



**HAL**  
open science

# L'allégorie est-elle soluble dans le roman ? Histoire d'un escamotage.

Xavier Bonnier

## ► To cite this version:

Xavier Bonnier. L'allégorie est-elle soluble dans le roman ? Histoire d'un escamotage.. Le Sens caché : Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVIIe siècle., Presses université Artois, 2013. hal-03589322

**HAL Id: hal-03589322**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-03589322>**

Submitted on 29 Mar 2022

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

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

## L'ALLÉGORIE EST-ELLE SOLUBLE DANS LE ROMAN ? HISTOIRE D'UN ESCAMOTAGE

Xavier Bonnier

Il est difficile de venir discourir de l'allégorie, même au sens large du terme, sans que revienne en mémoire et s'y applique la fracassante formule de Paul Valéry au sujet de la liberté : « c'est un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens »<sup>1</sup>. Et de fait, les embarras ne manquent pas dès qu'il s'agit de la définir avec pertinence, car dialectiquement, le sens large présuppose la saisie d'un sens plus strict, techniquement ou historiquement mieux fixé, au-delà duquel il est permis de s'aventurer pour les besoins d'une recherche. C'est exactement la même chose pour des objets d'ailleurs voisins comme la métaphore ou le symbole : comme par hasard, les certitudes s'émeussent dès qu'il est question de désignation indirecte ou figurale, et la torsion d'une information déclenche les contorsions du commentateur.

Plutôt que de tenter un compromis entre l'allégorie « complète » et très stricte de l'exégèse médiévale, et l'allégorie trop « lâche » d'un simple réseau de connotations ou de symboles, il serait peut-être plus fructueux et plus honnête de délimiter l'extension de cette notion, car, il faut y insister, elle peut aussi bien renvoyer à un procédé ponctuel qu'à une œuvre tout entière, à un genre littéraire constitué. La définition de l'allégorie comme simple métaphore prolongée paraît insuffisante, car elle n'intègre pas les personnifications, qui ne donnent pas du tout à deviner de la même façon ; de même, sa définition

---

<sup>1</sup> « Fluctuations sur la liberté », in *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, p. 951.

comme dispositif herméneutique dépendant des quatre sens de l'Écriture<sup>2</sup> est trop exigeante sur la longue durée, puisque Cicéron et Quintilien, qui se souciaient fort peu du Jugement Dernier et de la correspondance des deux Testaments, la connaissent et la théorisent comme « façon différente de parler, de faire entendre autre chose »<sup>3</sup>. Il faut donc choisir un moyen terme qui ne consiste pas pour autant à brader la notion au profit d'une simple figuration plus étendue ou plus formelle.

Mais encore faudrait-il savoir à quelle fin cette définition s'impose. Et comme toujours, c'est la formule de Jacques Lefèvre d'Étaples qui ouvre la voie, suivant laquelle *Ut instrumenta ad opus, non opus ad instrumenta*, il faut que l'outil réponde à l'ouvrage et non l'ouvrage à l'outil ; en l'occurrence, l'ouvrage en question nous est fourni par un autre humaniste, plus retors sans doute mais non moins honnête, J.-L. Borges, qui dans l'une de ses *Otras Inquisiciones*, ouvre tout un champ de recherche en paraissant fournir une lumineuse vue transversale à l'histoire des genres, ce qu'on appelle un paradigme. Il dit en effet que la littérature est passée de l'allégorie au roman le jour où Chaucer a traduit de manière « moderne » un vers tiré de Boccace. Voici le passage :

Le passage de l'allégorie à la nouvelle, des espèces aux individus, du réalisme au nominalisme, a exigé quelques siècles, mais j'oserai suggérer une date idéale : ce jour de 1382 où Geoffrey Chaucer, qui peut-être ne se croyait pas nominaliste, voulut traduire en anglais le vers de Boccace *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (« Et les Trahisons avec leurs fers cachés ») et le rendit ainsi : *The smyler with the knyff under the cloke* (« Celui qui sourit, avec le couteau sous la cape »). L'original est au VII<sup>e</sup> livre de la *Théséide* ; la version anglaise, dans le *Knights Tale*.<sup>4</sup>

Que des contestations puissent s'élever sur le contexte narratif de chacun de ces passages, sur le caractère très raccourci du diagnostic, sur la superposition du réalisme à l'allégorie et du nominalisme au roman, ou sur l'esprit essayiste plus qu'universitaire de la trouvaille, n'empêchera pas le commentaire borgésien

<sup>2</sup> « *Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia* » (attribué à Nicolas de Lyre, cité par H. de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, t. 1, Paris, Aubier-Montaigne, 1959, p. 23).

<sup>3</sup> Voir Cicéron, *Orator*, 94 (où l'allégorie est vue comme enchaînement de plusieurs métaphores), et Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 48 sq. (où la distinction est faite avec la métaphore, mais reste une manière « autre » de parler). Voir aussi la *Rhétorique à Herennius*, « *allegoria est permutatio per similitudinem* » (IV, 34).

<sup>4</sup> J.-L. Borges, « De l'allégorie au roman », in *Enquêtes* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1957, p. 229.

d'aiguiser l'appétit du chercheur littéraire de bonne foi : intuitivement, il sent que Borges a vu quelque chose, qu'il a pratiqué un rapprochement dont lui seul a le secret, sur une période qu'il a prudemment choisie assez reculée, et qu'il y a là matière à réflexion, théorique et générique. Passer des « Trahisons » au « ricanneur », des « fers cachés » au « poignard sous la cape », c'est effectivement faire un choix de représentation, ou bien obéir, et ce serait plus intéressant encore, à un changement de représentation du réel et de sa formulation littéraire efficace qui ne peut que lancer une enquête : à partir de quand et pourquoi la notion devient-elle un individu ?

C'est pourquoi l'allégorie pourrait être définie à partir de là comme un dispositif sémiologique assurant la transmission d'un sens moral, idéologique, à l'aide de métaphores, de personnifications ou d'éléments symboliques diffus, mais en tout cas reliés de façon cohérente, reproductible, mécanique, ou, dans un autre langage, rationnelle, prévisible et systématique. Ce dispositif, l'allégorie proprement dite, déclenche une attitude de lecture active pourvue de garde-fou, à la fois désirante et parfaitement guidée, l'allégorèse<sup>5</sup>. Descriptif ou narratif (et cette extension est très riche de conséquences), le dispositif allégorique est un ensemble en quelque sorte « fermé » de signes et de signaux, qui a du sens en lui-même et peut se passer d'une interprétation à laquelle il invite néanmoins par un effet de récurrence et de complémentarité, une certaine insistance qui invite le lecteur à saisir un autre sens tout aussi cohérent. Que l'allégorèse soit laissée à la responsabilité de celui-ci, ou assumée par l'auteur du texte, ne change pas grand-chose au fonctionnement de ce mode d'expression, qui tient de l'énigme et du discours didactique.

Quelques exemples montreront l'intérêt de cette insistance sur la nervure centrale de ce qu'il faudrait appeler une cohérence figurale orientée : l'allégorie de la caverne<sup>6</sup> chez Platon ; la zoologie christianisée du *Physiologos*, qui interprète chaque animal de la Création à l'aune des vérités évangéliques<sup>7</sup> ; la série des discours des sept servantes offertes par Mercure à Philologie pour leur mariage, et qui sont des personnifications des sept arts libéraux chez Martianus Capella<sup>8</sup> ; les interprétations chrétiennes assez sèches fournies par Pierre Bersuire aux fables d'Ovide et à certains épisodes de ses *Héroïdes* dans

<sup>5</sup> Voir Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal, La littérature allégorique en France au XIII<sup>e</sup> siècle*, dir. J. Dufournet, Genève-Paris, Slatkine, Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 1989, p. 125. À noter que P. Zumthor adopte des définitions inverses, faisant de l'allégorie une « glose », et de l'allégorèse le cryptage (*Le Masque et la lumière. La Poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 80). Très complexe dans le détail, le débat définitionnel, ici en tout cas, importe peu.

<sup>6</sup> Platon, *République*, VII, 514 a sq.

<sup>7</sup> *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, éd. A. Zucker, Grenoble, Jérôme Millon, 2004.

<sup>8</sup> *De Nuptiis Philologiae & Mercurii*, III-IX.

son *Ovidius moralizatus*<sup>9</sup> ; le *Roman de la rose*, enfin, qui noue de manière dramatique les relations d'un jeu de personnifications (ex : Faux-Semblant déguisé en moine et qui avoue cyniquement son entreprise trompeuse). Dans tous ces cas-là, éminemment célèbres et influents, le discours de l'auteur, qu'il soit explicite sur la « senefiance » ou doucement suggestif, comporte toujours au moins l'idée que l'histoire, ou le tableau en lui-même, ne suffit pas, qu'il faut aller au-delà pour saisir le vrai sens<sup>10</sup>.

Le partage établi par Borges se comprend alors mieux : du côté de l'allégorie, une simplification schématique qui fait la part belle aux idées générales, aux notions, dans un jeu géométrique rassurant, organisé ; du côté du roman, l'incertitude de la signification d'une présence ou d'un geste, l'incomplétude *a priori* du scénario ou du tableau.

L'allégorie survit-elle au roman *dans* le roman ? Est-elle compatible avec ses codes, soluble dans ses attendus et procédés ?

Pour beaucoup, l'affaire est entendue et la réponse négative, et pas seulement parce que la notion de « roman allégorique » n'a guère été employée qu'à la marge, comme si affleurait le danger d'un oxymore ; il existe pourtant d'amples œuvres narratives en prose vernaculaire, qui se réclament explicitement des romans de chevalerie et qui ne consistent que dans le déploiement d'un propos allégorique dans le droit fil du *Roman de la rose*, comme *Le Livre du Cœur d'amour épris* de René d'Anjou (1457), qui raffine à l'envi sur un éventail de personnifications guidant le Cœur dans sa quête de la femme idéale ; le caractère de prosimètre, comme le renvoi aux nombreuses enluminures, interdit pourtant d'y voir un représentant fiable du « roman moderne » : c'est plutôt un conte, un récit de songe exemplaire, où l'identification du lecteur n'a rien d'évident ; si l'affaire est entendue, c'est plutôt parce que l'histoire des genres est liée à celles des représentations du monde, et que certains mouvements de fond, comme la reconnaissance croissante de la dignité ou de l'intérêt de l'individu (et plus seulement de la personne), ou encore la valorisation paradoxale du prosaïque (le picaresque), n'ont pas pu ne pas influencer la création littéraire, et en retour s'y refléter et s'en nourrir.

C'est ce qui conduit certains critiques et historiens de la littérature à tracer une frontière recevable entre l'œuvre allégorique, poème intégralement versifié ou prosimètre d'allure romanesque, et le roman proprement dit, roman de divertissement, plus ouvert, moins didactique ou moralement orienté, et

<sup>9</sup> Petrus Berchorius, *Reductorium morale*, l. XV : *Ovidius moralizatus*.

<sup>10</sup> On peut même sortir de la *diegesis* et du Moyen Âge : la *mimesis* du théâtre contemporain vérifie la chose, car qui prend *La Résistible ascension d'Arturo Ui* pour l'histoire d'un marchand de choux-fleurs sans scrupules ? Brecht n'y dit pas un mot de l'ascension du nazisme, et il n'est question que de cela dans cette pièce.

qui fait sa place à l'individu dans sa complexité (dans le genre d'*Amadis de Gaule*), ou roman sentimental (dans le genre des *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne) : ainsi Jean-Philippe Beaulieu estime-t-il que « la caractéristique principale des romans de la Renaissance [est] l'hypertrophie de la dimension aventureuse du récit (et l'effritement de l'unité de la *senefiance* qui en découle) »<sup>11</sup> ; ainsi Michel Fournier range-t-il *Amadis* dans la droite ligne de *Lancelot*, au motif que ni l'un ni l'autre, par delà la distance chronologique, ne peut faire l'objet d'une lecture allégorique digne de ce nom et qu'ils sont donc rejetés dans le « romanesque », dans l'espace indécis et même louche de « l'histoire feinte » qui ne peut accéder au statut de discours et qui voisine avec l'espace imaginaire du songe et de la folie<sup>12</sup>.

Un siècle après l'original espagnol d'*Amadis*, le *Don Quichotte* de Cervantès aggrave cette dispersion événementielle par l'intégration d'un ressort parodique et / ou satirique, qui frôle la mise en abyme de la construction d'une fiction : le pauvre hidalgo à la cervelle dérangée veut en tout point imiter son modèle, Amadis précisément, mais il est ridicule, immature, susceptible, impose à tous sa perception délirante du réel, et révèle au monde prosaïque qui l'environne les conséquences d'une prise au pied de la lettre de ses rêveries compensatoires et aliénantes<sup>13</sup>.

Et pourtant, à y regarder de plus près, le roman de Cervantès est peut-être plus éloigné du roman d'aventures du type *Amadis* que ne l'est celui-ci des allégories médiévales, sa différence étant plus de nature que de quantité : la frontière la plus satisfaisante passerait plutôt entre l'*Amadis* de Montalvo (et celui de son élégant traducteur français de 1540) et le *Quichotte*, parce que ce type de roman propose l'assignation de ses personnages à des fonctions éthiques ou anthropologiques, ou plus largement d'acteurs à actants (pour inclure le « personnel » non humain de la narration) ; le cas échéant, ce système d'assignations se manifeste au détriment d'une certaine vraisemblance immédiate, et au profit d'un plaisir exégétique du lecteur qui dépasse le seul divertissement. Tout en étant pris dans une chaîne narrative, en effet, certains éléments isolables du récit – une rencontre, un obstacle, un détail décoratif, une substitution d'objet, un oubli par exemple – font signe au lecteur par leur potentiel symbolique, ou plus simplement les associations d'idées qu'ils suggèrent, dès lors toutefois que celles-ci, et c'est un point capital, appellent et supportent leur mise en réseau. C'est la somme et l'emplacement relatif de

<sup>11</sup> Jean-Philippe Beaulieu, « *Perceforest* et *Amadis de Gaule* : le roman chevaleresque de la Renaissance », *Renaissance and Reformation*, vol. 27, n° 3, 1991, p. 193.

<sup>12</sup> Michel Fournier, *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII<sup>e</sup> siècle*, P.U.L., 2006.

<sup>13</sup> Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 207 sq.

ces significations dérivées, de type aussi bien métonymique que métaphorique, qui suscitent une lecture de type allégorique sans le secours de la hiératique personnification d'instances affectives ou éthico-théologiques.

Un exemple significatif se trouve dès le début d'*Amadis* : c'est l'épisode qui suit le départ du roi Périon, qui ignore encore avoir fait un enfant à Élisenne, la fille de son hôte le roi Garinter, mais à qui il avait promis le mariage si elle acceptait de nocturnes ébats. Dix jours après avoir commencé à coucher avec celle qu'il aime (et qui l'aime passionnément), il repart vers ses terres pour apprendre de ses « philosophes » la signification d'un cauchemar qu'il a fait au moment précis où sont entrées dans sa chambre, le soir du premier rendez-vous, Élisenne et sa servante Dariolette, une suivante zélée qui a tout arrangé, y compris le serment de mariage imposé par précaution avant sa consommation anticipée. Lorsqu'en l'absence prolongée de Périon, qui a néanmoins promis de revenir, Élisenne découvre sa grossesse, elle s'en ouvre à Dariolette, qui s'empresse de trouver une solution pour sauver l'honneur de sa jeune maîtresse (et sa vie, car la peine de mort était sans exception dans ces cas-là, précise le narrateur). Dariolette commence par isoler la jeune femme du regard des autres, puis organise les suites de l'accouchement. Et ce sont les détails de cet épisode qui méritent une lecture scrupuleuse. Le texte dit :

Il y avait au palais de ce roy Garinter une chambre voûtée, séparée des autres, assez près de laquelle passait une rivière, où l'on pouvait descendre aisément par un petit huis de fer. Cette chambre fut du conseil de Dariolette, par Élisenne demandée au Roy son père, tant (disait-elle) pour son aise, que pour mieux maintenir la vie solitaire de longtemps par elle accoutumée. Et pour toute compagnie, voulait seulement Dariolette, laquelle (comme avez entendu) savait l'occasion de ses doléances et ennuis.<sup>14</sup>

Il suffit d'être un lecteur simplement attentif et moyennement cultivé pour comprendre que cette mise en place d'un nouvel espace de vie pour sa maîtresse indique chez la servante un projet de sauvetage de l'enfant à naître, avant même qu'il ne soit explicité. Elle choisit en effet un espace surdéterminé, pré-orienté : espace mixte ou hybride tout d'abord, car 1) à la fois intérieur et extérieur (la chambre fait partie du palais, mais elle est « séparée des autres », et de plus elle se situe dans l'enceinte au rez-de-chaussée, mais donne directement sur une rivière, au plus près de la nature et d'un horizon lointain potentiel à cause du courant) ; 2) habitable sans être habité (un désir de tranquillité peut apparemment suffire pour réclamer sa substitution à l'appartement habituel, et d'ailleurs le roi donnera la clé, mais on ne fait ordinairement qu'y passer, et

<sup>14</sup> *Le premier livre d'Amadis de Gaule, mis en françoys par le seigneur des Essarts Nicolas de Herberay...*, Paris, Vincent Sertenas, 1560, f. X r (orthographe modernisée).

c'est ce qui explique que Dariolette en réclame l'exclusivité, pour qu'aucun indésirable ne vienne descendre par là à la rivière).

Ce caractère mixte du lieu au minimum s'accorde symboliquement avec, au maximum souligne et rappelle, le caractère mixte de la naissance à venir : l'enfant sera illégitime, bâtard, enfant naturel, mais en même temps fils de roi, né dans le palais, et parfaitement légitime sur un autre plan<sup>15</sup>. D'autre part, la chambre en question est « voûtée ». Curieuse précision, qui comme tout détail apparemment superflu, arbitraire et inutile (pourquoi pas simplement une pièce à l'écart ?), fait signe vers quelque chose de significatif en sous-main<sup>16</sup>. Qu'apporte-t-elle, cette voûte, sinon une sensation d'étrangeté, de monumentalité peut-être, mais un peu inquiétante ? Elle est l'objet d'un *amphidoxon* intuitif. D'un côté, en effet, la voûte, comme l'arcade, le cintre, le passage couvert, rappelle le *forix* des Romains, qui désigne aussi le lieu de prostitution, donc le plaisir sexuel illégitime<sup>17</sup>. De l'autre, la forme voûtée est aisément associée à l'abri, à la protection, au silence, au mystère et au recueillement (romanes ou gothiques, les églises sont toujours voûtées, et à ce titre la voûte est le contraire du plafond (littéralement « plat-fond ») profane). Le point commun de ces deux réseaux connotatifs ou symboliques divergents (voire contradictoires si l'on oppose prostitution et office religieux), c'est une notion de marginalité confidentielle au service de forces, honorables ou non, qui d'une certaine façon renient le monde et ses lois spécifiques.

Naissance clandestine, proximité d'un cours d'eau, entreprise de sauvetage de l'enfant appelé à un grand destin : dès avant que Dariolette ne construise un coffre en bois pour y placer l'enfant et le confier au courant de la rivière<sup>18</sup>,

<sup>15</sup> Le narrateur a pris soin de rappeler, à la page précédente, que « la dolente Dame n'eût lors été absoute de son ignorance, combien que vu les paroles de futur, que le roi Périon avait promises et jurées sur son épée, *Dieu n'y pouvait être aucunement offensé* » (f. IX v, je souligne).

<sup>16</sup> Le texte original espagnol est parfaitement respecté : « *Havia en aquel palacio del rey Garinter una camara apartada de boveda : sobre un rio que por alli passava, y tenia una puerta de hierro pequena, por donde algunas vezes al rio salian las donzellas a folgar y estava* » (je souligne).

<sup>17</sup> « 3. *Voûte* ou *chambre voûtée* ; particulièrement celles qui étaient étroites et communes, comme celles qu'habitaient les esclaves et le pauvre peuple ; de là, le réduit d'une prostituée vulgaire (Hor., *Sat.* I, 2, 30 ; Juv. XI, 171) ; ces femmes à Rome se livraient à leur métier sous des voûtes de ce genre, et c'est de là qu'est venu le terme moderne de *fornication*. » (A. Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques* [1883], rééd. s. l., Molière, 2004, *ad loc.*).

<sup>18</sup> « E[t] comme ceste Damoysselle fut de Dieu inspiree voulut, devant l'inconvenient pourvoir au remede qui fut de telle sorte, qu'elle se saisit de quatre tables, autant larges comme il estoit de necessaire pour faire un coffre propre pour y coucher un enfant, avec ses langes et l'espee qu'elle avoit. Puis fit apporter du Cymment, pour joindre et lier

le lecteur a senti se dessiner une réécriture de Moïse sauvé des eaux<sup>19</sup>. Et le surnom d'Amadis, on le sait, sera « le Damoisel de la mer ».

Le caractère fabuleux ou mythique de l'épisode ne tient pas à la seule intertextualité, mais au soin d'un scénario en quelque sorte « forcé », pour les besoins de la vérité figurée, et dont les traces majeures sont certaines invraisemblances qui n'ont rien à voir avec l'insertion d'un quelconque merveilleux. Par exemple, et alors que le narrateur fait tout pour montrer au lecteur la minutieuse préparation de la naissance de l'enfant par Dariolette, il peut le laisser perplexe sur un fait pourtant nécessaire à l'accomplissement de cette destinée : au chapitre I, Dariolette a fait jurer au roi Périon, sur la croix de son épée, qu'il ferait tout ce qu'elle voudrait s'il avait le bonheur d'un tête-à-tête avec Élisenne ; et bien entendu, quand le rendez-vous a lieu dans la chambre de Périon, celui-ci promet le mariage, ou plutôt ne va plus pouvoir se dédire (il n'en a d'ailleurs aucune envie, car il est très sincèrement épris), car Dariolette, pendant qu'il s'entretient galamment avec Élisenne et avant de s'éclipser, lui dérobe son épée :

Et ce disant, regardoit de tous costez en quelle part le Roy avoit jeté son espée, de laquelle elle se saisit, pour tesmoin du serment et promesse, qu'il avoit faite, sur le mariage futur d'Elisenne et de luy. Puis tirant l'huys après elle rentra au jardin, et demoura le Roy seul, avec s'amy.<sup>20</sup>

Elle placera logiquement l'épée du père dans le coffre qui transportera le fils, en même temps qu'un anneau et une lettre explicative, pour assurer l'identification future. Mais l'invraisemblance n'est pas là, elle est dans le fait que dix jours se passent, après la première nuit d'amour, avant que Périon ne s'en aille du château, et que pendant ces dix longues journées, pas une seule fois il ne se soit aperçu qu'il n'avait plus son épée. Ce n'est qu'au moment du départ vers ses terres, et avec une légèreté confondante, qu'il découvre ce manque :

Les dix jours passez, se delibera le Roy Perion forçant sa volonté, & nonobstant les larmes et prieres d'Elisene, qui ne furent que trop excessives, s'en partit, et de fait prit congé de la cour : mais ainsi qu'il voulait monter à cheval, il s'aperceut qu'il n'avoit point sa bonne espée,

ensemble ces tables, à ce que l'eau en aucune maniere n'y put entrer » (*Le premier livre...*, f. X v).

<sup>19</sup> *Exode*, 2, 1-10. À noter que le « ciment » employé par Dariolette reprend le mélange de bitume et de poix que la mère de Moïse applique sur la corbeille de papyrus afin de la rendre étanche (« *sumpsit fiscellam scirpeam et linivit eam bitumine ac pice* », 2, 3).

<sup>20</sup> *Le premier livre...*, f. VII v.

dont il fut assez fasché, pource que c'estoit l'une des meilleures et des plus belles du monde<sup>21</sup>.

Il n'ose la réclamer et la faire chercher, dit le narrateur, parce qu'il craint que de fil en aiguille on ne découvre sa relation avec Élisenne, ou qu'un serviteur soit accusé à tort ou à raison et châtié. Sa charité est certes aussi touchante que sa prudence, mais comment croire qu'en dix longues journées où il n'est environné que de gentilshommes et de serviteurs, et où il est un hôte de marque, pas une seule fois, même à son lever ou à son coucher, au hasard d'un regard distrait sur ses effets, il ne se rende compte que lui manque ce qui est pour un preux renommé, de rang royal de surcroît, beaucoup plus qu'un simple accessoire vestimentaire ? Et pourtant il faut absolument, pour les besoins du scénario romanesque, qu'il laisse filer cette épée, qu'il ne lui vienne même jamais à l'esprit de la chercher dans ses affaires, même par une simple association d'idées lorsqu'il met sa ceinture par exemple, et qu'il ne puisse s'en procurer une autre (sinon celle qui sera découverte longtemps après ne sera plus tout à fait la sienne).

Le lecteur de l'époque percevait-il cette faiblesse scénaristique, qui semble aujourd'hui quasi rédhibitoire ? Il serait trop long de rappeler les mises au point que la critique a pu établir depuis longtemps sur les différences, bien réelles, entre les exigences littéraires de l'époque préindustrielle, dominées par la cohérence avant tout *rhétorique* de la narration, et celles de la nôtre, largement indexées sur la démarche scientifique expérimentale et influencées par le réalisme du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pour la même raison, sans doute, qu'il n'y a aucune pertinence à critiquer l'apparente « maladresse » des enlumineurs médiévaux qui ignorent la perspective cavalière et représentent les grands personnages d'une cité plus hauts que les murailles derrière lesquelles ils se trouvent, et pour la même raison qu'il ne faut pas s'étonner de la présence d'un lion dans les forêts de la Gaule au tout début d'*Amadis* (c'est évidemment l'occasion de l'exploit inaugural de Périon, qui sera remarqué du roi Garinter), alors que l'auteur sait pertinemment la haute improbabilité factuelle de la présence d'un lion dans cette région<sup>22</sup> ; pourtant, ici, la chaîne causale patiemment forgée par le narrateur perd en solidité sans que rien ne soit sensiblement gagné sur le plan symbolique, alors que le gain sémantique est évident pour la disproportion des peintures – l'artiste marque la grandeur du statut social – et la présence du lion – c'est l'animal redoutable par excellence, la pierre de touche pour le courage. *Mutatis mutandis*, le contrat de lecture de cet épisode romanesque semble identique à celui des nouvelles du *trecento*, par exemple celles du *Décameron* de Boccace, et même du XVI<sup>e</sup> siècle, avec

<sup>21</sup> *Id.*, f. IX r.

<sup>22</sup> *Id.*, f. II v.

l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Il vaut la peine de s'y arrêter un instant, car la parenté intergénérique est instructive.

Tout se passe en effet comme si, après avoir accumulé les ingénieuses circonstances matérielles rendant crédible la substitution d'un partenaire sexuel à un autre – c'est souvent de cela qu'il est question, et c'est le signe qu'une certaine vraisemblance compte énormément –, le narrateur renonçait totalement à son exigence initiale en passant sous silence la réaction de surprise qu'a forcément dû avoir la partenaire féminine (c'est toujours un homme qui prend la place d'un autre dans le lit) en étant longuement et intensément en contact avec un autre corps que celui dont elle a l'habitude. Deux exemples, tirés de l'une et l'autre œuvre, sont particulièrement éloquentes.

Chez Boccace<sup>23</sup>, l'épouse vertueuse (c'est important) d'un aubergiste couche par méprise avec l'un des deux jeunes hommes qui ont fait halte pour la nuit, car elle s'était levée pour aller gronder son chat et comme ledit jeune homme, qui s'était aussi levé pour aller uriner, a déplacé le berceau qui était près du lit des aubergistes et lui barrait le chemin, elle s'est trompée de lit en revenant et a cru se recoucher près de son mari, puisqu'elle s'est fiée au berceau déplacé ; l'autre jeune homme est allé dans le lit de la fille des aubergistes et a couché avec elle (pas de quiproquo pour celle-ci) ; puis, trouvant à son tour le berceau près du lit qu'il avait quitté, il va se recoucher par méprise aux côtés de l'aubergiste, et croyant parler à son compagnon, se vante à haute voix de sa bonne fortune. S'ensuit une dispute qui menace de mal tourner, mais la femme de l'aubergiste, qui comprend la situation, tout comme le jeune homme qui a eu ses faveurs, font passer l'amant de la fille pour un somnambule qui a trop bu, et la mère va se recoucher dans le lit de la fille pendant que l'amant de celle-ci revient dormir près de son compagnon de voyage. C'est très alambiqué, évidemment, mais c'est extraordinairement plaisant comme un jeu de chaises musicales ou une combinatoire de l'Oulipo, au détriment d'une invraisemblance monumentale quant aux perceptions sensorielles : la seule excuse pour que les choses se passent ainsi, c'est que la chambre est dans une obscurité complète, autrement dit le sens de la vue est désactivé, inopérant. Mais lorsque la femme de l'aubergiste se trouve en présence du corps nu du jeune homme, il faut croire que son odorat ne perçoit aucune différence avec l'odeur du mari, que son toucher ne perçoit aucune différence avec la peau et la pilosité du mari, que son ouïe ne perçoit aucune différence avec le souffle, les raclements de gorge ou les ronflements du mari, et que son sens gustatif, s'il y a des baisers – voire quelque fantaisie supplémentaire –, ne perçoit aucune différence avec le goût du mari. Cela fait beaucoup. À quoi s'ajoute la discordance entre le trajet fait à l'aller et celui du retour, car, surtout dans un espace où l'on marche à tâtons, la mémoire enregistre plus ou moins

<sup>23</sup> *Décameron*, IX, 6.

fidèlement la direction et le nombre de pas que l'on fait dans un sens pour revenir sans encombre dans l'autre.

Chez Marguerite de Navarre<sup>24</sup>, Bornet, un mari volage, veut coucher avec sa chambrière, lui impose un rendez-vous et va en avertir un voisin et ami, nettement plus jeune que lui, à qui il offre de lui succéder dans la bonne fortune ; mais la chambrière avertit sa maîtresse des assiduités dont elle est victime, et celle-ci lui dit d'accepter le rendez-vous, et d'échanger sa chambre avec elle. On devine la suite : croyant coucher avec la chambrière, Bornet honore en fait sa femme comme il ne l'avait pas fait depuis longtemps, et repart satisfait ; puis, tant que la place est chaude, son ami, qui croit lui aussi coucher avec la chambrière, s'introduit dans la chambre et cocufie le mari, au grand plaisir d'ailleurs de la femme. En repartant, par taquinerie, le voisin s'empare de son anneau de mariage, et le matin, le mari, voyant ce trophée fièrement exhibé par son voisin et ami, voyant aussi que sa femme n'a plus l'alliance, comprend qu'il s'est cocufié lui-même. Sa femme lui pardonne après une bonne remontrance, le mari ne peut guère lui reprocher sa légèreté, et tout rentre dans l'ordre. Là encore, et même si le mari négligeait sexuellement sa femme depuis des années, il n'est guère vraisemblable, en raison du poids des quatre perceptions sensorielles évoquées à l'instant, que l'obscurité suffise à faire confondre l'épouse d'âge mûr avec une jeune chambrière, de même qu'elle suffise à faire croire à la femme que le jeune homme vigoureux qui couche avec elle la deuxième fois et juste après soit son mari, revenant à l'assaut avec un insatiable appétit (c'est ce qu'elle croit)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> *Heptaméron*, I, 8.

<sup>25</sup> Une sorte de confirmation *a contrario* de ces invraisemblances est fournie par un passage très intéressant du *Francion* de Sorel : revenant en Bretagne après son année de collège, le héros, pressé de perdre sa virginité, se fait duper par la jeune servante d'une hôtellerie qu'il a payée par avance mais qui, voulant se venger d'une maladresse de Francion qui lui a valu les réprimandes de sa patronne, est allée offrir ses charmes à un autre client au lieu de venir au rendez-vous, laissant le collégien coucher à son insu avec une autre servante horriblement vieille et décatie qui occupait son lit. Ni le gros ronflement de celle-ci, ni « l'ouverture [...] si grande » de son intimité, ni les pets en série qu'émet sa partenaire endormie pendant les ébats rageurs du jeune homme ne l'alertent, et ce n'est que lorsqu'elle le remercie avec fougue que sa voix, qui jure avec celle de la jeune, l'informe de sa méprise. Et Francion d'ajouter que ni la mauvaise odeur de la vieille, ni la rugosité de sa peau, n'avaient pu le détromper à temps, tant « l'imagination » qu'il avait d'être avec la jeune le « forçoit de prendre ces mauvaises qualitez pour de tresbonnes ». Au demeurant, conclut-il dans un trait de franchise, « je pris paravanture autant de contentement avec la vieille, que j'eusse fait avec une jeune. Je l'ay depuis esprouvé assez de fois » (*Histoire comique de Francion*, éd. orig. [1623], IV, p. 51). Référence électronique : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452642c/f59.image>. Ce passage (que Sorel supprime d'ailleurs dès 1626 et dans toutes les éditions postérieures) prouve au moins deux choses : qu'il y a bien un travail de vraisemblance

Devant de telles bizarreries scénaristiques, il est légitime de s'interroger sur le rôle précis de la causalité immanente (intramondaine, purement factuelle) dans ces constructions narratives, car le soin porté à l'accumulation des circonstances explicatives dans la plus grande partie de la nouvelle, avant et après le fait crucial et croustillant, s'évanouit totalement au moment qui devrait être le plus convaincant : tout est admirablement construit pour que le lecteur accepte et savoure une scène lubrique d'adultère involontaire, et au moment où elle se réalise, c'est sur le seul prétexte de l'obscurité ambiante que le lecteur est prié d'admettre que le quiproquo est inaperçu. Le lecteur abdique donc, visiblement, la conscience du fait qu'il y a cinq sens, plus la mémoire des mouvements du corps – voire de la disposition relative des meubles –, et non pas seulement la vue. Il faut peut-être alors soupçonner que le contrat de lecture est encore en partie allégorique dans ces fables « réalistes », car tout est orienté vers une morale, ou au minimum une moralité : un cercle vertueux ferait s'enclencher mutuellement le plaisir et la logique de fond, au détriment d'une logique de surface à géométrie variable. Chez Boccace, dans cette nouvelle au moins, l'essentiel est de pouvoir démontrer qu'une erreur peut en corriger une autre, puisque l'imprudente fanfaronnade de l'un des deux jeunes hommes n'est conjurée que par la prise de conscience chez l'épouse de l'aubergiste de son infidélité involontaire ; chez Marguerite, dans un esprit plus parénétiq ue et évangélique, c'est de pouvoir montrer que tel est pris qui croyait prendre, et qu'en matière de plaisir charnel *non habet eventus sordida praeda bonos*<sup>26</sup>. Et bien sûr ce même schématisme (sans nuance péjorative) est à l'œuvre dans l'épisode d'*Amadis*, car il faut, suivant cette même logique de fond supérieure à la logique des faits dans leur ordinaire vraisemblance, que le roi Périon ne songe pas un seul instant à son épée pendant dix jours et dix nuits, et qu'une fois son absence constatée il n'envisage pas de remettre à plus tard son voyage le temps de la retrouver discrètement : en fait, en partant il a perdu une part de lui-même, il a légué quelque chose qui le désigne suffisamment, en surplomb symbolique de sa royale semence dans les entrailles d'Élisenne. À la fois présent et absent dans le château de Garinter comme auprès de l'enfant

---

à effectuer de la part du narrateur dans ces scénarios de quiproquo sexuel, parce qu'il ne va pas (ou plus) de soi que des méprises aussi énormes soient admises du lecteur ; et que la clé de leur crédibilité réside dans un mixte d'autosuggestion et de consentement féminin silencieux : en tout état de cause, les perceptions sensorielles sont bien présentes, ou doivent fournir matière à objection, comme talon d'Achille virtuel de l'aventure graveleuse. L'avènement du roman « réaliste » tire les conséquences de ces jeux de bonneteau usés jusqu'à la corde, et qui ressortissent plutôt de l'univers conventionnel du conte sans bénéficier comme lui du pare-feu du merveilleux. Que Francine Wild soit ici vivement remerciée de nous avoir indiqué cette objection à double tranchant.

<sup>26</sup> « L'avidité ne profite jamais » (Ovide, *Les Amours*, I, 10, 48, traduction J.-P. Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 43).

à naître, de même que celui-ci est à la fois légitime et illégitime, enfant de l'amour entre deux nobles personnes éprises l'une de l'autre, et enfant perdu qui doit dialectiquement s'éloigner pour se faire reconnaître.

Il se pourrait aussi que le contrat de lecture soit un peu plus retors, et que le récit vienne combler une attente du lecteur en contournant un tabou : du moment que le narrateur est parvenu à justifier la scène adultérine, volontaire d'un côté, involontaire de l'autre, le lecteur lui donne quitus sur les détails des sensations et sentiments précis, et s'arrange avec sa propre conscience en complétant le récit suivant ses fantasmes, comme dans une rêverie érotique dont il suffirait d'avoir eu l'amorce. La vraisemblance, au sens de crédibilité psychologique, ne revient que dans les suites de la transgression. Le lecteur dirait en quelque sorte au narrateur : « échafaudez seulement l'histoire jusqu'à ce que la substitution d'un partenaire sexuel à un autre devienne possible quelques instants, ensuite c'est moi qui prends le relais de la fiction, en m'imaginant soit le plaisir, soit le dégoût non exprimé, soit l'indifférence pure et simple, soit encore l'indulgence un peu lasse ». C'est ce qui est à la fois fascinant et frustrant, parce qu'on aimerait bien connaître cette part du discours de l'époque sur la femme en situation adultérine involontaire, et que cette part nous est systématiquement dérobée, entre la soumission assumée et les penchants supposés incorrigibles de la Fille d'Ève.

Ce reliquat flagrant de *senefiance*, ou de discours de moralité, à partir de schèmes logiques élémentaires, se retrouve-t-il, fût-ce au prix de quelques allègements ou subtilités, dans un roman comme *Don Quichotte* ? Il y a un chapitre très intéressant et très éclairant à ce sujet, justement parce qu'il est en résonance explicite avec *Amadis*, vers la fin du premier tome : c'est celui où Maritorne joue une mauvaise farce à l'ingénieur hidalgo, dans une auberge devant laquelle celui-ci a cru bon de passer la nuit à cheval pour y monter la garde, car il se figure que c'est un château<sup>27</sup>. Alors que tout le monde dort (et Sancho le premier), la fille de l'aubergiste, accompagnée de la servante, et dont il est persuadé qu'elle est la princesse du lieu follement amoureuse de lui, l'appelle par une lucarne du grenier (qu'il prend pour une fenêtre richement décorée) ; comme il a déjà exprimé son refus catégorique de céder à ses instances supposées par fidélité à Dulcinée, Maritorne lui dit que sa maîtresse ne demande pour tout plaisir que celui de caresser sa main de preux chevalier en cachette de son père. Aussitôt Don Quichotte se met debout sur la selle de Rossinante, se hausse encore un peu et lui tend fièrement sa main ; mais Maritorne, qui est vite allée chercher le licou de l'âne de Sancho, fait un nœud coulant qu'elle passe autour du poignet du chevalier, et va en attacher l'autre extrémité au verrou de la porte du grenier. Don Quichotte sent la rugosité de la corde mais pense un instant que c'est la trop grande ardeur de la princesse qui

---

<sup>27</sup> *Don Quichotte*, I, 4<sup>e</sup> partie, chap. 43.

le rudoie, puis la fille de l'aubergiste et Maritorne s'en retournent se coucher, riant à gorge déployée de leur bonne farce, et le laissent là, en plan, debout sur Rossinante à l'extérieur de l'auberge, et attaché par la lucarne à l'intérieur du grenier.

Et cela dure toute la nuit. Don Quichotte est obligé de s'imaginer qu'il est la victime d'un enchantement (c'est là qu'il aimerait être Amadis), et entre bientôt dans de terribles angoisses en voyant qu'il ne peut se libérer de cette entrave, espérant seulement qu'un autre magicien fera cesser cet enchantement avant qu'il ne meure de faim et de soif, et trop heureux que Rossinante reste parfaitement immobile, sans quoi il pourrait s'arracher le bras en tombant. Mais au petit matin, quatre cavaliers arrivent à l'auberge et appellent pour se faire ouvrir. Don Quichotte (toujours entravé) les interpelle, leur dit qu'il est impoli de vouloir entrer si tôt dans un château, et les invite à attendre patiemment qu'il fasse grand jour. Les autres, vite fatigués d'argumenter avec un fou, et sans tenir compte des objections de Don Quichotte, continuent à appeler si fort que l'aubergiste vient leur ouvrir ; mais entretemps, le cheval de l'un des voyageurs est venu flairer Rossinante, et Rossinante s'est écarté. Fatal mouvement, qui fait chuter Don Quichotte à quelques doigts du sol, où il reste violemment suspendu au verrou de la porte du grenier. Et le chapitre se clôt sur la comparaison de ses douleurs à celles d'un condamné au supplice de l'estrapade. Ses cris alerteront finalement les gens de l'auberge au début du chapitre suivant, et la situation deviendra incompréhensible car ils trouveront Don Quichotte détaché, Maritorne étant venue juste à temps dénouer la corde de l'intérieur, et Don Quichotte s'étant débarrassé du nœud coulant une fois retombé à terre.

Ce qui frappe au premier abord dans cet épisode, c'est la force du potentiel symbolique de la scène :

1. Le mythomane est pris à son propre piège, comme il arrive dans beaucoup de nouvelles ou fabliaux (schéma assez proche de celui de l'arroseur arrosé, si l'on veut, en tout cas dialectique de la fiction imposée aux autres qui se retourne contre soi).
2. Lui qui se dit le pourfendeur des plus puissants malfaisants<sup>28</sup> se trouve vaincu par une simple servante d'auberge malicieuse, et qui plus est dans la position d'un supplicié (poétique du comble, ironie du sort).
3. La louange hyperbolique qu'il fait de la puissance de sa main est ridiculisée par l'impuissance et l'immobilité de cette même main (la roche Tarpéienne est proche du Capitole).
4. Le regard narcissique qu'il porte sur son propre corps est sanctionné par le regard moqueur de Maritorne et de la fille d'auberge, puis par le

<sup>28</sup> « Prenez, madame, cette main, ou pour mieux dire ce bourreau de tous les malfaiteurs du monde » (*op. cit.*, éd. et trad. J.-R. Fanlo, Paris, Le Livre de Poche, 2010, t. I, p. 595).

regard d'incompréhension et de vague suspicion des quatre cavaliers et de l'aubergiste<sup>29</sup>.

5. Une servante s'est servie de l'accessoire d'un valet (le licou de Sancho) pour piéger un maître, et ruiner son illusion de relation aristocratique (la fille de l'aubergiste n'est pas une princesse).

Au fond, tout rappelle la logique de l'*héautontimorouménos*. Et toutefois, une lecture « allégorique » de ce passage est très difficile à mettre en place, pour au moins trois raisons (dont chacune suffit, peut-être, mais dont en tout cas l'addition n'a rien de contradictoire, ce qui est au moins aussi important, car le mieux est souvent l'ennemi du bien en matière interprétative) :

1. Les vertus et les mérites ne sont pas répartis de façon manichéenne : Don Quichotte est prétentieux et ridicule, mais Maritorne est cruelle et déloyale ; à l'inverse, Don Quichotte a réellement une âme chevaleresque ici (il tend la main comme lot de consolation purement visuel à défaut de tout son corps, par fidélité à une femme qu'il n'a jamais touchée et qui ne l'a jamais touché, et à qui il ne se doit que par vœu personnel), mais Maritorne s'est antérieurement montrée généreuse et compatissante (elle a soigné Sancho et lui a offert du vin, de ses propres deniers, quand celui-ci s'est fait berner par les cardeurs de Ségovie alors que Don Quichotte était incapable de venir le secourir<sup>30</sup>), et d'autre part elle n'a pas vraiment prémédité ce mauvais tour du nœud coulant, elle l'a improvisé quand elle a vu que Don Quichotte tendait sa main avec confiance et fierté, et qu'il exhibait un symbole. Quant aux cavaliers, ils sont neutres, légitimement intrigués par le discours délirant de l'hidalgo, mais pas vraiment hostiles, ils ne sont pas directement responsables de sa chute, et surtout ils ne peuvent pas trancher entre les torts des uns et des autres (il eût été commode qu'ils servissent d'arbitres).

2. Le partage entre réalité et fiction semble avoir été déplacé de l'extérieur vers l'intérieur de la fiction : ce n'est pas tant le récit de Cid Hamet Benengeli / Cervantès, vraisemblable ou pas, qui est du côté de la « feintise » et de l'imagination, par rapport au réel que connaît le lecteur – il l'est de toute façon, mais on n'y songe plus guère depuis six cent pages –, c'est la représentation fantasmatique et délirante de Don Quichotte qui s'impose comme invention en dressant un contre-feu contre une « réalité » tout à fait vraisemblable dans ses détails : la fable thérapeutique de l'enchantement<sup>31</sup> comme explication et antidote à la souffrance, comme scénario compensatoire, comme issue de

<sup>29</sup> « Je vous la donne non pour que vous la baisiez, mais pour que vous voyiez la texture des nerfs, la jointure des muscles, la largeur, la dimension des veines, d'où vous pourrez déduire la force du bras qui a une telle main » (*ibid.*).

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. I, III, 17, p. 227-229.

<sup>31</sup> « C'est là que fut grande en lui l'envie de l'épée d'Amadis, sur laquelle les enchantements n'avaient aucun pouvoir [...]. Là, il appela les mages Lirgandeo et

secours dans une situation désespérante, apparaît comme la seule « feintise » digne de ce nom, puisqu'elle déforme grossièrement une « réalité » que tous, narrateur, Maritorne, cavaliers, et lecteur, partagent par delà l'écran de la représentation fictionnelle. Et ce n'est pas un fait isolé : pour la même raison, l'épisode où Don Quichotte veut se battre contre un lion<sup>32</sup> est traité par le narrateur avec des moyens exactement inverses de ceux de Montalvo : chez celui-ci, le lion surgissait de nulle part dans une forêt où il n'a rien à faire, c'était un animal porté par sa nécessité fonctionnelle et fictionnelle, agonistique et qualifiante, alors que chez Cervantès il s'agit de lions en cage transportés en tant que cadeaux du gouverneur d'Oran pour le roi d'Espagne, ce qui est tout à fait vraisemblable. Chez Montalvo, après une courte lutte où Périon est attaqué par le fauve et manque de mourir, son sang-froid et sa vigueur lui font éventrer l'adversaire, alors que chez Cervantès l'hidalgo oblige le gardien à ouvrir la cage, fait mettre tout le monde aux abris, et, une fois la cage ouverte, le lion vient humer l'air et refuse de sortir, se retourne et s'endort paisiblement, ce qui poussera Don Quichotte à exiger qu'on lui donne quitus de sa bravoure devant témoin, le refus du combat par le fauve valant brevet d'héroïsme. Mais comme par hasard, il tenait à prouver sa bravoure contre des lions « en dépit et aux dépens des enchanteurs qui les [lui] envoient »<sup>33</sup>. C'est sa propre fiction qui suscite l'occasion de l'exploit, le narrateur, lui, comme le lecteur et les personnages témoins de la scène, sont de plain-pied avec la réalité et se réjouissent des élucubrations d'un hurluberlu qui prend à la lettre les livres de chevalerie.

3. Le lecteur parviendrait peut-être à esquisser une « morale » de type allégorique, sur le modèle de celle que permet *Amadis*, si Don Quichotte présentait deux caractéristiques de son modèle qui aident grandement à éliminer certaines directions interprétatives et à en retenir d'autres : la naissance de très haut rang insoupçonnée, ce qui fait de lui un valeureux Enfant trouvé, et le mandat que lui donne un tiers (pour *Amadis*, par exemple, la lance donnée par « Urgande la descogneuë », qui lui prédit mystérieusement qu'il sauvera grâce à elle trois jours plus tard la maison d'où il est issu<sup>34</sup>) : le héros (et là le terme est mérité) est donc généalogiquement identifié, et « destinalement » programmé, ses combats auront toujours-déjà un sens, au double sens d'orientation et de signification. Don Quichotte, en revanche, est fils d'on ne sait qui (il y a même hésitation sur son véritable patronyme, « Quichada », « Quesada » ou « Quichana »), il se lance dans l'aventure à l'approche de la cinquantaine (il n'a

Alquife à son aide ; là, il invoqua sa bonne amie Urgande à son secours » (*Ibid.*, t. I., IV, 43, p. 596-597).

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. II, XVII, p. 159-170.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>34</sup> *Le premier livre...*, chap. VI, f. XXXII v.

donc pas droit aux « enfances » des chevaliers médiévaux), et personne ne le mandate de quoi que ce soit, puisqu'il passe son temps à s'auto-réquisitionner pour des expéditions qui vont de désastre en désastre et définissent un trajet plus circulaire que linéaire<sup>35</sup>.

C'est sur le point commun qui se dessine en filigrane entre ces trois caractéristiques différentielles qu'il faut conclure : un personnel romanesque nuancé, qui traduit une humanité complexe, irréductible à une dichotomie entre bons et méchants ; une priorité exorbitante de la fiction interne (celle des délires de Don Quichotte) sur la fiction externe (celle de la fantaisie de Cervantès) ; un personnage central sans ascendance ni mandat. Ce qui sépare décidément le *Don Quichotte* des allégories encore bien vivaces d'*Amadis*, du *Roman de la rose*, voire des nouvelles galantes de la Renaissance, c'est peut-être tout simplement le manque de transcendance. Chez Cervantès, le récit se passe constamment du miracle ou du décret divin – et c'est là que l'allégorie *stricto sensu*, dans son origine la plus pure, l'exégèse biblique, vient rappeler ses droits et ses attendus : la lecture allégorique a besoin d'un « arrière-monde », comme dirait Hegel dans sa critique de la métaphysique kantienne. Avec les aventures ébouriffantes mais toujours rationnellement explicables de l'ingénieux hidalgo, la fantaisie narrative a largué les amarres du surplomb divin, et, pour filer la métaphore, fait voile en brouillant son sillage par le jeu de tourniquet infernal auquel est soumis le sens de chaque parole et de chaque événement. Dans cette nouvelle « Nef des fous » où l'équipage et les passagers sont réduits à leurs propres ressources pour éviter le naufrage, l'allégorie demeure inopérante ou paralysée, un peu comme un instrument de navigation, astrolabe ou sextant, que la nébulosité continue du ciel empêcherait de faire le point.

<sup>35</sup> Voir Marthe Robert, *op. cit.*