est point froid, il ressent avec plaisir toutes les émotions des passions diverses, qu'excitent en lui les différents états, par lesquels le poète fait passer ce héros. Ce qui augmente le plaisir que donnent ces passions, est qu'elles paraissent innocentes, et qu'elles ne sont accompagnées d'aucune fâcheuse circonstance. [...] dans ces émotions que donne la lecture d'un poème, on y voit une vertu apparente, qui fait qu'on ouvre volontiers son cœur à des sentiments qu'on croit innocents. On s'imagine qu'il y a de la générosité à pleurer les malheurs d'un illustre persécuté, à haïr ses ennemis, que le poète ne manque pas de noircir de toutes sortes de crimes³².

Ici, c'est par la reprise du même verbe pour qualifier actions ou « passions » des personnages et « émotions » du lecteur que le poéticien décrit le phénomène de reconnaissance voire d'identification à l'œuvre lors de la lecture de romans³³.

La complexité de la notion de reconnaissance tient à la pluralité des niveaux de lecture que l'on peut déployer à son propos. Dans le champ de l'*inventio*, il s'agit d'une péripétie caractéristique du romanesque tel qu'il se définit après 1660 par référence à un type de romans antérieur à cette date. Au niveau de l'effet de lecture, la notion réapparaît chez certains critiques, rhétoriciens et

²⁹ Jean-Baptiste de Valincour, *Lettres à Madame la marquise*** sur le sujet de « La Princesse de Clèves »* (1678), éd. C. Montalbetti, Paris, Flammarion, coll. GF, 2000, p. 52 et 80.

³⁰ Voir Laurent Thirouin, *L'Avengement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, H. Champion, 1997, p. 169-172.

³¹ *Ibid.*, p. 138.

³² Bernard Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique* (1678), éd. T. Gheeraert, Paris, H. Champion, 1998, première partie, chap. 14, p. 180.

³³ Tony Gheeraert décrypte ce mécanisme par lequel « je devient un autre » en plaçant à son origine la deuxième concupiscence (*libido sciendi*), qui encourage un intérêt injustifié pour les objets représentés : « le lecteur passe de la froideur à la curiosité, de la curiosité à l'intérêt, pour finalement s'identifier totalement au héros dont on lui conte les aventures » (*ibid.*, p. 64).

théoriciens dans les dernières décennies du siècle comme prolongement du suspens narratif et de la rhétorique des passions et concerne souvent tant le théâtre que le roman. Toutefois, appliquée au roman, la notion présente cette spécificité et cette nouveauté dans les années 1680 qu'elle peut alors pour la première fois être assimilée à une identification du lecteur à la fiction.

Ce qui se joue avec cette notion semble être comparable à – ou du moins assez proche de – ce que nous avons noté, Guiomar Hautcoeur et moi-même, à propos de la question du hasard dans la fiction narrative du XVII^e siècle³⁴. En associant le hasard au romanesque, il s'agit d'abandonner une poétique du hasard, au nom de son invraisemblance, au profit d'une poétique du naturel. À partir de là, le vraisemblable s'assimile à une vérité construite, le naturel. En faisant du motif de la reconnaissance un procédé caractéristique du romanesque, et en le disqualifiant à ce titre, l'enjeu est de permettre un effet de lecture consistant à *intéresser* le lecteur au récit, le terme étant pris avec le sens fort que lui donnent les auteurs et théoriciens du XVII^e siècle. Il s'agit par là de permettre au lecteur d'adhérer plus profondément à ce qu'il est en train de lire.

Camille ESMEIN-SARRAZIN
Université d'Orléans – POLEN

³⁴ Voir *Figures du Hasard. L'imaginaire de la contingence en Occident / Figures of Chance. Imagining Contingency in the West*, dir. A. Duprat, 2 vol., 2023, t. 1 « Pour une histoire culturelle de la contingence (XVI^e-XXI^e) » / « *Toward a Cultural History of Contingency (16th-21st Centuries)* », <https://hasard.hypotheses.org/4050#vol1>.

***Omnis mundi creatura quasi liber* : l'univers romanescque comme un livre, ou les jeux de rencontre et de reconnaissance**

On aura peut-être identifié dans le titre de cette contribution un extrait des vers du « *De miseria mundi* » d'Alain de Lille du XII^e siècle, reproduits dans la *Patrologia latina* :

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est, in speculum*

Soit « Chaque créature de ce monde est comme un livre, et une image de nous dans un miroir ». La fortune de la première métaphore a été successivement étudiée par Ernst Robert Curtius dans son ouvrage célèbre *La Littérature européenne et le Moyen âge latin* (1956), Hans Blumenberg dans le non moins célèbre *La Lisibilité du monde* (1981), et Fernand Hallyn dans un article, « Pour une poétique des idées : le livre du monde, ou les ramifications d'une métaphore » (2005)¹.

À l'encontre de Curtius et Blumenberg, ce dernier voit les racines de la métaphore dans l'Antiquité, avec l'image épicurienne célèbre des atomes assimilés à des lettres, mais incapables, cela étant, vu leur chaos de former un ouvrage. Avec le christianisme, où elle prend cependant son plein essor, on va rapidement distinguer deux livres : le livre de Dieu et de la sagesse (la Bible) et le livre de la Nature, celui où Dieu parle et fait. Images qu'on trouve volontiers, à la suite d'Alain de Lille puis d'Hugues de Saint Victor – et alors que s'épanouissent les genres au dessein encyclopédique du *speculum* (chez Vincent de Beauvais au XIII^e siècle notamment) et de *l'imago mundi* –, chez orateurs sacrés et prédicateurs. Raimond Sebond, dans la *Théologie naturelle ou Livre des créatures*, écrit ainsi :

Dieu nous a donné deux livres, celui de l'universel ordre des choses ou de la nature, & celui de la Bible. Cestuy-là nous fut donné premier, & dès l'origine du monde : car chaque creature n'est que comme une lettre, tirée par la main de Dieu. De façon que d'une grande multitude de creatures, comme d'un nombre de lettres, ce livre a esté composé : dans lequel l'homme se trouve & en est la lettre capitale & principale. Or tout ainsi que les lettres, & mots faits des lettres font une science [...], tout ainsi les creatures jointes ensemble & accouplées l'une à l'autre emportent diverses propositions & divers sens, & contiennent la science [...]. Le second livre des saintes Escritures a esté depuis donné à l'homme, & ce au deffaut du premier [...] si est-ce que le premier est commun à tout le monde, & non pas le second : car il faut estre clerc pour le pouvoir lire [...]. A ceste cause bastit elle [la doctrine] ce monde visible & nous le donna comme un livre propre, familier & infaillible, escrit de sa main, où les creatures sont rengees ainsi que lettres non à nostre poste, mais par le saint jugement de Dieu, pour nous apprendre la sapience & science de nostre salut [...]. Or veu que de l'assemblage des creatures, tout ainsi que d'une bien ordonnée cousture de paroles s'engendre la vraye intelligence en celui qui a la suffisance de la concevoir, la façon de traiter ce livre est d'assortir & rapporter les creatures l'une à l'autre,

¹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Paris, Presses Pocket, 1991, coll. « Agora » [PUF, 1956] ; Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde*, trad. fr. de Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Paris, Éditions du Cerf, 2007 [1981] ; Fernand Hallyn, « Pour une poétique des idées : le livre du monde, ou les ramifications d'une métaphore », *BHR*, 2005, p. 225-245.

considerant leur poix & signification, pour apres en avoir tiré la divine sapience qu'elles contiennent [...]².

Dans ce qui est un « livre sur un livre », le théologien catalan fait donc du « *naturae librum* » le livre premier, accessible à tous et non falsifiable³.

Selon Curtius, c'est en Allemagne que l'image passe dans le domaine profane, et elle connaît alors d'occasionnelles laïcisations⁴, dont cet extrait du chapitre « De l'institution des enfants » des *Essais* fournit un exemple :

Ce grand monde, que les uns multiplient encore comme espèces sous un genre, c'est le miroir où il nous faut regarder pour nous connaître de bon biais. Somme, je veux que ce soit le livre de mon écolier. Tant d'humeurs, de sectes, de jugements, d'opinions, de lois et de coutumes nous apprennent à juger sainement des nôtres : et apprennent notre jugement à reconnaître son imperfection et sa naturelle faiblesse : qui n'est pas un léger apprentissage. Tant de remuements d'état, et changements de fortune publique, nous instruisent à ne faire pas grand miracle de la nôtre⁵.

S'il n'est pas impossible que Montaigne songe ici au moule formel et intellectuel qui régit l'ouvrage de Sebon, c'est pour mieux s'en démarquer : le livre chez lui abandonne tout souci d'ordre ou de hiérarchie, pour embrasser la multiplicité des formes. Et, significativement pour ce qui va suivre, les « changements de fortune publique » nous apprennent à « reconnaître » (opération qui concerne ici c'est à noter tant l'aveu que l'identification) notre imperfection et variabilité fondamentales. Autrement dit, les vicissitudes extérieures enseignent au sujet sa précarité, et l'invitent à un travail de relativisation de sa « fortune publique ».

Descartes, à son tour, au début du *Discours de la méthode* de 1637, relatera comment son étude du « grand livre du monde » a fait suite à l'apprentissage de ses précepteurs⁶. Si nous pourrions encore ajouter les inflexions que prend alors l'image en direction du langage géométrique (par exemple dans l'*Abrégé de l'astronomie copernicienne* de Kepler, 1617-21) et mathématique (chez le Galilée d'*Il saggiatore*, 1623), ou encore de la grammaire et des chiffres moraux (dans *El Criticón* de Gracian, 1651-57), ce sont d'autres variations « profanes » qui vont ici nous occuper, plus particulièrement celles qui voient le « livre du monde » pénétrer et concerner le monde fictionnel, ce à partir de trois exemples majeurs, sis dans des cadres allant de la Babylone antique à l'Espagne de la Renaissance, abordés parfois selon un ordre bien moins conforme à la chronologie de publication des textes qu'aux nécessités d'un exposé qui envisagera via le thème ces « jeux de rencontre et de reconnaissance » sur différents niveaux et plans : *Le nom de la rose* (1980), *Zadig* (1747) et *Don Quichotte* (1605 – 1615).

« Mon bon Adso, dit le maître. J'ai passé tout notre voyage à **t'apprendre à reconnaître les traces** par lesquelles le monde nous parle comme un grand livre. Alain de Lille disait que

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura*

² Raymond Sebond, *Livre des créatures*, Préface de l'auteur, Traduction de Montaigne, Paris, G. Chaudière, 1571 [1569], p. 3r-4r.

³ L'usage se rencontre aussi chez les réformés, par exemple dès le premier chapitre, « De la congnoissance de Dieu », de l'*Institution de la religion chrétienne* de Calvin, qui développe le thème du livre du monde comme instrument de la Révélation.

⁴ Voir, sur « Le livre de la nature », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 497-507.

⁵ Montaigne, *Essais*, éd. André Tournon, Paris, Imprimerie nationale, 1998, coll. « La Salamandre », 3 vol., I, 26, 272A.

⁶ Voir *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Leyde, Jan Maire, 1637, p. 11-12.

Nobis est, in speculum

et il pensait à l'inépuisable réserve de symboles avec quoi Dieu, à travers ses créatures, nous parle de la vie éternelle. Mais l'univers est encore plus loquace que ne le pensait Alain, et non seulement il parle des choses dernières (en ce cas-là, il le fait d'une manière obscure) mais aussi des choses proches, et alors là d'une façon lumineuse [...] ».

« *Mio buon Adso* », disse il maestro. « *E' tutto il viaggio che ti insegno a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro. Alano delle Isole diceva che*
omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum
*e pensava alla inesausta riserva di simboli con cui Dio, attraverso le sue creature, ci parla della vita eterna. Ma l'universo è ancor più loquace di come pensava Alano e non solo parla delle cose ultime (nel qual caso lo fa sempre in modo oscuro) ma anche di quelle prossime, e in questo è chiarissimo [...]*⁷ ».

Guillaume de Baskerville prend des distances avec Alain, au nom des « choses proches » dont Dieu parle. Dans ce chapitre liminaire du *Nom de la rose* d'Umberto Eco, sa réplique répond à l'étonnement d'Adso devant la sagacité qu'il a manifestée, après avoir identifié le cheval de l'abbé, Brunel, et le lieu où il se trouve, ce sans l'avoir même croisé, mais en observant les traces de ses sabots à un carrefour ("trivio"). Guillaume poursuit donc ainsi :

« [...] J'ai presque honte de te répéter ce que tu devrais savoir. Au croisement sur la neige se dessinaient avec grande clarté les empreintes des sabots d'un cheval, qui pointaient vers le sentier à main gauche. À belle et égale distance l'un de l'autre, **ces signes disaient** que le sabot était petit et rond, et le galop d'une grande régularité – j'en déduisis ainsi la nature du cheval et le fait qu'il ne courait pas désordonné comme fait un cheval emballé. Là où les pins formaient comme un appentis naturel, des branches avaient été fraîchement cassées juste à la hauteur de cinq pieds. Un des buissons de mûres, là où l'animal avait tourné pour enfiler le sentier à sa droite, alors qu'il secouait fièrement sa belle queue, retenait encore dans ses épines de longs crins de jais... Enfin, tu ne me diras pas que tu ne sais pas que ce sentier mène au dépôt des litières, car en grim pant par le tournant inférieur, nous avons vu la bave des détrit us descendre à-pic au pied de la tour orientale, laissant des salissures sur la neige ; et d'après la situation du carrefour, le sentier ne pouvait que mener dans cette direction ».

« [...] *Quasi mi vergogno a ripeterti quel che dovesti sapere. Al trivio, sulla neve ancora fresca, si disegnavano con molta chiarezza le impronte degli zoccoli di un cavallo, che puntavano verso il sentiero alla nostra sinistra. A bella e uguale distanza l'uno dall'altro, quei segni dicevano che lo zoccolo era piccolo e rotondo, e il galoppo di grande regolarità - così che ne dedussi la natura del cavallo, e il fatto che esso non correva disordinatamente come fa un animale imbrozzarrito. Là dove i pini formavano come una tettoia naturale, alcuni rami erano stati spezzati di fresco giusto all'altezza di cinque piedi. Uno dei cespugli di more, là dove l'animale deve aver girato per infilare il sentiero alla sua destra, mentre fieramente scuoteva la sua bella coda, tratteneva ancora tra gli spini dei lunghi crini nerissimi... Non mi dirai infine che non sai che quel sentiero conduce al deposito dello strame, perché salendo per il tornante inferiore abbiamo visto la bava dei detriti scendere a strapiombo ai piedi del torrione meridionale, bruttando la neve; e così come il trivio era disposto, il sentiero non poteva che condurre in quella direzione*⁸ ».

Et quand Guillaume révèle comment il a pu deviner aussi le nom de Brunel, Adso, reprenant l'idée des deux livres, conclut « Tel était mon maître. Non seulement il savait lire dans le grand livre de la nature, mais aussi de la façon que les moines lisaient les livres de l'Écriture, et pensaient à travers

⁷ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, traduction Jean-Noël Shifano, Paris, Grasset et Fasquelle, 2012 [1982], p. 44-45. Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milan, Fabbri-Bompiani, 1980, p. 25. Le gras est notre fait.

⁸ *Ibid.*, p. 45. *Ibid.*

ceux-ci⁹ ». De Baskerville est ainsi un philosophe franciscain amateur d'indices¹⁰, dont les propos font se rencontrer en quelque sorte la métaphore du livre de la nature et le « paradigme cynégétique » cher à Carlo Ginzburg, lequel se fonde par excellence sur des « signes inartistiques » (*atechnos*, selon le livre I de *La Rhétorique* d'Aristote) pour construire une intelligibilité séquentielle, et implique un déchiffrement horizontal, sans hiérarchie (au contraire donc de l'« échelle des créatures » de Sebon), des signes sensibles. De toutes les formes de la reconnaissance préconisées par Aristote, dans le chapitre 16 de *Poétique*, c'est celle qui se fait par raisonnement à partir d'« inférences hypothétiques », déclarée supérieure dès le chapitre 16 de *La Poétique* de La Mesnardière¹¹, qui se trouve ici privilégiée. Et elle peut aller au-delà des « personnes », à strictement parler.

On ajoutera qu'en 1327, on se situe à l'époque de la « réduction en art », selon l'expression d'Hélène Vérin, de la nature¹², que mettent en œuvre notamment les ouvrages de vénerie. Le plus ancien traité en français, le *Livre du roy Modus et de la Royne Ratio* d'Henri de Ferrières, date en effet de 1340 (et est réédité en 1560), tandis que *Le Livre de chasse* de Gaston Phébus sera composé quant à lui entre 1387 et 1389. S'il n'est pas dit que Guillaume – au demeurant grand lecteur – ait pratiqué de ces derniers, ils apparaissent bien comme des manuels à superposer aux occasions et situations empiriques, pour en comprendre les vicissitudes.

U. Eco, on le sait, dans *Les Limites de l'interprétation*, étudiant l'abduction, que mobilise du reste le « paradigme indiciare », en vient au *Zadig* de Voltaire¹³. Dans le chapitre 3 de celui-ci, intitulé « Le chien et le cheval », interviennent les scènes introduites par « Un jour » puis « par une bizarrerie ordinaire de la fortune », qui concernent la chienne de la reine puis le meilleur cheval du roi, que le héros, sans les avoir vus toujours, décrit uniquement ici, ce qui jette le soupçon sur lui. Accusé de vol, il s'explique aux juges :

« Étoiles de justice, abîmes de science, miroirs de vérité, qui avez la pesanteur du plomb, la dureté du fer, l'éclat du diamant, et beaucoup d'affinité avec l'or, puisqu'il m'est permis de parler devant cette auguste assemblée, je vous jure par Orosmade, que je n'ai jamais vu la chienne respectable de la reine, ni le cheval sacré du roi des rois. Voici ce qui m'est arrivé : je me promenais vers le petit bois où j'ai rencontré depuis le vénérable eunuque et le très-illustre grand veneur. **J'ai vu** sur le sable les traces d'un animal, et **j'ai jugé** aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, **m'ont fait connaître** que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu'ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours. D'autres traces en un sens différent, qui paraissaient toujours avoir rasé la surface du sable à côté des pattes de devant, **m'ont appris** qu'elle avait les

⁹ *Ibid.*, p. 46. « *Così era il mio maestro. Non soltanto sapeva leggere nel gran libro della natura, ma anche nel modo in cui i monaci leggevano i libri della scrittura, e pensavano attraverso di quelli* », *Ibid.*

¹⁰ Voir les propos de l'auteur dans l'*Apostille au Nom de la rose* : « *Ma avevo bisogno di un investigatore, possibilmente inglese (citazione intertestuale), che avesse un grande senso dell'osservazione e una particolare sensibilità per l'interpretazione degli indizi. Queste qualità non si trovavano se non nell'ambito francescano, e dopo Ruggiero Bacone; inoltre una teoria sviluppata dei segni la troviamo solo con gli occamisti, o meglio c'era anche prima, ma prima l'interpretazione dei segni o era di tipo simbolico o tendeva a leggere nei segni le idee e gli universali. Solo tra Bacone e Occam si usano i segni per indirizzarsi alla conoscenza degli individui* », *Ibid.*, p. 388-389. « Mais j'avais besoin d'un investigateur, anglais si possible (citation intertextuelle), qui ait un grand sens de l'observation et une particulière sensibilité à l'interprétation des indices. Ces qualités, on ne les trouvait que dans le milieu franciscain, et après Roger Bacon ; en outre, on n'a une théorie développée des signes que chez les occamistes ; plus exactement, cette théorie existait avant, mais avant, soit l'interprétation des signes était de type symbolique, soit elle tendait à lire dans les signes les idées et les universaux. C'est seulement chez Bacon ou Occam qu'on utilise les signes pour aller vers la connaissance des individus », *Ibid.*, p. 726.

¹¹ Voir ainsi Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics* (Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 96), récemment traduit en français par Luc Sautin, avec notre contribution, sous le titre de *Poétiques de l'anagnorisis* (Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 124).

¹² Voir notamment *Réduire en art – La technologie de la Renaissance aux Lumières*, dir. Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

¹³ Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. fr. de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992 [Milan, Bompiani, 1987], p. 265 sq.

oreilles très-longues ; et comme j'ai remarqué que le sable était toujours moins creusé par une patte que par les trois autres, **j'ai compris** que la chienne de notre auguste reine était un peu boiteuse, si je l'ose dire.

À l'égard du cheval du roi des rois, vous saurez que, me promenant dans les routes de ce bois, j'ai aperçu les marques des fers d'un cheval ; elles étaient toutes à égales distances. Voilà, ai-je dit, un cheval qui a un galop parfait. La poussière des arbres, dans une route étroite qui n'a que sept pieds de large, était un peu enlevée à droite et à gauche, à trois pieds et demi du milieu de la route. Ce cheval, ai-je dit, a une queue de trois pieds et demi, qui, par ses mouvements de droite et de gauche, a balayé cette poussière. J'ai vu sous les arbres, qui formaient un berceau de cinq pieds de haut, les feuilles des branches nouvellement tombées ; et **j'ai connu** que ce cheval y avait touché, et qu'ainsi il avait cinq pieds de haut. Quant à son mors, il doit être d'or à vingt-trois carats ; car il en a frotté les bossettes contre une pierre que j'ai reconnue être une pierre de touche, et dont j'ai fait l'essai. **J'ai jugé** enfin par les marques que ses fers ont laissées sur des cailloux d'une autre espèce, qu'il était ferré d'argent à onze deniers de fin¹⁴ ».

L'épisode se calque sur celui du chameau de la traduction du *Voyage et aventures des trois princes de Serendip* de Christoforo Armeno (1557) par le Chevalier de Mailly en 1719, mentionné par ce contemporain de Voltaire qu'est Walpole, pour aboutir chez ce dernier à l'invention de la « *serendipity* ». On peut néanmoins se demander s'il ne s'agit pas ici d'une « connaissance », c'est-à-dire d'une activité première, sans arrière-plan livresque. À ceci près que les premières lignes du chapitre montraient le héros, présenté d'emblée comme grand lecteur, du livre de Zoroastre en particulier, répudier Azora son épouse, puis se retirer en une étude où se réactivait notre métaphore :

[...] il chercha son bonheur dans l'étude de la nature. « Rien n'est plus heureux, disait-il, qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux. Les vérités qu'il découvre sont à lui : il nourrit et il élève son âme, il vit tranquille ; il ne craint rien des hommes, et sa tendre épouse ne vient point lui couper le nez ». Plein de ces idées, il se retira dans une maison de campagne sur les bords de l'Euphrate. Là il ne s'occupait pas à calculer combien de pouces d'eau coulaient en une seconde sous les arches d'un pont, ou s'il tombait une ligne cube de pluie dans le mois de la souris plus que dans le mois du mouton. Il n'imaginait point de faire de la soie avec des toiles d'araignée, ni de la porcelaine avec des bouteilles cassées, mais il étudia surtout les propriétés des animaux et des plantes, et il acquit bientôt une sagacité qui lui découvrait mille différences où les autres hommes ne voient rien que d'uniforme¹⁵.

La présence en amont de l'estimation et du déchiffrement d'une « lecture », voire d'un substrat livresque, favorise du coup la neutralisation de ce que les événements et traits de ce monde pourraient avoir d'arbitraires, sans cause ni signification. Les traces, marques *in absentia* dans le monde sensible, deviennent les supports et les agents de l'identification des animaux, et aussi chez Eco de leur cheminement, dès lors qu'elles viennent à être interprétées. L'inscription fortuite se mue donc en langage intelligible, et la rencontre, de la sorte, en reconnaissance.

C'est là, en fait, une variante de ce que propose habituellement le roman, et Jean Rousset intitule ainsi une section de son *Leurs yeux se rencontrèrent* « Destin, reconnaissance, sympathie »¹⁶. L'*Histoire aethiopique* d'Héliodore, et en son sein Théagène et Chariclée, avaient ouvert la voie :

Car tout incontinent qu'ilz se virent l'un l'autre, comme si leurs ames de la premiere rencontre eussent recogneu leur semblable, et eussent couru audevant de ce qui par droict estoit leur propre, ilz demourent premierement l'un devant l'autre tout picquez et estonnez. Puis elle luy bailla en main lentement le flambeau, et luy le receut de mesme, tenans par un assez lon temps

¹⁴ Voltaire, *Zadig ou La destinée, Romans et contes*, éd. Henri Bénac, Paris, Classiques Garnier, 1960, p. 8-9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent – La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 89 sq.

les yeux fîchez l'un sur l'autre, comme s'ilz eussent ce pendant recherché en leur mémoire s'ilz s'estoient point euz, ou cogneuz autresfois¹⁷.

Souvenir ou songe : cela sera bien plus tard réactivé par les romantiques avec la notion de « vie antérieure » et ses avatars idéalistes¹⁸, laquelle on retrouve encore chez le Flaubert de *L'Éducation sentimentale* :

Il lui conta ses mélancolies au collègue, et comment dans son ciel poétique resplendissait un visage de femme, si bien qu'en la voyant pour la première fois, il l'avait reconnue¹⁹.

Le trait commun de telles scènes, souvent inaugurales, en tout cas rarement en position finale de la *fabula*, est donc de postuler un avant de la rencontre, de tenir celle-ci pour « pré-ordonnée », et bien de faire que la « contingence [soit] ressentie comme nécessité²⁰ », de résorber la part d'irruption et d'étrangeté de la péripétie en l'inscrivant dans une continuité.

Ce type de « reconnaissance par la mémoire » n'est pourtant pas coupé de l'image du livre du monde ou du monde comme livre, dont on peut considérer que le *Don Quichotte* de Cervantès la reconduit, de façon récurrente et structurante quant à lui, au point de pouvoir être considéré comme un « roman métafictionnel »²¹. Ici, cependant, le « livre de la nature » et Dieu se trouvent remplacés par les romans de chevalerie et leurs auteurs²². Serait-ce que le premier est devenu incompréhensible²³ ? En attendant, dès les premières pages, l'« *ingenioso* », le futur chevalier à la Triste Figure, après avoir – c'est à noter – relégué sa passion de la chasse aux oubliettes²⁴, se lance dans ses pérégrinations aberrantes, et croise d'emblée une auberge :

Deux jeunes femmes se trouvaient par hasard à la porte, de celles qu'on nomme du métier, qui allaient à Séville avec quelques muletiers passés faire étape. Tout ce que notre aventurier pensait, voyait ou imaginait lui paraissant **se faire et se dérouler comme dans ses lectures**, dès qu'il vit l'auberge, il se figura un château [...]. Il s'approcha encore de la porte de l'auberge et vit les deux jeunes dévotées qui s'y trouvaient. Pour lui, ce furent deux belles demoiselles ou deux gracieuses dames qui se divertissaient aux portes du château.

¹⁷ Héliodore, *Histoire aethiopique*, trad. Jacques Amyot de 1548, éd. Laurence Plazenet, Paris, Champion, 2008, III, 5, p. 274.

¹⁸ Voir les pages de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 90-92, sur la question.

¹⁹ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, II, 6, éd. Peter Michael Wetherill, Paris, Classiques Garnier, 1984, p. 271.

²⁰ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 99 et 91.

²¹ Voir Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2002.

²² La dernière section de l'ouvrage de Jean Rousset, « 'Lu dans un roman' ou le détour de la lecture » (*Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 203 sq) mentionne d'autres cas de confusion entre roman lu et monde romanesque autour de la scène de la première vue, entre autres dans le *Pharsamon, ou Les nouvelles folies romanesques* de Marivaux.

²³ Hypothèse d'Anne Teulade, Vincent Ferré et Nicolas Corréard dans *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2015, coll. « Rencontres » : « la représentation de l'interprétation dans les œuvres est appelée par l'impression que ce grand livre est devenu illisible », p. 18.

²⁴ « Il faut donc savoir que le susdit hidalgo, à ses moments d'oisiveté, c'est-à-dire tout le temps ou presque, s'adonnait à la lecture de livres de chevalerie avec tant de zèle et de plaisir qu'il en oublia quasiment l'exercice de la chasse et même la gestion de ses biens », Cervantès, *Don Quichotte*, éd. et trad. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Le Livre de Poche classique, 2008, I, 1, p. 82. « *Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso — que eran los más del año —, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda* », Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelone, A. López Robert, 1905 [3^e éd.], I, 1, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha--13/html/> [consulté le 20 juillet 2023].

*Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman «del partido», las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada; y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía **ser hecho y pasar al modo de lo que había leído**, luego que vio la venta se le representó que era un castillo [...] se llegó a la puerta de la venta, y vio a las dos distraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando²⁵.*

Ces auberges deviennent des châteaux, les géants des moulins, les troupeaux de moutons des armées, et Sancho est réprimandé d'y voir si peu clair : « tu n'y connais rien en matière d'aventures²⁶ ». Il s'agit en effet de « chercher des aventures pour confirmation²⁷ », ou, selon Michel Foucault, de « remplir la promesse des livres », de « [lire] le monde pour démontrer les livres²⁸ », quitte à « corriger » ce dernier, dans tous les sens du terme. « Tout est possible » pour ce faire, ou tout est bon à prendre : lorsqu'il arrive à Don Quichotte de voir correctement ce qui l'entoure, il impute les perceptions qui ne vont pas dans le sens de son délire à quelques « mages enchanteurs²⁹ », responsables notamment d'avoir enlaidi Dulcinée de Toboso, que, selon Sancho, finalement pris au jeu, même chevaliers ou géants risquent de ne pas reconnaître³⁰. Moyennant quoi, si tout événement est placé sous le signe du hasard, il est immédiatement enrôlé dans une logique qui en limite là encore le potentiel d'inintelligibilité : « ce cas a je ne sais quel parfum d'aventure de chevalier³¹ ». Ou encore comment « se jeter dans les bras de la fortune [pour] ressusciter la chevalerie errante³² ».

Dans la deuxième partie du roman, le monde fictionnel se met à coïncider plus aisément avec l'imaginaire du héros, en particulier par des spectacles conformes à l'univers héroïque ou pastoral. L'un d'entre eux favorise le glissement du genre de reconnaissance jusqu'alors mis en œuvre à un autre :

Tout en parlant et discutant ainsi, ils pénétraient dans une forêt qui se trouvait en dehors du chemin, et **tout d'un coup, de manière inattendue**, don Quichotte se retrouva empêtré dans des filets de fil vert tendus entre les arbres, et sans pouvoir imaginer ce que ce pouvait être, il dit à Sancho : - **Il me semble, Sancho, que cette affaire, ces filets, doit être une des plus originales aventures qu'on puisse imaginer [...]**.

Il allait avancer encore et tout briser lorsque tout de coup, devant lui, sortirent d'entre les arbres deux ravissantes bergères. Du moins étaient-elles vêtues ainsi [...].

[...] et si ces filets, qui doivent couvrir un petit espace, couvraient tout l'orbe de la terre, je chercherais de nouveaux mondes où pouvoir passer sans les rompre, et pour prêter quelque crédit à cette exagération, voyez : c'est Don Quichotte de La Manche en personne qui prend cet engagement, si tant est que ce nom soit parvenu à votre ouïe.

Ah ! chère amie de mon cœur, dit alors l'autre jeune fille, quelle chance formidable venons-nous d'avoir ! **Vois ce seigneur qui est devant nous. Je t'apprendrai que c'est le plus vaillant, le plus amoureux, et le plus courtois qu'il y ait au monde, si une histoire de ses exploits qu'on a imprimée et que j'ai lue ne nous ment et ne nous trompe pas.** Je parierais que ce

²⁵ *Ibid.*, I, 2, p. 89-90. *Ibid.*, I, 2.

²⁶ *Ibid.*, I, 8, p. 133. « no estás cursado en esto de las aventuras », *Ibid.*, I, 8.

²⁷ *Ibid.*, I, 21, p. 275. « andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras », *Ibid.*, I, 21.

²⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990 [1966], coll. Tel, p. 61.

²⁹ Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, I, 7, p. 127. « sabio encantador », Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, I, 7.

³⁰ Voir ainsi notamment, dans la Seconde partie : « Il me semble que je les vois marcher dans le Toboso comme des corniauds à la recherche de ma dame Dulcinée, et même s'ils la rencontrent au milieu de la rue, ils ne la reconnaîtront pas plus que mon père », *ibid.*, II, 11, p. 108. « Paréceme que los veo andar por el Toboso hechos unos bansanes, buscando a mi señora Dulcinea, y aunque la encuentren en mitad de la calle, no la conocerán más que a mi padre », *Ibid.*, II, 11.

³¹ *Ibid.*, I, 50, p. 669. « Por ver que tiene este caso un no sé qué de sombra de aventura de caballería », *Ibid.*, I, 50.

³² *Ibid.*, II, 16, p. 151. « entregarse en los brazos de la Fortuna [para] resucitar la ya muerta andante caballería », *Ibid.*, II, 16.

brave homme qui l'accompagne est un certain Sancho Panza, son écuyer, dont les plaisanteries n'ont pas d'égal.

En estas razones y pláticas, se iban entrando por una selva que fuera del camino estaba, y a deshora, sin pensar en ello, se halló Don Quijote enredado entre unas redes de hilo verde, que desde unos árboles a otros estaban tendidas; y sin poder imaginar qué pudiese ser aquello, dijo a Sancho : - Paréceme, Sancho, que esto destas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar [...]. queriendo pasar adelante y romperlo todo, al improviso se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras, a lo menos vestidas como pastoras [...].

[...] y si como estas redes, que deben de ocupar algún pequeño espacio, ocuparan toda la redondez de la tierra, buscara yo nuevos mundos por do pasar sin romperlas; y porque deis algún crédito a esta mi exageración, ved que os lo promete, por lo menos, Don Quijote de la Mancha, si es que ha llegado a vuestros oídos este nombre.

¡Ay, amiga de mi alma, dijo entonces la otra zagala, y qué ventura tan grande nos ha sucedido! ¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente, y el más enamorado, y el más comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído. Yo apostaré que este buen hombre que viene consigo es un tal Sancho Panza, su escudero, a cuyas gracias no hay ningunas que se le iguallen³³.

On croise maintenant en effet des lecteurs de la Première partie : duchesse et duc³⁴, et ici les membres de cette « Arcadie feinte ou imitée³⁵ », qui seront suivis par le bandit Roque Guinart³⁶. Si un livre – le premier écrit par Cervantès – est adéquat aux événements et personnages, qu'on parvient à reconnaître, un autre – la continuation contrefactuelle d'Avellaneda de 1614 – rend ces derniers comme étrangers à eux-mêmes, ce que manifeste dans la fin de l'ensemble la rencontre avec Alvaro Tarfe, présent dans ladite continuation, qui ne voit aucun lien entre les héros qu'il croise et les personnages de celles-ci, notamment Sancho³⁷. L'œuvre se replie sur elle-même, la première partie ayant ici la fonction qu'avaient en elle les romans de chevalerie, et à laquelle désormais Don Quichotte, être de signes et de mots, se doit d'être fidèle.

Par-delà les deux régimes épistémiques que Foucault voit se condenser dans l'ouvrage de Cervantès (mise en crise de la ressemblance et faillite de la « prose du monde » ; ébauche du régime de la représentation par retrait du langage hors des choses), insistons, pour notre sujet, sur la réorientation que connaît ici le champ d'application de l'*anagnôrisis*, qui concerne désormais moins le monde de la fiction que déchiffre le héros que le livre mettant en scène ce dernier, de manière intradiégétique.

Dans le prolongement, on n'est pas surpris que le processus puisse également concerner le plan de la narration. Le chapitre 9 de la Première partie est à cet égard fondateur, puisque le narrateur y rapporte comment il tomba un jour dans l'Alcala de Tolède, parmi les papiers apportés par un jeune garçon à un marchand de soieries, sur un manuscrit en arabe, dont le titre traduit en castillan donne « *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* ». Le topos du manuscrit trouvé est du reste aussi une caractéristique du *Nom de la rose*. Rappelons l'ouverture du premier, intitulée « Un manuscrit, naturellement » :

³³ *Ibid.*, II, 58, p. 559-561. *Ibid.*, II, 58.

³⁴ Voir *Ibid.*, II, 30.

³⁵ *Ibid.*, I, 58, p. 566. « *Arcadia fingida o contrahecha* », *Ibid.*, I, 58.

³⁶ Voir *Ibid.*, II, 60.

³⁷ Voir *Ibid.*, II, 72.

Le 16 août 1968, on me mit dans les mains un livre dû à la plume d'un certain abbé Vallet, *Le manuscrit de Dom Adso de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842)³⁸.

Et relisons les phrases liminaires de l'épître dédicatoire du personnage éponyme à la Sultane Shéraa au début de *Zadig*, où il est juste question de traduction :

Charme des prunelles, tourment des cœurs, lumière de l'esprit, je ne baise point la poussière de vos pieds, parce que vous ne marchez guère, ou que vous marchez sur des tapis d'Iran ou sur des roses. Je vous offre la traduction d'un livre d'un ancien sage qui, ayant le bonheur de n'avoir rien à faire, eut celui de s'amuser à écrire l'histoire de Zadig, ouvrage qui dit plus qu'il ne semble dire. Je vous prie de le lire et d'en juger [...] ³⁹.

Chacun des récits se donne ainsi, sur le plan pragmatique et matériel, comme du textuel voire du livresque, ce qui est une manière, en brisant la fonction référentielle, d'insister sur le fait que la main d'un auteur plane sur la geste. Il n'est toutefois pas surprenant que le monde comme livre appelle un dehors de ce dernier⁴⁰. La métaphore encourage la métalepse, son actualisation paraissant intensifier tout ce qui a trait à la production comme à la lecture.

C'est une fois de plus *Don Quichotte* qui en fournit l'exemple le plus remarquable. Le roman n'a de cesse de rappeler sa composition, par des remarques métatextuelles, dont celles-ci, au début du chapitre 24 de la Seconde partie, au sujet des visions de la grotte de Montesinos :

Celui qui a traduit cette grande histoire sur l'original de celle qu'a écrite son premier auteur, Cid Hamet Benengli, dit que lorsqu'on arrive au chapitre de l'aventure de la grotte de Montesinos, il y a dans la marge, écrits de la propre main d'Hamet, ces mots précis :

« Je ne peux pas réussir à comprendre, je ne peux pas me persuader non plus, qu'il soit exactement arrivé au valeureux don Quichotte tout ce qu'on a écrit dans le chapitre précédent, pour la raison suivante : toutes les aventures arrivées jusqu'ici ont été contingentes et vraisemblables. Mais celle de cette grotte, je ne vois aucun biais par où la tenir pour véridique, tant elle franchit les limites du raisonnable, et il m'est cependant impossible de penser que don Quichotte ait menti, lui qui est l'hidalgo le plus véritable, le chevalier le plus noble de son temps [...] ». Puisque tu as du discernement, toi, lecteur, juges-en comme il te semblera ; moi, je ne dois ni ne peux rien de plus, bien qu'on croie avec certitude qu'on rapporte qu'au moment de sa mort il se rétracta et dit qu'il l'avait inventée parce qu'il trouvait qu'elle s'accordait bien, cadrait bien avec les aventures qu'il avait lues dans ses histoires ».

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones :

« No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso Don Quijote, le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es, que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero esta desta cueva no le ballo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que Don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible [...]. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató

³⁸ Umberto Eco, *Le nom de la rose*, *op.cit.*, p. 13. « Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon (*Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842*) », *Il nome della rosa*, *op.cit.*, p. 10.

³⁹ Voltaire, *Zadig ou La destinée*, *op.cit.*, p. 1.

⁴⁰ Voir la remarque d'Antoine Granjean dans « Lisibilité du monde et mondanité de la lecture (à partir de Blumenberg) » (*Cahiers philosophiques*, 2012/1 n° 128, p. 92) : « Pour qu'il y ait du lisible, il faut qu'il y ait de l'écrit, et pour qu'il y ait de l'écrit, il faut qu'il y ait (eu) un écrivain ».

della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias⁴¹ ».

La note de Cide Hamete Benengeli, retranscrite par le maurisque à qui le narrateur avait confié dès l'origine le soin de traduire le manuscrit en castillan, induit une lecture cette fois extradiégétique, à l'intérieur de laquelle le lecteur extérieur se trouve apostrophé et installé dans le rôle de juge de l'épisode, un peu comme l'était Shéaraa dans *Zadig*.

Justement, et pour terminer, que dire alors de cette relation entre rencontre et reconnaissance sur le terrain de la réception ? Le mouvement constaté au sein de la diégèse trouve-t-il à se vérifier en quelque manière dans la pratique que les textes demandent ? Il serait aisé de montrer que la démarche indiciaire et cynégétique conduite par une instance fictionnelle commande une attitude quelque peu mimétique de la part du lecteur, et Eco recherche d'ailleurs en ce dernier un complice « qui joue [son] jeu⁴² ». Toutefois, la position d'estimation confiée plus haut à celui-ci semble écarter toute systématisme - ou alors cette dernière s'exerce dans *Don Quichotte* au rebours des fantaisies - qu'on ne saurait épouser, ce que refusent le duc et la duchesse - de l'hidalgo - auquel on ne saurait s'identifier⁴³. « Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié » déclare Voltaire dans la Préface du *Dictionnaire philosophique*⁴⁴. Le « Mais... » final de *Zadig*, alors que l'ange prend son vol, empêche de conclure fermement en la toute-puissance de la Providence et l'inexistence du hasard⁴⁵. Et c'est bien une ouverture de la signification que paraît requérir de même le roman de Cervantès. Un titre de chapitre de la Seconde Partie porte de la sorte, de façon humoristique : « Qui traite de ce que verra celui qui le lira, et de ce qu'entendra celui qui écouter sa lecture⁴⁶ ». La formule invite au passage à distinguer les manières concrètes de lire, du nouveau lectorat dont fait partie le héros promis à la mélancolie, au solipsisme et la folie, et celle plus traditionnelle, collective et civilisatrice, qui limite les effets du délire⁴⁷. De cette dernière procède le modèle du « devis » et de la pluralité des opinions, valorisée dans la Seconde partie par le bachelier Samson Carrasco, alors que Don Quichotte le sonde sur la perception de ses premières aventures :

« - [...] Mais dites-moi, monsieur le bachelier : quels sont ceux de mes exploits qui pèsent le plus dans cette histoire ? – Il y a différentes opinions sur ce point, autant qu'il y a de goûts. Les uns retiennent l'aventure des moulins à vent, qui vous avaient semblé des Briarées et des géants ; les autres, celle des fouloirs ; l'un la description des deux armées qui parurent ensuite être des troupes de moutons ; l'autre célèbre celle du mort qu'on conduisait à Ségovie pour l'y

⁴¹ Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, II, 24, p. 235-236. Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, II, 24.

⁴² « Quel lecteur modèle voulais-je quand j'écrivais ? Un complice, bien sûr, qui joue mon jeu. Je voulais devenir complètement médiéval et vivre le Moyen Âge comme si c'était mon époque (et vive versa). Mais en même temps, je voulais de toutes mes forces que se dessine une figure de lecteur qui, après avoir surmonté l'initiation, devienne ma proie ou la proie du texte et pense ne plus vouloir autre chose que ce que le texte lui offre », Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*, p. 740. « *Che lettore modello volevo, mentre scrivevo? Un complice, certo, che stesse al mio gioco. Io volevo diventare completamente medievale e vivere nel Medio Evo come se fosse il mio tempo (e viceversa). Ma al tempo stesso volevo, con tutte le mie forze, che si disegnasse una figura di lettore il quale, superata l'iniziazione, diventasse mia preda, ovvero preda del testo e pensasse di non voler altro che ciò che il testo gli offriva* », Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*, *op. cit.*, p. 396.

⁴³ Hier comme aujourd'hui. Voir entre autres à ce sujet Jean-Louis Brau, « La lecture en abyme : le lecteur intradiégétique et le lecteur réel du Don Quichotte », *L'expérience de la lecture*, dir. Vincent Jouve, Paris, L'Improviste, 2005, p. 251-263.

⁴⁴ Voltaire, Préface au *Dictionnaire philosophique : la Raison par alphabet* [1764], éd. Raymond Naves et Olivier Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 4.

⁴⁵ Voltaire, *Zadig ou La destinée*, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁶ *Don Quichotte*, *op. cit.*, II, 66, p. 638. « *Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer* », Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, II, 66.

⁴⁷ Voir Pierre Darnis, « Lecture publique – Lecture solitaire. Deux paramètres déterminants dans les comportements herméneutiques du lecteur moderne (le cas du récit cervantin) », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, *op. cit.*, p. 35-52.

enterrer ; l'un dit que celle de la libération des galériens dépasse toutes les autres ; l'autre, qu'aucune n'égale celle des deux géants de Saint-Benoît, avec le combat du valeureux Biscayen ».

« [...] pero dígame vuesa merced, señor Bachiller: ¿qué baxañas mías son las que más se ponderan en esa historia? En eso, respondió el bachiller, hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuesa merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno⁴⁸ ».

En matière de « reconnaissance » littéraire, dans un sens plutôt d'estime et d'appréciation ici, le perspectivisme est de rigueur. Il ne s'agit plus de prendre des vessies pour des lanternes, mais de préférer tel ou tel épisode, selon sa complexion. La rencontre muée en reconnaissance, qui fédérait le récit, a désormais laissé place à une reconnaissance aléatoire, apanage de la littérature.

La topique du monde comme un livre introduit donc dans le roman un programme qui affaiblit ou neutralise la force contingente des événements qui s'y produisent. Cette prévisibilité, jusque parfois la stéréotypie, n'affecte que très partiellement le hors texte, l'œuvre restant à distance d'examen, et disponible. Écart, salutaire parfois, entre le personnage et son lecteur. Et en tout cas plus prononcé que ce que supposent les « intrigues de la psyché⁴⁹ », et les *Essais* de Montaigne en premier lieu, autoportrait par les livres, qui déploie cette structure anthropologique fondamentale de la rencontre et la reconnaissance sur plusieurs niveaux, sollicitant pour trouver consistance une attitude de son partenaire qui soit analogue à celle de l'écrivain employé, par les ouvrages de sa bibliothèque, à coïncider avec lui-même⁵⁰.

Olivier GUERRIER
Université de Toulouse Jean Jaurès
Institut Universitaire de France

⁴⁸ Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, II, 3, p. 40. Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, II, 3.

⁴⁹ Expression de *Poétiques de l'anagnorisis* (*Op.cit.*, p. 175), qui traduit « plot[s] of the psyche », du *Recognitions: A Study in Poetics* de Terence Cave (*Op.cit.*, p. 144).

⁵⁰ Voir notre *Rencontre et reconnaissance – Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.