

LA FORMATION DE L'IRONIE
ROMANESQUE

II.1. SITUATION ESTHÉTIQUE

Pour comprendre la possibilité de la mise en place d'une communication ironique chez Scarron et Cervantès, il est nécessaire de décrire la situation esthétique et littéraire de l'époque en soulignant les éléments de transformation du statut de l'ironie.

II.1.1. L'ironie dans la rhétorique de la Renaissance

Avant de décrire le statut de l'ironie dans la rhétorique baroque, nous allons présenter la conception de l'ironie dans la rhétorique de la Renaissance car le baroque reprend et développe son système.

Les auteurs de la Renaissance adoptent la conception médiévale de l'*ironia* comme trope basé sur la relation d'opposition de sens, qui sert le plus souvent à exprimer le blâme par le moyen de la louange et *vice versa*. Il faut noter que dans le système des tropes, l'ironie est rangée à côté de la métaphore, dont la primauté n'est pas contestée⁶³. Malgré la limitation de la notion, l'ironie est souvent utilisée pour décrire le caractère d'un long passage ou même d'un texte entier. Néanmoins, les rhétoriciens décrivent ces manifestations comme relevant de l'ironie continue, explicable par la succession d'ironies limitées à un mot.

Or, les théoriciens de la Renaissance appliquent à l'étude de l'ironie le système des oppositions⁶⁴ aristotélien, ce qui les incite à questionner le fonctionnement de l'ironie plus profondément. Le problème de la signalisation de l'ironie est souvent traité – les théoriciens essaient même de fournir un répertoire d'intonations ironiques pour décrire les moyens servant à indiquer l'ironie à l'oral. Dans les textes écrits, on envisage la possibilité d'une signalisation textuelle explicite pour souligner l'importance de l'ordre des mots et du contexte verbal en général.

De même que les auteurs du Moyen Âge, les théoriciens de la Renaissance mettent en relief la force argumentative de l'ironie. Il faut noter qu'à la différence du rire et du comique, l'ironie est acceptée par les autorités de l'Eglise. Les auteurs de la Renaissance rappellent que la Bible ne dispose pas d'éléments purement comiques et que le rire du Christ n'y est jamais mentionné. Or, les ma-

63 Cf. Abraham Fraunce, *Arcadian Rhetorike* (1588) : « Thus much for Tropes, whereof the most excellent is a *Metaphore*; the next, *Ironia*, then *Metonymia*; lastlie *Synecdoche*: The most usual also is a *Metaphore*, then a *Metonymia*, next, *Synecdoche*, lastlie, *Ironia*. », cité d'après N. Knox, *The Word irony and its context, 1500–1755*, Durham, Duke University Press, 1961, p. 182.

64 Aristote distingue quatre types d'oppositions : contraires, contradictoires, relatives, privation/possession. Cf. D. Knox, *Ironia: medieval and Renaissance ideas on irony*, Leiden, E. J. Brill, 1989. Dans le chapitre consacré aux oppositions aristotéliennes (pp. 19–37), D. Knox présente les travaux de la Renaissance où la distinction des quatre types est appliquée à l'étude de l'ironie.

nifestations de l'ironie dans la Bible étant fréquentes, les théologiens acceptent l'ironie sans réticence. L'utilisation de l'ironie dans des textes religieux justifie ses autres apparitions et permet son emploi même dans les prédications.

La contribution principale de la Renaissance à l'étude de l'ironie, qui a envisagé un élargissement graduel de la conception médiévale, consiste en la découverte de l'**ironie socratique**, ignorée par le Moyen Âge⁶⁵. Le changement a été rendu possible grâce à la découverte de l'intégralité des oeuvres de Platon où l'on pouvait observer en détail les discours ironiques du personnage de Socrate. Il faut rappeler que les seuls dialogues de Platon (*Timée, Ménon, Phédon, Parménide*) dont la traduction latine était disponible au Moyen Âge, ne mentionnent pas l'utilisation de l'ironie chez Socrate.

À l'époque de la Renaissance, l'ironie socratique commence à être également étudiée à travers d'autres ouvrages de l'Antiquité qui évoquent l'ironie socratique, en particulier les travaux de Cicéron et de Quintilien qui étaient jusqu'alors inconnus ou peu lus⁶⁶.

C'est d'abord le texte de **Quintilien** qui sert de repère pour les études de l'ironie en général et de l'ironie socratique à l'époque de la Renaissance. Même si Quintilien développe la conception de l'ironie chez Cicéron dans *De l'orateur* (III, 203)⁶⁷, il refuse d'accepter sa proposition de traduire le grec *eironeia* par le mot latin *dissimulatio* (dissimulation), le terme n'embrassant pas la variété des manifestations de cette figure⁶⁸. Quintilien exprime sa propre conception de l'ironie dans le livre IX de *l'Institution oratoire*: «[...] dans la forme figurée de l'ironie, toute l'intention est déguisée, le déguisement étant plus apparent qu'avoué; dans le trope, l'opposition est toute verbale; dans la figure, la pensée et parfois tout l'aspect de la cause sont en opposition avec le langage et le ton de voix adoptés. Ainsi, la vie entière d'un homme peut sembler n'être qu'ironie, comme celle de Socrate (qui était appelé l'ironiste, parce qu'il se présentait comme un ignorant et un admirateur des autres, considérés comme des sages); en un mot, si une métaphore continuée forme ce qu'on appelle une allégorie, l'ironie-figure est faite d'une série d'ironie-tropes.»⁶⁹

65 D. Knox remarque la première mention de l'ironie socratique à la Renaissance dans une lettre de Pétrarque: «Petrarch's reference to *yronia socratica* in a letter to his friend Giacomo Colonna, written purportedly on the 21st December 1336, whether or not strictly speaking the first post-classical reference of its kind, appropriately symbolizes the reinroduction of the concept into Western literature and philosophy.», *op. cit.*, p. 100. Notre chapitre sur l'évolution de la conception de l'ironie à l'époque de la Renaissance se réfère aux analyses détaillées de D. Knox.

66 En ce qui concerne les ouvrages de Cicéron, *Brutus* et les passages sur l'ironie socratique dans *De l'orateur* étaient inconnus avant 1421. *Institution oratoire* de Quintilien était disponible sans être pourtant commentée ni étudiée.

67 Cicéron, *De l'orateur*. Livre III, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1971. Texte établi par H. Borneque et traduit par E. Courbaud et H. Borneque.

68 Quintilien, *Institution oratoire*, Tome V, Livres VIII et IX, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1978, Livre IX, 2, 44, p. 182. Texte établi et traduit par Jean Cousin.

69 Quintilien, Livre IX, 2, 46, *op. cit.*, p. 183.

Quintilien souligne donc la distinction entre l'ironie limitée au niveau verbal (trope) et l'ironie qui imprègne tout le discours (figure de pensée), pour ajouter un troisième type d'ironie qui se manifeste dans le comportement ou la vie entière, comme le montre l'exemple de Socrate.

Il faut noter que la dernière phrase de l'extrait de l'*Institution*, où le rapport entre l'ironie-figure et l'ironie-trope est comparé à celui de l'allégorie et de la métaphore, complique la classification proposée. P. Schoentjes⁷⁰ critique le rapprochement de l'ironie-figure avec l'allégorie, qui est rangée par Quintilien, de même que la métaphore, dans la catégorie des tropes. Suivant l'analogie présentée, l'allégorie devrait occuper dans le système envisagé une place parmi les figures. La maladresse de l'analogie proposée par Quintilien ne devrait pourtant pas cacher qu'il établit une différence essentielle entre les trois types d'ironie.

Le système dans lequel Quintilien insère sa conception de l'ironie est compliqué et ses réflexions manquent occasionnellement de cohérence. La position instable de l'ironie chez Quintilien a soulevé des doutes et causé des problèmes à ses successeurs qui ont fondé leur approche sur son système rhétorique. Néanmoins, la distinction entre l'ironie-trope et l'ironie-figure, de même que la mise en relief de l'ironie socratique, ont profondément marqué les réflexions de la Renaissance.

Grâce à leur connaissance des textes antiques, les théoriciens de la Renaissance ont donc accès à l'élargissement de la notion d'ironie et étudient ses développements possibles. Or, le double caractère de l'ironie proposé par Quintilien est graduellement considéré comme inutile ou difficile à soutenir. Les auteurs préfèrent étudier l'ironie soit comme trope soit comme figure, mais évitent de l'étudier comme figure et trope en même temps⁷¹. Il faut remarquer que ces hésitations rappellent les discussions des linguistes contemporains, telle C. Kerbrat-Orecchioni⁷², qui choisissent souvent de se limiter à la conception tropologique de l'ironie car ils cherchent à fournir une description précise du fonctionnement de l'ironie verbale.

En ce qui concerne la réception générale du personnage de **Socrate** dans la pensée de la Renaissance, il est possible de noter son ambiguïté, causée par plusieurs facteurs. D. Ménager⁷³ note que la Renaissance a établi un rapport entre Socrate et Jésus Christ, ce qui a transformé la position de Socrate héritée de l'Antiquité. L'«héroïsation» du personnage de Socrate a éliminé les aspects qui n'étaient pas compatibles avec l'image idéale du philosophe. Le côté ambigu ou ludique de l'ironie socratique était interprété en fonction de la vision morale du

70 P. Schoenjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 83.

71 «For instance, in his frequently republished *Arte di predicare bene* the ecclesiastic Paolo Aresi (1574–1644) argued against Quintilian's distinction and insisted that *ironia* was invariably a figure. Others, notably Ramists, insisted that *ironia* was a trope, rather than a figure [...]. In: D. Knox, *op. cit.*, pp. 39–40.

72 Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, «L'ironie comme trope», *Poétique*, n° 41, 1980.

73 D. Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.

comportement de Socrate et associé à sa lutte contre les ennemis du bien public, les sophistes.

L'influence de l'ironie socratique est pourtant immense dans les travaux des penseurs du XVI^e siècle, dont Erasme et Montaigne, qui adoptent la philosophie ironique de Socrate. L'intérêt d'**Erasme** pour le personnage de Socrate se reflète en particulier dans les travaux qui mentionnent directement le philosophe. Dans les *Silènes d'Alcibiade*⁷⁴, Erasme décrit le comportement de Socrate pour souligner sa position morale et héroïque qui rappelle celle du Christ. Néanmoins, l'héroïsation de Socrate n'empêche pas Erasme d'admirer son ironie, qui devient une des constantes du style érasmien. L'ironie dans les travaux d'Erasme était compréhensible pour ses contemporains, même si certains la refusaient catégoriquement⁷⁵.

Considéré comme un nouveau Lucien, Erasme a été admiré en raison de son esprit critique d'ironiste iconoclaste. Il faut noter l'influence particulière de l'approche d'Erasme dans le milieu littéraire espagnol où son attitude a participé à lancer la critique des romans de chevalerie et à accentuer les qualités du roman grec. Même si les ouvrages d'Erasme ont été mis à l'*Index* en 1559 et officiellement interdits en Espagne, l'érasmeisme continuait de trouver un écho dans la création littéraire espagnole. M. Bataillon⁷⁶ envisage que l'influence de la pensée érasmienne a également touché Cervantès, par l'intermédiaire de son maître Lopez de Hoyos. Le milieu littéraire et érudit en Espagne restait ainsi influencé par le style libre et critique d'Erasme, de même que par son maniement de l'ironie.

En ce qui concerne **Montaigne**, nous pouvons observer l'augmentation des mentions du nom de Socrate dans les versions successives des *Essais*⁷⁷, signe de l'intérêt permanent de Montaigne pour ce penseur. Notons qu'à la différence d'Erasme, Montaigne n'essaie pas de christianiser la figure de Socrate qui reste pour lui le modèle de la sagesse profane. L'utilisation de l'ironie chez Montaigne correspond souvent à un projet de satire des mœurs de la société de l'époque ou de la nature humaine en général, par exemple dans l'*Apologie de Raimond Sebond* où l'argumentation en faveur des qualités des animaux est imprégnée d'ironie. Or, Montaigne développe également la technique de la distanciation

74 Erasme, *Les Silènes d'Alcibiade*, traduction, introduction et notes de Jean-Claude Margolin, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

75 Cf. *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, sous la direction de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999. « On sait par ailleurs que l'ironie érasmienne, rapprochée par Luther de l'ironie lucianesque – donc de celle d'un païen et d'un athée -, était pour lui l'un des signes infaillibles de son impiété, ou de son verbalisme rhétorique. », p. 215.

76 M. Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1991 (1937). Sur Cervantès, voir le chapitre « L'érasmeisme de Cervantès », pp. 819-844.

77 « La présence [de Socrate] dans le texte des *Essais* se renforce même au cours du temps : son nom apparaît une quinzaine de fois dans les *Essais* de 1580, puis l'on compte une vingtaine d'occurrences supplémentaires en 1588, et une soixantaine dans les ajouts postérieurs à cette date. » In : *Dictionnaire de Michel de Montaigne*. Publié sous la direction de Philippe Desan, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 926.

ironique dans son oeuvre: le «Socrate français»⁷⁸ scrute, lui aussi, ses propres réflexions, il questionne ses connaissances et adopte la position de l'ignorant savant. Dans l'essai *De la physionomie* (III, 12), Montaigne décrit explicitement le détachement socratique, employé pour répondre aux accusations de ses propres ennemis: «Au lieu de me tirer arrière de l'accusation, je m'y avance et la renchéris plutôt par une confession ironique et moqueuse.»⁷⁹

Y. Bellenger⁸⁰ remarque qu'il est possible d'observer dans les *Essais* des manifestations de l'ironie de situation (ou ironie du sort): nous préférons parler plutôt de la présentation ironique des histoires de la part de l'auteur. Montaigne raconte souvent les événements avec une attitude de détachement qui implique une modalisation ironique, par exemple dans le récit des aventures d'un jeune prince qui mêle l'amour et la dévotion, s'arrêtant régulièrement dans une église qui se trouve sur le chemin conduisant vers sa maîtresse (I, 56). La perspective ironique de Montaigne est évidente si l'on compare le récit à la même histoire racontée chez Marguerite de Navarre où le comportement du prince est observé par les religieuses de l'église comme un exemple de dévotion régulière et digne d'admiration⁸¹.

II.1.2. Intermezzo: une sensibilité baroque ?

Avant de passer à l'étude du statut de l'ironie dans la rhétorique baroque, nous sommes obligée de présenter brièvement les traits essentiels du baroque. Dans le cadre de notre étude, nous allons employer le terme de baroque pour décrire l'esthétique particulière qui suit celle de la Renaissance sans recourir à la présentation de la discussion critique sur la notion⁸². Dans ce chapitre, nous nous limiterons à caractériser brièvement les facteurs qui marquent la transition entre l'esthétique de la Renaissance et du baroque.

78 Référence à Montaigne dans un manuscrit du Vatican de 1581. Cf. Jean-Marie Compain, «L'imitation socratique dans les *Essais*», *Montaigne et les «Essais». 1588–1988*. Actes du congrès de Paris (janvier 1988) réunis par Claude Blum, Paris, Honoré Champion, 1990, pp. 161–171.

79 M. de Montaigne, *Les Essais*. Edition réalisée par D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, sous la direction de Jean Céard, Paris, LGF, 2001, p. 1622.

80 Y. Bellenger, «Paradoxe et Ironie dans les *Essais* de 1580», *Le paradoxe au temps de la Renaissance*, sous la direction de M. T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1982, pp. 9–22.

81 Néanmoins, il faut noter que Montaigne attribue injustement l'interprétation naïve de la situation à l'auteur de l'*Heptaméron*. Dans la nouvelle en question (25) c'est effectivement le personnage de la narratrice qui dévoile la motivation réelle de la dévotion du prince, pour en tirer un sujet d'amusement.

82 C'est en particulier la délimitation du baroque littéraire qui pose de grands problèmes dans le milieu français parce que le phénomène semble échapper à toute définition générale. La notion de baroque dans l'espace littéraire français se révèle très instable et soulève des débats incessants. Le baroque littéraire reste ainsi un sujet redoutable; après un demi-siècle de batailles théoriques, il semble que les questions majeures demeurent irrésolues.

Les éléments des deux esthétiques respectives s'enchevêtrent souvent dans les ouvrages et la dichotomie moderne semble imposer des critères extérieurs et artificiels à la création artistique. Néanmoins, il n'est pas possible d'ignorer les changements globaux dans la perception esthétique et leurs répercussions dans le système rhétorique et le dispositif de l'imaginaire. Le parcours suivant devrait nous permettre de rendre compte des phénomènes de l'installation d'une esthétique particulière, propice à la formation de l'ironie romanesque. Rappelons que l'objectif de notre présentation est de suivre le statut de l'ironie dans la rhétorique et l'esthétique à l'époque en question ; notre caractérisation générale du baroque reste nécessairement provisoire et opératoire.

Les traits de la sensibilité baroque se forment en rapport avec le contexte historique et idéologique de l'Europe du XVI^e siècle, marquée par la séparation définitive de l'Eglise catholique et réformée. La vie en Europe, jadis unie par une religion commune et ses rites, se trouve morcelée et divisée en confessions qui essaient de s'éliminer mutuellement. H. Levillain⁸³ souligne que les tentatives de réforme étaient présentes dans le milieu catholique même avant sa réaction à la crise protestante. L'activité de Luther n'a fait qu'accélérer les réformes au sein de l'Eglise catholique.

Le projet d'un renouvellement du catholicisme est lancé par le Concile de Trente (1545–1563) qui installe de nouvelles formes de piété qui ont contribué à la formation de la sensibilité baroque. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le Concile a été convoqué dans le but de parvenir à restaurer l'unité de la chrétienté occidentale, et qu'il se solde, à cet égard, par un échec.

Parmi les décrets du Concile il est nécessaire de rappeler le décret concernant les images qui a influencé la nouvelle esthétique, fournissant un fondement doctrinal à la création artistique. Le *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images* (1563) devait conclure le débat existant au sein de l'Eglise depuis longtemps, portant sur le statut de l'iconographie chrétienne. A la différence de l'attitude adoptée par les protestants calvinistes, l'Eglise catholique romaine a souligné le rôle de l'image dans la formation spirituelle individuelle et dans l'instruction des couches populaires⁸⁴.

Le renouveau catholique est également caractérisé par son aspiration à l'universalité, incarnée par l'Eglise et ses institutions. Parmi les conséquences du Concile, il est donc possible d'observer la centralisation de l'Eglise dans la ville de Rome dont architecture sacrée souligne le prestige et le pouvoir. La ville met en relief l'importance de la position du pape dans la catholicité. La construction de nombreuses églises et la croissance de la population transforment Rome en

83 H. Levillain, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 70.

84 «[...] à travers les images que nous baisons, devant lesquelles nous nous découvrons et nous prosternons, c'est le Christ que nous adorons, et les saints, dont elles portent la ressemblance, que nous vénérons.» Cité d'après H. Levillain, *op. cit.*, p. 80.

la plus belle ville d'Europe. C'est à Rome que naît le nouveau style architectural – le baroque, représenté par les travaux du Bernin et de Borromini.

Néanmoins, la nouvelle sensibilité n'est pas limitée au catholicisme, malgré l'impulsion essentielle due au Concile de Trente. L'aspiration à l'universalité qui mettrait en équilibre les instabilités de l'existence se reflète également dans la création artistique de provenance protestante, en particulier dans la poésie. Malgré la diversité du fondement idéologique, les courants artistiques catholiques et protestants attestent la présence d'une esthétique commune qui traverse les spécificités confessionnelles et nationales.

Il s'agit d'une esthétique où l'impulsion théologique est essentielle. L'expérience baroque et sa sensibilité sont essentiellement religieuses : on assiste à des manifestations du renouveau de la foi authentique. Le retour à la religiosité constitue une réaction passionnelle contre le vide ressenti après la valorisation de la liberté et de la puissance de l'homme opérée à l'époque de la Renaissance. La crise du sentiment de sécurité marque profondément la formation de l'esthétique baroque en Europe. L'homme baroque se révolte contre le manque de certitude et sa volonté se dirige vers la recherche de l'unité – *centrum securitatis*⁸⁵.

La modification globale de la vision du monde est influencée également par la nouvelle conception héliocentrique de l'univers, qui a entraîné le décentrement de la position de l'homme, conséquence choquante et impensable à l'époque. Les travaux de Galilée qui ont confirmé les théories de Copernic (1543) présentaient un renversement des études scientifiques et ne correspondaient plus à la conception théologique dominante⁸⁶. Les répercussions de la révolution scientifique affectent également l'imaginaire de l'époque. L'homme se trouve éloigné de la présence de Dieu, la Terre perd son statut privilégié, étant insérée dans un vaste système planétaire. Cependant, ce renversement des valeurs assigne à l'homme une attitude d'autonomie et de liberté, malgré l'angoisse qui accompagne cette nouvelle responsabilité.

La sensibilité baroque se manifeste dans le rapport de l'homme à la mort qui occupe une position importante dans l'imaginaire baroque. Z. Kalista⁸⁷ note qu'à la différence de la Renaissance, l'attitude de l'homme baroque envers la mort reflète son rapport à l'Absolu, le vertige métaphysique entraîne le sentiment d'étonnement et d'horreur. La mort présente une porte vers «l'autre» monde,

85 Cf. J. A. Komenský, *Centrum securitatis*, Praha, Academia, 1978. L'ouvrage de l'écrivain tchèque a été publié pour la première fois en 1663.

86 Néanmoins, D. Souiller note que dans les années 1580–1640, l'héliocentrisme n'était considéré que comme une hypothèse et qu'il a paradoxalement coexisté avec la théorie contradictoire de géocentrisme. Cf. D. Souiller, *Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 43.

87 Z. Kalista, *Tvář baroka*, Praha, SPN, 1992. Cf. l'observation de J. Rousset qui note en analysant la poésie de Renaissance (de Ronsard) : «La peur se résorbe dans la paix ; l'angoisse éprouvée à se considérer dans la lumière dernière ne va pas jusqu'au tremblement devant un Dieu inconnu ou terrible, jusqu'à cette hésitation hagarde qui frémit dans les innombrables sonnets de la pénitence du XVIIe siècle.» In : J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1954, p. 100.

inconnu et infini. Les représentations de la mort dans l'art plastique et dans la littérature la transforment en phénomène esthétique – rappelons la fréquence du thème de la danse macabre et l'utilisation de squelettes dans la décoration des lieux baroques. Le spectacle de la mort dirige l'homme baroque vers la méditation, les vivants s'entourent d'objets et symboles funèbres. L'évocation de la mort dans l'esthétique baroque favorise la fréquence du thème de l'incertitude de la réalité et de l'illusion qui structure l'imaginaire baroque et dont le rapport à l'ironie sera étudié⁸⁸.

II.1.3. L'ironie dans la rhétorique et la poétique baroques

Avant d'envisager la participation de l'ironie à la disposition de l'imaginaire baroque, nous allons étudier son statut dans le système rhétorique et poétique. Il faut noter que nous n'allons pas faire une distinction précise entre les théories de la rhétorique et de la poétique baroques – c'est le système des tropes (figures de sens) et des figures qui nous intéresse et qui fait partie également du domaine rhétorique et poétique. D'ailleurs, dans ses analyses de la poésie baroque, G. Genette remarque que la poétique baroque est fondée sur la rhétorique⁸⁹. Les limites entre la poétique et la rhétorique baroques ne nécessitent donc pas d'être précisées dans notre étude du statut de l'ironie.

L'inventaire des figures dans la **rhétorique baroque** ne présente pas une invention car elle reprend le système développé par la Renaissance. Il est pourtant nécessaire d'envisager la manière dont le baroque adapte et valorise les figures rhétoriques traditionnelles pour exprimer une autre sensibilité. Les figures répertoriées dans le système rhétorique de la Renaissance sont employées en vue d'une finalité nouvelle.

Au moment de l'avènement des sciences naturelles qui transforment la cosmologie traditionnelle, c'est également le langage qui questionne ses propres limites et essaie d'établir son nouveau statut. La recherche des possibilités du langage à l'époque baroque se reflète dans le mouvement du **conceptisme** qui présente une importante réflexion sur le langage et ses capacités créatives et dont les notions principales doivent être rappelées. La présentation de la pensée critique du conceptisme nous permet d'esquisser une approche du système rhétorique propre à l'époque, issue des ouvrages théoriques espagnols et italiens.

Le terme de conceptisme n'existe pas au XVII^e siècle – ce courant a été délimité négativement par les critiques de la première moitié du XVIII^e siècle qui essayaient de se détacher de la production du siècle précédent. Il est donc possible d'observer que la condamnation de la réflexion théorique du conceptisme

88 Cf. *infra*, II.1.4.

89 Cf. G. Genette, «L'or tombe sous le fer», *Figures*, Paris, Seuil, 1966, pp. 29–38.

rentre dans un cadre plus large, celui du rejet de formes «irrégulières», à savoir baroques, dans l'espace européen.

Dans son étude sur le conceptisme en Europe, M. Blanco⁹⁰ propose d'étudier le conceptisme à partir des débats sur la notion de *concepto* et des notions apparentées pour offrir une analyse détaillée des textes de l'époque en question. Il faut noter que les ouvrages consacrés à la théorie du *concepto* sont en même temps des manuels d'apprentissage et la réflexion y est liée à un répertoire d'usage pratique.

Ce sont en particulier les traités de B. Gracián et d'E. Tesauro qui permettent de rendre compte de la nouvelle position esthétique qui s'élabore autour de la discussion sur la notion de *concepto*. Dans son ouvrage *Agudeza y arte de ingenio*⁹¹ (1648) Baltasar **Gracián** décrit la méthode du conceptisme et propose de nombreux exemples de la recherche de pointes. Gracián emploie l'expression *agudeza* pour décrire l'«acuité» de l'esprit et ses manifestations: «pointes» et «traits d'esprit»⁹². Le terme peut éventuellement servir comme un synonyme de *concepto*, défini chez Gracián comme «un acte d'entendement exprimant une correspondance entre deux objets» (*un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos*)⁹³, la pointe étant le résultat des capacités de l'esprit à réagir à une situation extraordinaire. Pour comprendre la position et le fonctionnement de *concepto* chez Gracián, nous pouvons nous servir de l'explication de B. Pelegrín: «[...] la permanence du paradoxe et de l'arrachement des masques entre les objets et les mots qu'on sépare ou unit, contrairement aux habitudes et aux paresse du sens commun, dans l'acrobatie vertigineuse de la surprise qui déjoue toujours l'attente, introduit une sape permanente du langage et des attitudes dans un univers où rien n'est définitif ni

90 M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992. M. Blanco insère le conceptisme dans l'esthétique baroque, considérée dans sa dimension européenne, pour la caractériser comme «le style dominant de cette époque, cruciale dans l'histoire de l'Espagne, que l'on désigne par le mot «baroque», époque dramatique par l'effervescence culturelle et la conscience grandissante des menaces qui pèsent sur la puissance espagnole, et qu'on peut convenir d'enfermer dans des limites chronologiques assez précises, allant de 1580 environ à la fin de la dynastie habsbourgeoise.» *Op. cit.*, p. 10.

91 B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, in: *Obras completas*, t. II, Madrid, Turner, 1993. Les problèmes liés à la traduction des termes clé de B. Gracián sont manifestes déjà dans les titres français d'*Agudeza y arte de ingenio*. La traduction de Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens (Paris, Unesco, 1983) porte le titre *La pointe ou l'art du génie* tandis que celle de Benito Pelegrín (Paris, Seuil, 1983) préfère *Art et figures de l'esprit*. Nous utilisons la traduction de Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens en raison de son caractère intégral.

92 Y. Hersant rappelle que la terminologie italienne utilise deux expressions: *l'argutezza* et *l'acutezza* où l'espagnol n'en emploie qu'une – *l'agudeza*. Cf. *La métaphore baroque: d'Aristote à Tesauro: extraits du "Cannocchiale aristotelico" et autres textes*, présentés, trad. et commentés par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2001, p. 173.

93 *Op. cit.*, p. 47 (traduction française) et p. 320 (original espagnol).

défini.»⁹⁴ Pour éclaircir le fonctionnement et l'élaboration du *concepto*, Gracián propose un répertoire des espèces du *concepto*, illustré par de nombreux exemples, sans recourir aux catégories habituelles de la rhétorique dont il n'admet que la fonction instrumentale, à savoir ornementale⁹⁵.

Finalement, la troisième notion principale qui revient dans les discussions autour du *concepto* est l'*ingenio* (*ingegno* en italien) qui embrasse les capacités créatives exprimées par les termes précédents. L'*ingenio* pourrait être considéré comme la source de l'acuité et de la pointe, la source de l'invention et des formulations qui suscitent la surprise.

Comme nous pouvons l'observer, les notions de base du conceptisme reposent sur un effet d'étonnement, résultat d'une rencontre soigneusement construite avec l'extraordinaire. La théorie du conceptisme est développée également dans le *Cannocchiale aristotelico* (1654) de E. Tesauro⁹⁶. Conçu d'abord comme un traité de conceptisme, le *Cannocchiale* se développe autour de la notion de **métaphore** qui devient centrale dans l'ouvrage. Tesauro étudie finalement le métaphorisme universel et affirme que l'apprentissage de la fabrication des métaphores doit combiner l'ingéniosité et l'exercice d'imitation pour contribuer au monde métaphorique: «Confronté à une métaphore ou à quelque autre fleur de l'ingéniosité humaine, tu en examines attentivement les racines, et les ayant transplantées en diverses catégories, [...] tu donnes naissance à d'autres fleurs de la même espèce.»⁹⁷ Il faut noter que dans son étude sur le métaphorisme – l'élaboration du réseau métaphorique qui peut exprimer les correspondances entre les choses, Tesauro reste tributaire de la conception de la Renaissance et de son principe d'analogie universelle⁹⁸. Tesauro souligne que l'activité du métaphoriste participe à l'enchaînement des images qui crée «un théâtre de merveille» où les juxtapositions métaphoriques contribuent à susciter la surprise et le plaisir. Dans l'élaboration de métaphores, c'est l'ingéniosité humaine qui s'épanouit et se laisse admirer. Conçue comme une figure de pensée capable d'organiser tout le discours, la métaphore chez Tesauro devient la loi de l'univers. Même le comportement lié à la folie est interprété comme une métaphore et sa

94 *Histoire de la littérature espagnole*, Tome 1. Moyen Âge – XVIe siècle – XVIIe siècle. Ouvrage dirigé par Jean Canavaggio, Paris, Fayard, 1993. Voir le chapitre «Baltasar Gracián» de B. Pelegrín, p. 731.

95 «L'esprit de pointe fait usage des tropes et des figures rhétoriques comme autant d'instruments pour exprimer ses traits avec raffinement, mais ils ne dépassent pas le stade de fondements matériels de la subtilité, et, tout au plus, d'ornement de la pensée.» In: *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 39. «Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento.» In: *Agudeza y arte de ingenio*, op. cit., p. 311.

96 E. Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, in : *La métaphore baroque : d'Aristote à Tesauro : extraits du "Cannocchiale aristotelico" et autres textes*, op. cit.

97 *Op. cit.*, p. 19.

98 Cf. F. Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975.

fonction de déguisement est accentuée. Incapable d'entrer au cœur des choses, l'expression métaphorique se développe par des digressions et détours.

Dans *La littérature de l'âge baroque en France*, J. Rousset⁹⁹ étudie le caractère de la métaphore baroque, prenant l'exemple de l'image de l'oiseau comme «violon ailé». L'analyse de la structure de l'expression met en relief la disparition de l'objet représenté, la métaphore propose une construction autonome qui participe à l'élaboration de l'énigme. D'après Rousset, la métaphore baroque ne cherche pas à communiquer l'essentiel de l'objet, elle procède par un «**déguisement rhétorique**» qui pose une devinette au lecteur. F. Hallyn note que cette qualification ne s'applique pas seulement à la métaphore baroque – la caractérisation de la métaphore comme un masque est ancrée dans la tradition qui reprend la théorie d'Aristote¹⁰⁰. Dans le sillage de la pensée aristotélicienne, la métaphore est considérée comme une expression d'excellence, privilégiée dans le système des tropes. Or, le baroque accentue son caractère de dissimulation et l'emploie en vue de l'élaboration d'un effet de surprise. Les expressions métaphoriques trouvent ainsi une position importante dans la poétique et la rhétorique baroques.

Les stratégies proposées par les théoriciens du conceptisme mettent également en relief l'attention baroque aux formules **hyperboliques**. Les émotions excessives nécessitent une expression analogue – exagérée et démesurée qui s'étale devant les yeux du lecteur ébloui. La recherche de l'insolite et de l'extraordinaire, caractéristique du baroque, se reflète dans le lexique employé. Malebranche, qui critique les techniques de la littérature baroque, exprime bien le goût baroque pour les expressions hyperboliques: «Ces esprits sont excessifs en toutes rencontres: ils relèvent les choses basses; ils agrandissent les petites; ils approchent les éloignées. Rien ne leur paraît tel qu'il est. Ils admirent tout.»¹⁰¹

Finalement, il est possible d'observer la position des expressions **antithétiques** dans la rhétorique et la poétique baroques. P. Sellier¹⁰² rappelle que la rhétorique baroque privilégie les termes de *coincidencia oppositorum* qui saisissent la sensibilité en question et expriment la situation de l'homme baroque qui vit dans l'irrésolution des oppositions. Le caractère conflictuel de la poétique baroque se reflète dans l'utilisation de l'antithèse – d'après G. Genette, la figure majeure du baroque qui organise les rapports entre les autres figures dans un réseau complexe: «[...] la relation des mots aux choses ne s'établissant ou du moins

99 J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, Corti, 1954.

100 F. Hallyn, *op. cit.*, p. 133.

101 Cité d'après *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450–1950*. Sous la dir. de Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 713.

102 P. Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal – Racine – Précieuses et Moralistes – Fénelon*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 366–376. Voir aussi D. Souiller, *Littérature baroque en Europe*, *op. cit.* Dans son analyse de l'imaginaire baroque, D. Souiller étudie la disposition des antithèses dans la littérature baroque et souligne que la pensée baroque procède en termes de simultanéité.

n'agissant pas que par homologie, de figure à figure: le mot saphir ne répond pas à l'objet saphir, non plus que le mot rose à l'objet rose, mais l'opposition des mots restitue le contraste des choses, et l'antithèse verbale suggère une synthèse matérielle.»¹⁰³

Le système des oppositions baroques peut être également observé dans l'emploi des figures antiphrastiques et paradoxales. C'est la figure de l'oxymore qui envahit l'espace poétique baroque – les épithètes et même les titres d'ouvrages sont basés sur les rencontres des contraires qui traduisent la recherche d'une unité paradoxale. Les images de l'oscillation entre deux extrêmes visent à choquer la perception du lecteur pour susciter néanmoins un vertige harmonieux et cohérent. Le dynamisme des contraires crée un espace d'ambiguïté qui vise à rendre compte de la complexité de la réalité. Il faut noter que le terme d'antiphrase est occasionnellement employé comme synonyme du terme d'ironie, puisqu'il désigne le mécanisme du type d'ironie basé sur la relation des contraires. A l'intérieur du système rhétorique baroque, l'ironie est rapprochée des figures qui manifestent la disposition de *coincidencia oppositorum*.

Quels sont donc les rapports qui existent entre l'ironie et les figures mises en relief par la rhétorique et la poétique baroques ? Nous avons souligné l'importance accordée à l'effet d'étonnement, d'illusion rhétorique qui guide le lecteur vers la découverte de correspondances inattendues. La dialectique des masques joue un rôle essentiel dans la réflexion baroque sur les figures rhétoriques. Les expressions rangées dans les trois types mentionnés – hyperboliques, métaphoriques, antithétiques – envisagent la mise en scène d'éléments de dissimulation dont l'ironie reste un des procédés possibles.

Nous avons déjà constaté que la redécouverte de l'ironie socratique à l'époque de la Renaissance a lancé le débat sur le personnage de Socrate et sur la caractéristique de son ironie. Même si l'influence de la conception socratique reste limitée et que les traités rhétoriques préfèrent le plus souvent la conception de l'ironie en tant que trope, héritée du Moyen Âge, nous insistons sur le fait que le statut de l'ironie change suite à la réflexion de la Renaissance, malgré le manque d'une conceptualisation explicite. Les théoriciens deviennent plus sensibles à la complexité de l'ironie et leur compréhension du phénomène n'est pas limitée à la conception tropologique.

Les hésitations sur le statut de l'ironie sont évidentes dans le traité en latin de Gérard-Jean **Vossius** dont la première édition date de 1606. Dans la partie consacrée à l'étymologie du nom *ironia*, Vossius note le décalage qui existe entre le statut de l'ironie chez les rhétoriciens et les écrivains: «Les Rhétoriciens semblent utiliser ce terme autrement que les écrivains. Pour ces derniers en effet, l'*eironeia* c'est la dissimulation (*dissimulatio*), l'art de dérober sa pensée (*dissi-*

103 G. Genette, *op. cit.*, p. 37.

mulantia). Cicéron, en effet, traduit le terme grec d'*eironeia* par ces deux termes, il nous atteste également que si Socrate a été surnommé *eirón*, c'est parce que, dans l'art de dérober sa pensée, il surpassait de loin tous ses contemporains en esprit et en culture. [...] Mais pour les Rhétoriciens, il y a ironie quand, au travers de ce que nous disions, nous signifions le contraire.»¹⁰⁴

Dans sa définition de l'ironie, Vossius souligne la complexité de la notion et les problèmes soulevés par la variété des phénomènes décrits comme ironiques. C'est le terme de **dissimulation**, autrement dit l'art de dérober la pensée, qui est essentiel pour notre étude. Il semble que ce soit précisément cette expression qui rend compte des manifestations de l'ironie qui dépasse le cadre limité des tropes.

Or, après avoir présenté les diverses possibilités de l'emploi de l'ironie, Vossius essaie d'affiner sa conception et critique les acceptions du terme qui ne respectent pas la délimitation précise de l'ironie chez les rhétoriciens. Par conséquent, Vossius refuse le classement proposé par Quintilien dans *L'Institution oratoire*. Il met d'abord en question la conception de l'ironie-figure : « Nous disons qu'elle n'est pas une figure, car toujours, par elle, on dit une chose et on en signifie une autre, alors que les figures sont formées de mots aussi bien propres que figurés.»¹⁰⁵ De même, Vossius conteste le rapprochement de l'ironie et de l'allégorie et essaie d'élaborer une étude strictement tropologique de l'ironie.

La délimitation négative de Vossius et son refus de l'élargissement de la notion d'ironie laissent néanmoins entrevoir la présence d'une discussion critique ; malgré les tentatives (des rhétoriciens) de renfermer l'ironie dans le cadre restreint des tropes, la conception de l'ironie conçue comme une figure de pensée est présente dans le discours théorique et, parallèlement, dans la pratique littéraire (des écrivains) de la première moitié du XVIIe siècle.

Il faut noter que l'analyse de l'ironie dans le système rhétorique de Vossius dépasse celles de ces contemporains. Dans leurs études de l'ironie, les rhétoriciens français du XVIIe siècle se limitent le plus souvent à la reformulation de la définition tropologique de l'ironie chez Quintilien. Ainsi, Gérard **Pelletier** dans son *Palatium reginae eloquentiae* (1641) classe l'ironie parmi les tropes : « L'ironie se fait tout entière par le moyen de mots pris un à un, détournés de leur signification propre à la signification contraire. Il y a beaucoup d'espèces de ce trope, on le perçoit quelquefois par la nature de la personne, ou de la chose dont il s'agit [...] Quand la nature de la chose ou la prononciation sont en désaccord avec les mots, il apparaît que l'orateur a eu une intention différente.»¹⁰⁶ Il faut noter que Pelletier rappelle la pluralité de manifestations de l'ironie et souligne

104 G.-J. Vossius, « Rhétorique de l'ironie », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 498. Trad. du latin par Catherine Magnien-Simonin.

105 *Op. cit.*, p. 503.

106 Cité d'après M. Le Guern, « Eléments pour une histoire de la notion d'ironie », *L'Ironie*, Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 54. M. Le Guern introduit la traduction française du texte de Pelletier que nous reprenons.

son ancrage contextuel, même s'il n'envisage pas la conception de l'ironie comme une figure de pensée. René **Bary** dans la *Rhétorique française* (1653) mentionne dans la partie consacrée à l'ironie la position de Socrate («Cette figure était familière à Socrate») ¹⁰⁷, mais son analyse se limite à cette constatation et ne développe pas les conséquences de l'ironie socratique. Bary, lui aussi, met en relief le caractère antiphrastique de l'ironie et son déchiffrement contextuel.

Nous pouvons observer que dans l'inventaire des figures préférées par la rhétorique baroque, l'ironie pourrait intervenir en tant que **modalisation secondaire**. La possibilité de la modalisation ironique des autres figures est déjà envisagée par les auteurs de la Renaissance qui étudient la manière dont l'ironie peut être combinée avec les autres figures ou tropes. C'est Erasme qui note la faculté de l'ironie à s'adapter à d'autres formes d'expressions: «In summa, per omnes pene Figuras obambulat Ironia» ¹⁰⁸ De même, il est possible de relever les figures qui s'apparentent à l'ironie, tout en portant une dénomination propre – diasyrme, persiflage, astéisme, contrefision, etc.

Or, certains théoriciens, dont Vossius, refusent de considérer ces figures comme ironiques. En étudiant l'ironie strictement comme un trope, Vossius est obligé de refuser les rapprochements dans le domaine des figures de pensée: «Puisque en tout trope il doit se trouver un changement de signification, on ne doit absolument pas considérer le sarcasme, le diasyrme, le charientisme et l'astéisme comme des variétés d'ironie.» ¹⁰⁹

La flexibilité de l'ironie peut être discernée également dans son applicabilité aux formes sérieuses et comiques. Notons l'observation du **Tasse** qui parle de l'ironie dans son *Discours du poème héroïque* (1594); il envisage d'abord l'utilisation de l'ironie dans le registre comique et satirique: «Pour les comiques, ce sont les tours mordants qui conviennent, et pareillement pour les auteurs de satires: ainsi que ceux qui ne sont pas très éloignés de la bouffonnerie. Homère utilise ces jeux dans le sarcasme; et ses ironies ont un effet terrible, comme celle du Cyclope: Je mangerai Personne le dernier.» ¹¹⁰

Or, il propose également l'emploi de l'ironie dans le discours de **gravité** et mentionne l'ironie socratique: «Je compterai encore parmi les figures qui conviennent à cette forme [grave] l'ironie, dont sont remplis les dialogues de Socrate, et nous en avons aussi l'exemple chez Dante: *toi qui as tant d'or, de paix et de sagesse...* [...]» ¹¹¹.

Néanmoins, la conception tropologique de l'ironie retrouve sa position incontestable dans la seconde moitié du XVII^e siècle pour faire tarir graduellement

107 Cité d'après M. Le Guern, *op. cit.*, p. 54.

108 Cité d'après D. Knox, *op. cit.*, p. 39, in: Erasme, *Opera omnia*, 1703–6, 10 v. reprint: Hildesheim, 1961, v. V, 995.

109 Vossius, *op. cit.*, p. 505.

110 Le Tasse, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, trad. de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 333.

111 *Op. cit.*, p. 356. (Citation du *Purgatoire*, VI, 137)

les débats sur le phénomène. Il est possible de noter que les entrées concernant l'ironie dans les dictionnaires français ne développent pas les possibilités d'approche du phénomène, telles qu'on a pu les observer à l'époque de la Renaissance et du baroque :

Richelet : « IRONIE, s. f. Raillerie fine. Figure qui consiste à se moquer avec esprit. L'ironie était la figure favorite de Socrate. »¹¹²

Furetière : « Ironie. s. f. Figure de Rhétorique, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Figure dont se sert l'Orateur pour insulter à son adversaire, le railler, & le blâmer, en faisant semblant de le louer. Vous excellez dans l'*ironie*, & personne ne vous peut disputer l'honneur de cette figure. »¹¹³

Le dictionnaire de l'**Académie française** : « IRONIE, s. f. Figure de Rhétorique, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre. *Tout ce discours n'est qu'une ironie. L'ironie était la figure favorite de Socrate. Il dit cela par ironie. Ironie heureuse. Ironie amère.* »¹¹⁴

Dans le cas de Richelet et du dictionnaire de l'Académie, la mention de l'ironie chez Socrate souligne que l'ironie socratique était déjà établie dans le discours critique de l'époque, même si sa caractéristique était limitée à l'emploi fréquent de l'ironie par le philosophe. Il est possible d'observer que Richelet ne sent pas la nécessité de définir l'ironie par sa structure antithétique et relève seulement son trait de moquerie spirituelle – le déplacement graduel de la richesse de l'ironie socratique vers la compréhension de l'ironie comme un mot d'esprit conversationnel est évident. Il faut attendre les romantiques pour que la discussion de la notion d'ironie retrouve son dynamisme et devienne un des thèmes principaux du discours de la modernité.

II.1.4. Imaginaire baroque

Afin de rendre compte du rôle de l'ironie dans l'esthétique baroque, il est nécessaire de compléter l'étude de son statut rhétorique et chercher ses manifestations dans la disposition de l'**imaginaire** baroque. Nous allons employer le terme d'imaginaire au sens large, suivant la définition de C.-G. Dubois qui le caractérise comme « le résultat visible d'une énergie psychique formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif »¹¹⁵. Sans entrer dans une discussion sur le terme, nous allons considérer l'imaginaire comme un répertoire riche de

112 P. Richelet, *Dictionnaire français*, Tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1994, p. 442. (Réimpression de l'édition de Genève, 1680)

113 A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, New York, Georg Olms, 1972. (Edition corrigée et augmentée de 1727)

114 *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Paul Dupont, 1835, p. 752. (Revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même)

115 Cf. C.-G. Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985, p. 17.

formes et de thèmes applicable à des manifestations diverses, des documents discursifs et picturaux aux attitudes qu'on peut déduire de leurs analyses.

Nous avons déjà noté que malgré l'élargissement possible de la notion d'ironie grâce à la redécouverte de l'ironie socratique, décrite dans les travaux de Cicéron, Quintilien et Platon, les études de l'époque en question ne le développent pas assez pour imposer sa conceptualisation. Néanmoins, les théoriciens baroques commentent et discutent la possibilité d'étudier l'ironie comme figure de pensée et comme ironie générale même si c'est souvent dans le but de la critiquer.

La perception de la complexité de l'ironie que nous pouvons relever dans les débats sur la notion à l'époque baroque rend légitime notre transfert de l'ironie à la description de l'imaginaire. Nous avons observé la généralisation de l'instabilité et de l'insécurité dans l'esthétique baroque. La sensibilité de l'époque, organisatrice de l'imaginaire, favorise notre application de l'ironie au domaine de l'imaginaire baroque où elle fait partie des procédés de dissimulation. La mise en relief de la modalisation ironique dans les images baroques ne pourrait qu'enrichir notre lecture d'oeuvres littéraires de l'époque et mettre en relief leur réflexion implicite sur la réalité et l'illusion.

Nous allons donc chercher les structures de **dissimulation ironique** qui se trouvent dans la disposition de l'imaginaire baroque. D'abord, la modalisation ironique se laisse relever dans les structures fondées sur un décalage essentiel entre «la nature des choses» et «les mots». La formulation déjà classique de rupture entre deux *épistémai* par Michel Foucault saisit bien la transformation dans l'esthétique de l'époque en question: «[...] l'écriture a cessé d'être la prose du monde; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique [...] L'érudition qui lisait comme un texte unique la nature et les livres est renvoyée à ses chimères: déposés sur les pages jaunies des volumes, les signes du langage n'ont plus pour valeur que la mince fiction de ce qu'ils représentent. L'écriture et les choses ne se ressemblent plus.»¹¹⁶ Même si la notion d'*épistémè* et de ses transformations¹¹⁷ a été critiquée et graduellement abandonnée par M. Foucault, sa description de l'esthétique qu'il caractérise comme «à tort ou à raison appelée baroque» rend compte de sa position entre deux dispositions de rapports entre le langage et le monde.

A l'époque de la Renaissance, ces rapports sont organisés selon Foucault par le principe d'analogie – le monde est perçu comme un livre à déchiffrer, le langage, lié aux choses, n'est pas indépendant. Par contre, la pensée classique est

116 M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 61 et 62.

117 C'est en particulier le moment de changement d'*épistémè* qui présente un point vulnérable et contesté par les critiques de Foucault. Le caractère discontinu de ce changement – «le fait qu'en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l'avait fait jusque-là, et se met à penser autre chose et autrement» (*op. cit.*, p. 64) – n'est pas suffisamment expliqué et argumenté.

déterminée par le principe de représentation, le langage ne fait plus partie du monde, même si les mots sont en rapport avec les choses parce qu'ils les représentent.

Pour illustrer le moment de transition entre les deux systèmes, M. Foucault recourt au roman de Cervantès où il est possible d'observer le gouffre entre le principe d'analogie et de représentation. Don Quichotte devient le dernier chevalier de l'analogie, perdu dans le monde de la représentation. Il décide de partir à la recherche des analogies qui n'existent plus et essaie de déchiffrer le grand livre du monde organisé par le principe d'analogie, tandis que les autres personnages interprètent le monde de la représentation. Dans ce monde, le semblable n'est plus un principe organisateur et se transforme en jeux d'illusions et de miroirs: «[...] partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères; c'est le temps privilégié du trompe-l'oeil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble et représente un théâtre, du quiproquo, des songes et visions; c'est le temps des sens trompeurs; c'est le temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage.»¹¹⁸

M. Foucault envisage donc un moment de transition spécifique où l'on assiste au changement de l'esthétique. A l'époque baroque, il est possible d'observer des phénomènes de mise en doute de la ressemblance universelle. L'esthétique baroque puise sa spécificité dans la tension entre deux systèmes de pensées, et profite de la dualité des procédés employés.

La tension se manifeste également dans la conception du **héros baroque**. J.-F. Maillard¹¹⁹ caractérise la position du héros baroque par son comportement dirigé par les sentiments d'éloignement et d'altérité. Situé entre les deux *épistémiai*, le héros baroque cherche désespérément sa propre identité. Les contradictions inhérentes à sa situation ne sont pas résolues – le héros baroque vit dans un monde paradoxal, ce dont il est conscient.

Nous pouvons observer que la dissimulation ironique participe à cette mise en scène d'illusions et de ressemblances trompeuses qui structurent l'imaginaire baroque. Les images qui traversent les oeuvres baroques laissent apparaître la possibilité d'une interprétation ironique des situations représentées.

En même temps, la dissimulation ironique est favorisée par le goût du variable et par le plaisir de suivre les jeux d'illusion. Visiteur d'un labyrinthe de miroirs, le spectateur observe les déformations exagérées de la réalité, qu'il sait protéiforme et redoutable. Dans la réflexion de J. Rousset, la tension entre le réel et l'apparence est symbolisée par le personnage mythique de **Circé**¹²⁰. L'instabilité, la mobilité, la métamorphose et la domination du décor – critères établis par J. Rousset – traduisent le décalage fondamental entre l'être et le paraître qui

118 *Op. cit.*, p. 65.

119 J.-F. Maillard, *Essai sur l'Esprit du Héros baroque (1580-1640). Le Même et l'Autre*, Paris, Nizet, 1973.

120 Cf. J. Rousset, *op. cit.*

s'exprime dans l'œuvre baroque. Les apparences triomphent de la réalité et obscurcissent l'identité des choses. Il faut noter que derrière les métamorphoses baroques, se poursuit une recherche de l'unité de l'ensemble multiforme. Malgré la profusion des formes, l'esthétique baroque part à la quête d'une unité perdue.

Dans un univers en mouvement dominé par la Circé baroque, le spectateur est obligé de suivre les déplacements continuels des points de vue. Ainsi, le spectateur fait partie de la mise en scène de l'œuvre baroque et doit participer activement à son déroulement en adoptant plusieurs perspectives.

Après avoir souligné l'importance du rôle du spectateur/lecteur dans l'esthétique baroque, rappelons que l'ironie, elle aussi, nécessite une participation active de la part des lecteurs qui doivent interpréter le texte ironique. Les métamorphoses baroques semblent ainsi ouvrir un espace favorable aux manifestations de l'ironie littéraire.

Le *topos* du *theatrum mundi* constitue une structure de l'imaginaire baroque où l'élément de dissimulation trouve un lieu privilégié. La métaphore de la distribution des rôles dans le grand jeu de la vie et la conception théâtrale du monde peuvent être relevées dans de nombreux ouvrages allégoriques de l'époque.

Le *topos* est adopté pour fournir le titre de l'autosacramental *El gran teatro del mundo* (1655) de **Calderón** de la Barca. Au début de la pièce, on assiste à la distribution de rôles dans la représentation de la vie par l'Auteur – Dieu : «[...] je veux qu'aujourd'hui sur la scène du Monde / ce soit à un spectacle que le Ciel assiste. / Et si je suis l'Auteur et que la fête est la mienne, / c'est donc ma compagnie qui devra y jouer.»¹²¹ Tels les comédiens au commencement de la représentation, les personnages allégoriques reçoivent leurs textes et se mettent à jouer, suivis par le regard de l'Auteur. A la fin, ils rendent leurs rôles à l'Auteur qui fait le bilan de leurs représentations. Le personnage de Monde clôt la pièce en évoquant le caractère spectaculaire de la vie : «Et puisqu'en cette vie / tout est représentation, que celle qui s'achève ici / mérite, elle aussi, votre pardon.» (*Y pues representaciones / es aquesta vida toda / merezca alcanzar perdón de las unas y las otras.*)¹²²

Il faut noter la spécificité du genre de l'autosacramental, créé en Espagne vers 1575 dans le but de fêter l'eucharistie. Avec leur objectif théologique, les *autos* disposent des caractéristiques des rites religieux et de la mise en scène théâtrale en même temps. Les spectateurs sont ainsi obligés d'adopter une distance à l'égard des dialogues fictionnels tout en participant à la communion chrétienne.

121 Calderón de la Barca, *Le Grand Théâtre du monde*, trad. de l'espagnol par C. Murcia, Montreuil-sous-Bois, Editions THEATRALES, 2005, p. 10. «[...] una comedia sea / la que hoy el cielo en tu teatro vea / Si soy Autor y si la fiesta es mía / por fuerza la ha de hacer mi compañía.», *El gran teatro del mundo*, in: *Obras completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1991, p. 204.

122 *Op. cit.*, p. 54 (traduction française) et p. 222 (original espagnol).

D. Souiller interprète l'image du *theatrum mundi* dans le contexte de l'oeuvre de Calderón comme une expression de la théâtralisation qui se développe également à l'intérieur de l'homme: «[...] le *moi* est comme une scène de théâtre sur laquelle s'affrontent des forces psychiques antagoniques. L'homme est le lieu permanent d'un drame [...]»¹²³. L'imagerie théâtrale devient aussi chez Calderón un des moyens de la satire et de la mise en doute des jeux de masques de la société contemporaine. La pression de la hiérarchie sociale et de l'étiquette est dénoncée à travers la théâtralisation de la vie humaine dans les oeuvres littéraires de l'époque.

Dans *Labyrint světa a ráj srdce* (*Le labyrinthe du monde et le paradis du coeur*, manuscrit daté de 1623)¹²⁴, roman allégorique de l'écrivain tchèque Jan Amos **Komenský**, la disposition théâtrale se projette dans la représentation du monde comme une ville labyrinthique. Le pèlerin accompagné par «l'Ubiquiste» et «l'Obnubilateur» parcourt les scènes de la vie pour constater la vanité désespérée des efforts humains. C'est en particulier le personnage d'Obnubilateur qui essaie de voiler les yeux du pèlerin en lui prêtant des lunettes, pour qu'il n'aperçoive pas le décalage entre les scènes représentées et leur vanité essentielle. Néanmoins, les lunettes ne sont pas bien placées pour tout cacher: «[...] Mais pour mon bonheur, il me les avait chaussées un peu de travers: en sorte qu'elles n'étaient pas bien ajustées et qu'en redressant un peu la tête et en levant le regard, je pouvais regarder les objets selon leur nature authentique.»¹²⁵

Le pèlerin est ainsi capable d'observer les incongruités des situations et discerner la réalité de la condition humaine. D'abord, il scrute la dissimulation permanente qui caractérise le comportement des hommes: «Je porte donc sur eux un regard plus perçant et je vois tout d'abord qu'un chacun marchant dans la foule, au milieu des autres, a un masque sur le visage et que, quand il s'en va et se retrouve seul ou en présence de ses égaux, il l'enlève; et s'il doit retourner dans la foule, le rattache.»¹²⁶

Grâce à sa double vision, le pèlerin dévoile l'hypocrisie générale pour présenter un commentaire ironique des scènes observées. Dans la partie de la ville où le pèlerin rencontre les érudits et observe leurs habitudes, il est frappé par le comportement des «étudiants sans étude» et demande l'explication à son guide: «L'interprète répond: «Frère bien-aimé, c'est une belle chose que d'avoir une belle bibliothèque.» «Même si l'on ne s'en sert pas?» dis-je. Et lui: «Ceux-là

123 D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 244.

124 J. A. Komenský, *Le labyrinthe du monde et le paradis du coeur*, trad. par X. Galmiche en collaboration avec H. Jechová, Paris, Edition Desclée, 1992. (L'édition de base est celle de 1663)

125 *Op. cit.*, p. 29. «[...] Vstrčil mi je pak, na mé štěstí, křivě jaksi: takže mi plně na oči nedoléhaly, a já hlavy přizdvihna a zraku podnesa, čistě přirozeně na věc hleděti jsem mohl.» In: J. A. Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, Praha, NLN, 1998, p. 133.

126 *Op. cit.*, p. 38. «Hledím tedy sobě na ně ostřeji, a spatřím nejprv, že každý v houfu mezi jinými chodě, larvu na tváři nosí, odejda pak, kde by sám neb mezi sobě rovnými byl, ji smyká; a do houfu jíti maje, zase připíná.» *op. cit.*, p. 138.

aussi, amoureux des bibliothèques, se comptent parmi les érudits.» Et je pense à part moi : «Comme un qui, pour avoir des tas de marteaux et de tenailles sans savoir s'en servir, se compterait parmi les forgerons.»¹²⁷

La promenade dans la ville labyrinthique n'apporte pas au pèlerin la paix recherchée; même dans le palais de la reine Sagesse, il assiste au dévoilement de sa fragilité et son instabilité. Désespéré par la tromperie du monde, le pèlerin est finalement sauvé par l'intervention divine qui l'incite à chercher la paix en son for intérieur: «Reviens là d'où tu es parti, à la maison de ton coeur, et ferme la porte derrière toi.»¹²⁸

Nous pouvons observer que dans le projet de Komenský les paradoxes de la dissimulation sont finalement résolus en faveur de la contemplation profonde des vérités de la foi. Tout en relevant de l'esthétique baroque par son registre et ses images expressives, Komenský essaie de rassurer ses lecteurs dans leur confession et mener à bien son projet éducatif de l'humanité¹²⁹.

L'étude de l'imaginaire baroque nous amène à constater la fréquence de la métaphore *La vida es sueño*. Il est possible de trouver un exemple représentatif pour illustrer la réflexion baroque concernant les limites entre la vie et l'illusion dans l'ouvrage de **Calderón** qui porte le même titre – *La vida es sueño* (1636). Dans les errances du héros principal qui traverse l'expérience douloureuse de la réversibilité du rêve et du réel, le questionnement sur l'instabilité de l'homme est essentiel. Le prince Sigismond, l'héritier du trône de Pologne quitte la solitude pour vivre à deux reprises les changements de la fortune. L'oscillation entre sa position de prisonnier et de prince l'amène à constater le caractère onirique de la vie: «Qu'est que la vie ? Un délire. / Qu'est donc la vie ? Une illusion, / Une ombre, une fiction; / le plus grand bien est peu de chose, et les songes rien que des songes.»¹³⁰

Pendant trois journées Sigismond apprend à maîtriser ses émotions et décide d'être guidé par la recherche du bien même si sa vie ne semble être qu'une illusion continuelle: «Fortune, allons régner; / ne m'éveille pas si je dors; / si tout est vrai, ne m'endors pas. / Mais, que tout soit vrai ou que tout soit songe, /

127 *Op. cit.*, p. 79, «Odpoví tlumočník: „Milý brachu, pěkná věc jest pěknou míti biblioteku.“ „I když se ji neužívá?“ díím já. A on: „ I ti, kdož biblioteky milují, mezi učené se počítají.“ Já sobě na mysli: „Jako někdo kladiv a klíští hromady maje, a k čemu jich užívati nevěda, mezi kováře.“», *op. cit.*, p. 168.

128 *Op. cit.*, p. 226., «Navrať se, odkuds vyšel, do domu srdce svého, a zavři po sobě dvéře.» *op. cit.*, p. 268.

129 Cf. H. Voisine-Jechová, «Le baroque jésuite et la dénomination poétique», *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'oeuvre de Comenius*. Actes du Colloque international des 18–20 mars 1992. Textes réunis par Hana Voisine-Jechová, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 95–109.

130 «¿ Qué es la vida ? Un frenesí. / ¿ Qué es la vida ? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / Y el mayor bien es pequeño; / Que toda la vida es sueño, / Y los sueños sueños son ?», Calderón de la Barca, *La vie est un songe. La vida es sueño*, trad. de l'espagnol par B. Sesé, Paris, GF Flammarion, 1992, pp. 188–189.

il n'importe que d'agir bien.»¹³¹ Dans l'instabilité de la situation humaine, c'est donc l'importance de la position morale inconditionnée qui est finalement mise en relief dans la réflexion de Calderón.

Dans la pièce *Le Véritable Saint Genest* (1647) de Jean **Rotrou**, l'imagerie onirique et le *topos* de *theatrum mundi* se trouvent enchevêtrés dans une méditation sur l'illusion théâtrale et le caractère éphémère de la vie humaine.

Inspiré par la pièce *Lo fingido verdadero* (1620) de Lope de Vega, Jean Rotrou relate l'histoire du comédien Genest qui vit le moment de sa conversion pendant la représentation du martyr chrétien Adrian. Sur la scène de théâtre, Genest mime les émotions d'Adrian pour finalement transgresser les limites entre la fiction représentée et la réalité. Dépassant les limites de son rôle, Genest délaisse son texte de théâtre pour exprimer ses sentiments aux spectateurs de la pièce et de sa conversion: «Dedans cette action, où le Ciel s'intéresse; / Un ange tient la pièce, un ange me redresse; / Un ange par son ordre a comblé mes souhaits, / Et de l'eau du baptême effacé mes forfaits. / Ce monde périssable et sa gloire frivole / Est une comédie où j'ignorais mon rôle; / J'ignorais de quel feu mon coeur devait brûler. /»¹³²

Pour justifier sa position, Genest met en relief le décalage entre son rôle de théâtre et l'expression de ses propres sentiments chrétiens: «Dieu m'apprend sur-le-champ ce que je vous récitez; / Et vous m'entendez mal, si dans cette action / Mon rôle passe encore pour une fiction.»¹³³ Nous assistons au processus de renversement entre l'illusion théâtrale et la vie parce que les sentiments dictés par la fiction deviennent la réalité intérieure de l'identité du personnage de Genest. Le caractère paradoxal de la dissimulation baroque est illustré par la transformation du comédien païen en martyr chrétien: les faits considérés comme réels sont dévoilés comme illusoire et les illusions se métamorphosent en vérités.

Vu les exemples cités, il est possible de constater que l'imaginaire baroque développe une réflexion importante sur la réalité et l'illusion pour questionner leurs limites. La recherche d'un *centrum securitatis* passe par la mise en scène des rapports paradoxaux entre les phénomènes considérés comme vrais et illusoire.

Les images de la dissimulation permanente peuvent être interprétées comme relevant de l'ironie générale et de la situation: en effet, les renversements de situation des personnages de Sigismond et de Genest rappellent la position tragique du roi Œdipe et ses tentatives pour éviter la malédiction du sort. Elevé dans l'isolement pour qu'il ne détruise pas le royaume de son père, Sigismond se venge à sa sortie, paradoxalement, en raison de son emprisonnement injuste. Quant

131 «A reinar, fortuna, vamos; / no me despiertes, si duermo, / y si es verdad, no me duermas. / Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa.», *op. cit.*, pp. 202–205.

132 J. Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, Paris, Flammarion, 1999, p. 94.

133 *Op. cit.*, p. 95.

à Genest, il faut noter que la représentation de la vie du martyr Adrian est commandée par l'empereur Dioclétien, ennemi acharné de la confession chrétienne. Ainsi, la conversion du comédien Genest est le fruit des activités de l'empereur païen.

Aux manifestations de l'ironie dans les passages qui participent au projet satirique de critiquer l'hypocrisie générale (Komenský), nous pouvons donc ajouter les interprétations possibles de la mise en scène ironique qui fait partie de la réflexion baroque sur l'illusion et ses pièges (Rotrou, Calderón). Les ouvrages cités laissent entrevoir les traits de l'imagination baroque qui favorisent notre étude des structures ironiques dans les romans de Scarron et de Cervantès.

II.2. SITUATION LITTÉRAIRE

Dans le présent chapitre, nous allons situer *Le Roman comique* et *Don Quichotte* dans le cadre du discours littéraire et présenter brièvement l'évolution du genre romanesque à l'époque de Cervantès et de Scarron. Il faut établir les rapports entre la technique de l'ironie et les stratégies romanesques décrites par les théoriciens de l'époque, pour étudier en particulier le statut de l'ironie dans le courant comique dont les deux romans relèvent.

II.2.1. Conception du comique après la Renaissance

En guise d'introduction à la problématique, nous proposons de décrire brièvement le statut du comique et de retracer ses changements de la Renaissance à la première moitié du XVIIe siècle. Dans ses ouvrages, M. Bakhtine¹³⁴ a mis en relief que le rire de la Renaissance n'est pas séparé du sérieux et de la « haute » littérature ; le comique embrasse la complexité du réel et la vision carnavalesque du monde est un moyen adéquat pour saisir les modalités de la vie humaine. Le comique présente une autre perspective qu'on peut adopter pour décrire le monde et exprime une attitude universelle. La position du comique à la Renaissance est liée à l'avènement des littératures en langues nationales ; la production littéraire sophistiquée et la création populaire se croisent dans des oeuvres ouvertes à un public plus large qu'auparavant.

La théorie déjà classique de Bakhtine est cependant nuancée dans l'ouvrage de D. Ménager¹³⁵ qui essaie de réhabiliter l'importance de la culture savante dans l'élaboration des formes comiques. D'après D. Ménager, les auteurs de la Renaissance essaient de formuler une théorie du comique et caractériser le rire en tant que phénomène physiologique. Il est possible d'observer une transformation de l'attitude envers le phénomène du rire dans la réflexion de la Renaissance. Dans sa recherche de la modération et de la sérénité, la Renaissance est finalement obligée de contenir le rire, considéré comme un signe d'excessif, et modérer ses apparitions complexes.

A la fin de la Renaissance, les discussions sur le rire se taisent graduellement. Dans ses travaux sur la littérature baroque, le comparatiste tchèque V. Černý¹³⁶ propose l'expression de « la tristesse de la Renaissance » pour décrire la rupture survenue dans la sensibilité de la Renaissance. La formulation de Černý saisit bien le déplacement du comique dans la production littéraire. La Renaissance ouvre la voie vers l'autonomie, l'individualisme et la liberté spirituelle de l'hom-

134 M. Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

135 D. Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.

136 V. Černý, *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Baroko a klasicismus*, Jinočany, H&H, 2005.

me. Après l'enivrement dû à la perspective de possibilités nouvelles, l'homme se rend compte de sa perte de sécurité et de sa position instable dans le monde. La modification de la conception du comique est un phénomène qui accompagne la disparition de la perception d'un ordre et la recherche d'une unité rassurante qui caractérise le comportement baroque. Le comique perd son universalité et glisse vers la marge de la littérature parce que ce sont les catégories de sérieux et de tragique qui organisent l'imaginaire baroque. Nous avons déjà décrit la fascination baroque par les sujets funèbres; la contemplation de la mort ne favorise pas l'épanouissement des formes comiques.

La réflexion critique du XVII^e siècle ne considère plus le comique comme une perspective valable pour saisir tous les aspects de la réalité, les phénomènes graves et essentiels de la vie humaine ne peuvent être traités que dans les genres sérieux. La fonction de divertissement attribuée au comique est pourtant complétée par l'objectif d'attaquer les vices humains. L'aspect didactique et moralisateur de la littérature comique est graduellement accentué dans les remarques des théoriciens de l'époque. Il faut noter que malgré sa situation en marge de la considération critique, le comique est pourtant une stratégie à succès, populaire dans des couches diverses de la société.

II.2.2. Avènement du roman

Pour comprendre la réflexion du XVII^e siècle sur le genre romanesque, il faut rappeler le statut du roman à l'époque de la Renaissance.

La seconde moitié du XVI^e siècle témoigne d'un intérêt croissant pour la pensée d'Aristote en matière de littérature, son influence au Moyen-Âge ayant été limitée à la philosophie et aux sciences naturelles. Dans les traités de la Renaissance, nous pouvons donc relever des tentatives d'insérer le genre du roman chevaleresque dans le système d'Aristote¹³⁷.

Dans la *Poétique* d'Aristote¹³⁸ le genre romanesque n'est pas pourtant abordé. Aristote distingue deux modes – narratif et dramatique – et deux types de sujets traités – inférieurs ou supérieurs. Il existe ainsi quatre combinaisons possibles qui caractérisent quatre genres: la tragédie (mode dramatique, sujets supérieurs), l'épopée (mode narratif, sujets supérieurs), la comédie (mode dramatique, sujets inférieurs). Le quatrième genre possible constitué par le mode narratif et les sujets inférieurs n'est pas étudié par Aristote mais l'espace vide laisse une place hypothétique qui pourrait être occupée par le genre romanesque.

D.-H. Pageaux note que la position du roman dans le système d'Aristote serait marquée par la modalisation comique, ce qui correspond à la théorie de

137 Cf. M. Fusillo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, 1991, p. 17.

138 Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, LGF, 1990, chapitres II et III, pp. 86–88.

Bakhtine qui étudie les origines du roman en tant que transformation parodique des autres genres¹³⁹. Le roman met en doute les procédés narratifs des genres traditionnels et questionne leur maniement du langage. Le détournement parodique permanent concerne également le roman même, parce que l'histoire du roman est rythmée par la succession des sous-genres romanesques et leurs parodies respectives.

Néanmoins, la réflexion critique de la Renaissance a préféré rapprocher le roman des grands genres littéraires, en particulier de l'épopée, qui ont été déjà théorisés et bien établis dans le discours littéraire. Le débat théorique sur le roman, qui se développe graduellement, porte souvent sur la recherche des limites entre l'histoire et la fiction et sur le rôle de la vérité dans la littérature. Ces réflexions concernant le statut ontologique de la fiction prennent également comme point de départ la *Poétique* d'Aristote, lue à travers les commentaires italiens qui déforment souvent le sens du texte original¹⁴⁰. La pensée aristotélicienne, interprétée par la Renaissance italienne, présente ainsi une toile de fond de toutes les études des XVI^e et XVII^e siècles qui portent sur le genre romanesque.

II.2.2.1. Espagne

La production romanesque espagnole est riche et variée à l'époque de Cervantès, même si la définition du genre et sa situation dans le discours littéraire de l'époque restent problématiques. La position instable du roman se reflète déjà dans les problèmes de terminologie. L'expression *novela* est employée quand on décrit les courts récits de type italien, alors que pour désigner les longues narrations en prose, on se sert le plus souvent de deux expressions – *libro* ou *historia* – termes équivoques qui ne saisissent pas la spécificité du roman et compliquent la réflexion contemporaine sur le genre. Il faut noter également une limitation essentielle concernant la diffusion possible de ce nouveau genre en quête d'identité. Dans son ouvrage *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Maxime Chevalier¹⁴¹ rappelle qu'au moins 80 % de la population espagnole reste analphabète au cours de ces deux siècles.

En ce qui concerne la position de l'écrivain, on assiste à son établissement graduel dans la société espagnole à la fin du XVI^e siècle. Le système de privilè-

139 D.-H. Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 11 et M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 443–444.

140 La mésinterprétation d'Aristote est évidente dans l'application de la règle de trois unités, formulée par Scaliger et Castelvetro avant d'être adoptée par les classiques français. En fait, Aristote n'accentue qu'une unité (l'unité d'action) dont les conséquences dans le maniement du temps et du lieu peuvent être déduites. Cf. H. Laizé, *Aristote. Poétique*, Paris, PUF, 1999, pp. 102–104.

141 M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976. La situation en France ne diffère pas, l'analphabétisme limite considérablement la diffusion des oeuvres littéraires à l'époque en question.

ges royaux accorde aux écrivains non seulement le prestige dans le milieu littéraire, mais aussi une reconnaissance économique. La vive réaction de la part de Cervantès vis-à-vis de la continuation apocryphe d'Avellaneda témoigne qu'une conscience d'auteur et de ses droits est déjà présente au début du XVIIe siècle.

La production romanesque espagnole du XVIe siècle dispose de nombreux ouvrages qui ont obtenu du succès dans diverses couches sociales. Les romans de chevalerie ont touché toute la population et les éditions multiples d'ouvrages permettent d'envisager l'importance de la diffusion de ce courant romanesque. Les livres de chevalerie sont achetés surtout par la noblesse – le public aristocratique est enchanté par les récits chevaleresques qui évoquent la gloire de l'aristocratie et éveillent la nostalgie d'un monde révolu. A ce public d'origine élevée, il est nécessaire d'ajouter le grand nombre de participants aux lectures collectives; la scène de *Don Quichotte* où l'on assiste à la lecture dans l'auberge rend compte de ce phénomène¹⁴². Les romans de chevalerie présentent la production littéraire la plus ample du Siècle d'or espagnol dans le domaine romanesque. M. Chevalier cite des chiffres qui sont éloquentes: 267 éditions entre 1501 et 1650, 46 romans originaux publiés entre 1510 et 1602, dont 36 entre 1510 et 1551¹⁴³.

Malgré le succès populaire du genre dans l'Espagne du XVIe siècle, de nombreux auteurs espagnols le critiquent et mettent en relief ses insuffisances. Dans le chapitre II.1.1 nous avons déjà mentionné le rôle de la pensée érasmienne en Espagne et sa contribution à la censure des romans de chevalerie. La production chevaleresque est accompagnée par une activité critique considérable des penseurs et moralistes qui accumulent les griefs. M. de Riquer note que les arguments des critiques des livres de chevalerie apparaissent également dans le roman de Cervantès. Or, Cervantès introduit ses opinions dans un projet parodique dont l'efficacité surpasse les remarques moralisatrices des critiques sérieux¹⁴⁴.

L'influence de la pensée érasmienne peut être observée également dans la position privilégiée du genre du roman grec (byzantin) dans le milieu espagnol. Considéré comme une forme romanesque exquise, le roman grec et ses qualités potentielles sont accentués dans les commentaires théoriques. L'ouvrage d'Héliodore, traduit en espagnol en 1554 sous le titre de *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, a lancé la mode des ouvrages d'inspiration grecque. La

142 Cf. DQ, I, XXXII-XXXV.

143 *Op. cit.*, pp. 65-103. D'après M. de Riquer, il faut compter avec des chiffres d'éditions encore plus grands. In: M. de Riquer, «Cervantes y la caballerescas», *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 284-285.

144 Cf. le commentaire de l'écrivain Josef de Valdivielso en 1615: «El autor [de Don Quichotte], mezclando las veras y las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión, y cumpliendo con el acertado asunto en que pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues con su buena diligencia mañosamente ha limpiado de su contagiosa dolencia a estos reinos.» Cité d'après M. de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, pp. 112-3. M. Riquer met en relief que l'efficacité de la critique de Cervantès réside dans son maniement de l'ironie.

recherche de la vraisemblance et la vocation morale qui caractérisent ce courant romanesque ont attiré l'attention des théoriciens de l'époque qui favorisent ce genre de tradition antique.

Le roman byzantin peut être rapproché du genre pastoral dont le modèle a été fourni par l'ouvrage de Jorge de Montemayor *Los siete libros de la Diana* (1559). Dans l'étude de la production romanesque espagnole, il faut rendre compte de la popularité de ce genre, aujourd'hui peu lu, pour comprendre la complexité des ouvrages tel que *Don Quichotte* de Cervantès. Les techniques narratives du genre pastoral, en particulier l'enchaînement des récits secondaires et des nouvelles intercalées ainsi que l'alternance de l'instance narrative, ont enrichi les possibilités de la création romanesque de l'époque. L'influence des genres pastoral et grec est apparent dans le fait que les grands écrivains de l'époque – Cervantès et Lope de Vega – se consacrent aussi à ces genres loués par le milieu littéraire; Lope de Vega publie sa pastorale *L'Arcadia* (1598) et son roman grec *Peregrino en su patria* (1604) et Cervantès s'essaie à la pastorale dans *La Galatea* (1585) et au roman grec dans *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (publié posthume en 1617).

La prose en dialogue qui se développe dans le sillage de la *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* de F. de Rojas, connue sous le titre de *Celestina* (1499), a trouvé de nombreuses résonances aux XVI^e et XVII^e siècles. L'histoire tragique de deux amants et de l'entremetteuse Celestina, qui essaie d'assurer leur passion, représente des personnages de basse origine, situés en marge de la société, les prostituées et ruffians. Les dialogues qui respectent la diversification linguistique permettent de saisir les caractères des protagonistes et leurs spécificités. Image satirique de la réalité contemporaine, *Celestina* peut être rapprochée des romans picaresques.

Le roman picaresque présente une innovation du genre romanesque dans l'espace espagnol, dont les procédés influencent la production littéraire européenne. Le courant picaresque débute par le livre *La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* qui paraît anonymement en 1554 (mis en l'*Index* de 1559) et dans le *Guzmán de Alfarache* de 1599 (la première partie) de Mateo Alemán. La vogue des romans picaresques se développe au début du XVII^e siècle pour jouir d'un succès populaire considérable, qui dépasse les frontières de l'Espagne.

Dans les romans picaresques, un nouveau type littéraire apparaît – le *pícaro* – qui entraîne une nouvelle conception du réel, intrinsèquement liée au maniement de techniques narratives spécifiques. La critique des vices sociaux et religieux traverse les romans picaresques dans les commentaires des héros qui sont situés à la marge de la société. Le sentiment de *desengaño* qui caractérise la perspective des protagonistes picaresques se traduit dans la narration à la première personne et la distanciation émotionnelle vis-à-vis des aventures racontées. Le narrateur présente les événements de sa vie dans une langue courante et engage une communication avec le lecteur qui est souvent directement apos-

trophé. Il faut remarquer que malgré la modalisation des textes picaresques dont le langage correspond au statut social du *pícaro*, les oeuvres disposent d'une élaboration stylistique sophistiquée. La simplicité relative des récits picaresques cache une manipulation complexe d'éléments rhétoriques et de procédés narratifs.

Le roman picaresque est souvent considéré comme une réaction littéraire au courant chevaleresque ou pastoral. Néanmoins, E. C. Riley note¹⁴⁵ que le projet parodique ne se trouve exprimé qu'implicitement dans les romans picaresques, qui sont proposés plutôt comme des alternatives à la production idéalisante que comme ses délimitations négatives. L'objectif de l'imitation parodique qui forme le noyau de l'intrigue de *Don Quichotte* ne présente pas un trait de base de l'écriture picaresque.

La pratique du genre romanesque est accompagnée par des réflexions théoriques qui essaient d'ancrer le genre dans le système poétique et d'établir son statut dans le discours littéraire de l'époque. Les réflexions se développent dans la seconde moitié du XVI^e siècle, grâce à l'influence du milieu italien où l'on assiste à la diffusion de la *Poétique* d'Aristote et de ses commentaires. Quand la traduction espagnole de la *Poétique* est publiée en 1626, la théorie d'Aristote est déjà bien connue et appréciée par le milieu littéraire.

Parmi les traités espagnols qui rendent compte de la pensée critique de l'époque nous pouvons citer l'ouvrage de **López Pinciano** *Philosophia antigua poetica* (1596)¹⁴⁶. Le traité de López Pinciano développe la conception d'Aristote en se référant également à la réflexion de Scaliger et du Tasse. Nous proposons de commenter les notions principales de la théorie de López Pinciano pour envisager leurs conséquences dans la conception du genre romanesque, plus précisément de son courant comique.

Les rapports entre la vérité et la fiction présentent un sujet majeur de la discussion littéraire de l'époque. La notion de vraisemblance devient centrale dans la réflexion critique: «La obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a razón.»¹⁴⁷ De même que dans les autres domaines, l'étude de la vraisemblance en art reprend la théorie d'Aristote: «Fábula, según la doctrina de Aristóteles en sus Poéticas, es la imitación de la obra, no la obra misma, sino una semejanza de ella.»¹⁴⁸

Les critiques du genre chevaleresque se servent de cette notion traditionnelle pour mettre en relief les insuffisances des romans en question. Les sujets traités dans les oeuvres littéraires ne doivent pas choquer le raisonnement du lecteur,

145 E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 39–40.

146 A. López Pinciano, *Philosophia antigua poetica*, 3 t., Madrid, Edición de Alfredo Carballo Picazo, 1953. Nous modernisons l'orthographe.

147 *Op. cit.*, t. I, p. 265.

148 *Op. cit.*, t. I, p. 239.

la fiction est obligée de présenter des intrigues compréhensibles et compatibles avec le sens commun.

Le problème de la primauté de l'histoire (*historia*) ou de la fiction (*poesía*) est intrinsèquement lié à la position de la vérité dans la littérature. Dans son ouvrage, López Pinciano se prononce en faveur de la fiction littéraire, parce qu'elle implique une part d'invention : «[...] la prestancia de la Poética sobre la Historia en eso consiste: que el poeta escribe lo que inventa y el historiador se lo halla guiado. Así qua la Poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo, y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere decir hacedora, como poeta, hacedor, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos; más la Historia no nos da la cosa, sino sólo el lenguaje y disposición de él.»¹⁴⁹

L'évaluation de l'invention dans la création littéraire se reflète dans l'attitude de López Pinciano vis-à-vis des règles d'art. López Pinciano n'est pas sévère dans ses jugements sur l'observation des normes dans la création littéraire et suppose la possibilité d'une oeuvre d'art accomplie qui ne les respectent pas : «[...] sin arte Rhetórica ni Poética podría haber hombres que las entendiesen, y yo sé adonde Aristóteles duda si la las obras de Homero fueron hechas con arte o naturaleza sola. Digo, pues, que sin Rhetórica hay rhetóricos; y sin Poética hay poetas; sin arte Lógica hay lógicos naturales; que el hombre tiene el uso natural de la razón, el cual es la fuente de todas estas cosas.»¹⁵⁰

López Pinciano remarque que le non respect occasionnel des règles d'art peut mener à la création d'ouvrages exceptionnels. Néanmoins, la production littéraire à l'époque de López Pinciano accorde l'importance aux règles et il n'est pas possible d'attribuer aux théoriciens et écrivains des tentatives de bouleverser les fondements du Parnasse littéraire.

La double finalité de la littérature – l'instruction et le divertissement – principe de la poétique d'Horace, constitue un autre grand thème de la discussion critique. L'intention d'instruction morale se trouve exprimée par les auteurs de l'époque, des ouvrages sentimentaux aux ouvrages picaresques. Néanmoins, sous l'influence des travaux des conceptistes, le projet de fonction morale est graduellement contrebalancé par la conception de la littérature comme *pasatiempo*, fruit des capacités créatrices et de l'esprit des écrivains.

Les réflexions de López Pinciano qui concernent le comique (*Epístola nona*) étudient les rapports entre la tragédie et la comédie. Dans le sillage de la théorisation de la Renaissance, le rire est considéré comme immodéré et inadéquat. Les esprits nobles doivent rejeter les manifestations de la *torpeza* et *fealdad* qui sont considérées comme les éléments de base du ridicule, suivant la réflexion d'Aristote. En ce qui concerne le comique verbal, López Pinciano fait une différence entre les expressions du comique qui sont convenables pour un public élevé, en raison de leur caractère décent : «[...] de las palabras, unas son urbanas y

149 *Op. cit.*, t. II, p. 11.

150 *Op. cit.*, t. III, p. 228.

discretas, que, sin perjuicio de nadie notable, dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede parecer delante de reyes. Las demás, que nacen de la dicacidad y murmuración y fealdad y torpeza de palabras, son malas, y ansí se guarde el cómico de ella en todo caso de acciones delante de reyes y príncipes grandes, los cuales aborrecen naturalmente a toda fealdad.»¹⁵¹

Malgré la primauté de la tragédie et des matières sérieuses dans la production littéraire, López Pinciano souligne que la comédie participe également à l'instruction du public, ce qui légitime son statut dans la production littéraire: «[...] como la trágica tiene por fin el enseñar por medio de miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa.»¹⁵²

López Pinciano présente ensuite un répertoire des techniques de l'élaboration du comique, parmi lesquelles il est possible de relever l'ironie dont le potentiel comique est observé: «hay también mucha simiente de risa en la ironía».

Les réflexions sur la création littéraire qu'il est possible de trouver dans le traité de López Pinciano rappellent les remarques critiques esquissées par Cervantès, comme nous allons le voir dans la partie III de notre livre, consacrée à la publication de *Don Quichotte*. Néanmoins, E. C. Riley note que les parallèles entre la théorie de López Pinciano, éventuellement entre la conception développée dans *Tablas* (1617, écrites en 1604) de Cascales, et la réflexion de Cervantès, ne démontrent pas nécessairement un rapport d'influence directe. De même, il faut rappeler le séjour de Cervantès en Italie, où il pouvait entrer en contact avec la critique italienne¹⁵³.

Nous pouvons observer que la pratique littéraire espagnole, de même que la pensée critique portant sur les notions poétiques, témoignent à la fois de l'influence italienne et de celle de la *Poétique* d'Aristote. Les conceptions aristotéliennes développées par les commentateurs italiens étaient largement répandues et discutées dans le milieu littéraire espagnol.

En ce qui concerne la position du courant comique et satirique, nous pouvons remarquer que la vocation morale du comique est observée pour être graduellement accompagnée par la mise en relief de son caractère de divertissement. Les théoriciens soulignent que le comique doit procéder par une représentation discrète, acceptable pour toutes les couches sociales; ils accentuent ses qualités d'invention et la mise en scène du vraisemblable.

Les genres romanesques développés dans le milieu espagnol, en particulier le roman en prose dialoguée et le roman picaresque, contribuent à la popularité du courant satirique et parodique en Espagne. Les techniques employées dans ces ouvrages témoignent de la recherche de nouvelles perspectives littéraires, liées à la position du narrateur et sa vision du monde.

151 *Op. cit.*, t. III, p. 44.

152 *Op. cit.*, t. III, p. 30.

153 E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 4–5.

I.2.2.2. France

On a longtemps affirmé que le premier roman français n'apparaît qu'avec *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette en 1678. Il est vrai que *La Princesse de Clèves* a inauguré un type particulier de roman, caractérisé par la sobriété et l'élégance du style et par la précision des analyses psychologiques – modèle qui s'est développé dans les siècles suivants. Néanmoins, la production romanesque est répandue en France dès la fin du XVI^e siècle et pendant tout le siècle suivant, et offre une variété considérable de formes romanesques¹⁵⁴.

Dans la production littéraire en France au XVII^e siècle, il est possible d'observer deux courants parallèles : d'un côté la littérature acclamée par les doctes critiques, de l'autre les genres sous-estimés dont la comédie, la poésie burlesque et le roman, qui sont pourtant préférés par la majorité du public. La manière de lire est influencée par la conception de l'honnête homme. En effet, les exigences du comportement social se reflètent dans les goûts littéraires. L'activité principale de l'honnête homme – la conversation en société – dirige également la lecture et oriente le choix des bons livres pour l'entretien mondain. La lecture de l'honnête homme implique une attitude plus ouverte vis-à-vis des textes ; dans la conversation, l'honnête homme exprime librement ses jugements concernant la littérature¹⁵⁵. Le public mondain se détache graduellement des exigences du milieu des critiques érudits, ce qui favorise la montée de la popularité du genre romanesque. La mode des romans a marqué en particulier la première moitié du XVII^e siècle – malgré l'attitude négative des théoriciens, le public se tourne vers ce genre sous-estimé dont la production augmente pendant la période en question¹⁵⁶.

Néanmoins, les romanciers de la première moitié du siècle se cachent souvent sous l'anonymat ou des noms d'emprunt puisque leur statut dans le milieu littéraire est sujet au mépris et que la rentabilité économique de leur production littéraire est insignifiante. La situation du genre romanesque change graduel-

154 Le chapitre suivant prend comme point de départ un recueil de textes récemment paru : *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, édition établie et commentée par Camille Esmein, Paris, Honoré Champion, 2004. L'ouvrage présente un répertoire de réflexions sur le roman et les commentaires de C. Esmein proposent une approche nouvelle de l'étude de la formation du genre.

155 Cf. J.-M. Chatelain, *La bibliothèque de l'honnête homme. Livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, BNF, 2003.

156 C. Esmein note deux courtes périodes où la production de romans est en baisse – pendant l'intervention de Richelieu dans la guerre de Trente ans (1636–1640) et pendant la Fronde (1649–1653), *op. cit.*, p. 12. Pour souligner la popularité du genre romanesque au début du XVII^e siècle, A. Adam note que «les dames élégantes, au temps d'Henri IV, allaient jusqu'à faire relier les oeuvres de Nervèze sous forme de livres d'heures afin de pouvoir les emporter sans scandale à l'église». In : A. Adam, «Le roman français au XVII^e siècle», *Romanciers du XVII^e Siècle*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1988, p. 7.

lement – au milieu du siècle, il y a déjà des auteurs pour lesquels la création littéraire devient source de revenus considérables¹⁵⁷.

C'est vers le milieu du XVIIe siècle que l'on assiste également à la formation de la théorie du roman – les tentatives d'apologie font place à une théorisation plus détaillée et à l'évaluation de la forme romanesque. La pratique littéraire est désormais accompagnée par des essais d'ancrer le genre dans le discours littéraire de l'époque. Les romanciers eux-mêmes cherchent dans la production littéraire du passé des modèles qui puissent justifier le genre romanesque et l'insérer dans une tradition culturelle attestée – il s'agit souvent d'études sur l'histoire du roman et ses transformations.

Il faut noter que dans la seconde moitié du XVIe siècle, la réflexion sur le genre romanesque est influencée en France par la préface de J. Amyot¹⁵⁸ à la traduction des *Ethiopiennes* d'Héliodore qui date de 1547. Dans sa préface, Amyot souligne d'abord le rôle des romans grecs en tant que modèles du roman français et envisage la correspondance entre le roman et l'épopée – une suggestion dont les théoriciens du XVIIe siècle tirent de nombreuses conséquences. L'influence du modèle du roman grec dans la production romanesque française se manifeste dans le développement du roman baroque, situé par C. Esmein dans les années 1621–1639 et suivi par la vogue du roman héroïque (1641–1661).

Dans de nombreux ouvrages portant sur la production romanesque en France, la distinction entre le courant du roman baroque et du roman héroïque n'est pas observée, tous les deux étant classés sous le nom de roman baroque au sens large (H. Coulet), ou de romanesque Louis XIII (M. Lever)¹⁵⁹. Dans notre perspective, il faut souligner que les deux courants distingués par C. Esmein relèvent de la même esthétique baroque. Néanmoins, du point de vue de la formation du genre romanesque et du discours critique qui l'accompagne, la séparation des deux courants semble utile parce qu'elle rend compte de la diversité des modèles auxquels les deux types de roman se réfèrent, à savoir le roman grec et l'épopée.

Dans le genre du roman baroque, représenté par la pastorale *l'Astrée* (1607–1624) d'Honoré d'Urfé, la trame du récit suit le déroulement habituel des romans

157 Cf. H.-J. Martin, *Le Livre français sous l'ancien régime*, Paris, Promodis, 1987, pp. 50–51 et A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

158 Intitulé le «Proesme du translateur à l'Histoire aethiopique de Heliodorus», le texte d'Amyot est devenu une référence de base en matière de critique littéraire romanesque. Cf. C. Esmein, *op. cit.*, p. 24.

159 Les deux auteurs proposent de diviser la production romanesque du XVIIe siècle en deux grands ensembles : le roman baroque/classique chez H. Coulet ; le romanesque Louis XIII/ le romanesque Louis XIV chez M. Lever. Cf. M. Lever, *La Fiction narrative en prose au XVIIe siècle*, Paris, CNRS, 1976 et H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Collin, 1967. Le plus récent *Précis de littérature française du XVIIe siècle*, sous la dir. de J. Mesnard, Paris, PUF, 1990 propose la division en quatre périodes analysées dans les parties de l'ouvrage intitulées *Sous le signe de Protée*, *Le temps des choix*, *L'efflorescence classique*, *L'arrière-saison*. Dans le cadre de notre étude, nous n'allons pas discuter en détail les variantes possibles de la classification.

grecs antiques¹⁶⁰ : la séparation d'un couple d'amants qui doivent traverser de nombreuses épreuves pour prouver leur affection et leur fidélité. La technique du roman baroque repose sur l'insertion de multiples digressions et de récits secondaires. Il faut également rappeler que les auteurs des romans baroques sont marqués par le goût de l'éloquence et essaient d'élaborer une esthétique des apparences¹⁶¹. Le discours critique qui accompagne le roman baroque est fragmentaire et vise un projet d'apologie du genre, basé sur l'affirmation de sa vocation morale. Les écrivains soulignent le caractère didactique de leurs ouvrages et essaient de mettre en relief les différences entre leurs oeuvres et la production romanesque antérieure.

Le courant du roman baroque est suivi par l'avènement du roman héroïque, développé par exemple dans les ouvrages de Georges et Madeleine de Scudéry dont *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649–1653). L'intrigue des romans héroïques est caractérisée par la multiplication des péripéties et des personnages dont la noblesse est accentuée. Le manque de connaissances historiques et géographiques brouille souvent l'intention de respecter la vérité et la vraisemblance. Les lecteurs des romans héroïques reconnaissent dans le milieu pseudo-historique le mode de vie et l'expression de leur propre époque, un aspect qui faisait le charme du genre et attirait un public nombreux.

La production héroïque est accompagnée par des réflexions qui développent les remarques d'Amyot et cherchent l'origine du roman dans l'épopée. Les théoriciens du roman héroïque envisagent de le légitimer en assimilant les règles traditionnellement liées à l'épique. Les tentatives apologétiques procèdent par l'insertion du genre dans un cadre codifié de l'épopée.

Néanmoins, les exigences du genre épique ne convenaient pas à la pratique du roman. Les règles trop contraignantes, dont celle des unités, ont été vite abandonnées. L'assimilation du roman à l'épopée se montre problématique et commence à être refusée en bloc par les théoriciens de la seconde moitié du siècle. A partir de 1660¹⁶², on assiste à un changement dans la conception du roman et de la littérature en général. Après les extravagances de l'imagination du roman baroque et héroïque, le milieu français préfère une écriture qui s'approche plus de la réalité, garde une trame du récit relativement simple et observe un

160 Cf. les deux études majeures qui traitent la réception du roman grec en France : G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982 et L. Plazenet, *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Honoré Champion, 1997.

161 C'est G. Molinié qui démontre les correspondances entre la production française influencée par le roman grec et les manifestations extralittéraires de l'esthétique baroque : «[...] les principaux caractères de cette rhétorique sont en harmonie avec les effets et les impressions d'opposition, de trompe-l'oeil, d'imprévisibilité et de mouvement qui définissent certains des traits typiques de l'esthétique baroque, notamment dans l'art architectural et pictural.», *op. cit.*, p. 362.

162 Nous gardons la date généralement admise comme un point de rupture dans la production littéraire en France, même si la division précise semble artificielle.

style plus sobre. De même, l'époque commence à apprécier les formes courtes de la fiction narrative – la popularité des nouvelles contribue également à la transformation du roman. Les propositions de traiter le roman sur les bases de l'épopée sont remplacées par des essais pour rapprocher théoriquement le roman du genre historique.

Toutefois, dès la seconde moitié du siècle, le roman commence à se détacher de la nécessité d'ancrage à un autre genre. Comme les théories de la deuxième moitié du siècle¹⁶³ dépassent le cadre de notre étude, nous allons conclure notre présentation de la formation de la pensée sur le roman avec le traité de P.-D. Huet dont la première version date de 1670¹⁶⁴ et qui rend compte de la production littéraire des décennies précédentes.

Le traité de Huet offre une tentative de résumer l'histoire du genre romanesque et d'envisager la lecture du roman. Huet souligne les différences entre l'épopée et le roman qu'il caractérise par la thématique amoureuse, l'insertion de nombreux épisodes et par la recherche de la vraisemblance. C. Esmein¹⁶⁵ note que le traité de Huet est situé entre le moment d'«apologie du roman baroque et la poétique du roman classique» et reflète l'approche ambiguë de l'époque vis-à-vis de la production romanesque. Il faut noter que dans la partie consacrée à l'invention, Huet fait allusion aux histoires comiques, et, concrètement, aux romans de Scarron et de Cervantès : «[L'invention] d'avoir choisi des Comédiens de campagne, ou des Bourgeois, pour les personnages d'un Roman, ne me paraît pas moins spirituelle. Et la fiction du gentilhomme campagnard, à qui la lecture des Romans a fait tourner la cervelle, et qui se faisant Paladin, rend ridicule toute la chevalerie romanesque, me paraît sans comparaison plus ingénieuse et plus nouvelle.»¹⁶⁶

Même si P.-D. Huet n'approfondit pas son étude des histoires comiques – le genre romanesque qui nous intéresse – nous pouvons observer que son évaluation est positive. Même dans la pensée théorique de la seconde moitié du XVIIe siècle, la nouveauté et la richesse imaginative du courant comique sont appréciées.

163 Des trois étapes du discours critique français sur le roman au XVIIe siècle envisagées par C. Esmein, nous ne rendons compte que des deux premières, celles d'apologie et de codification. *Op. cit.*, p. 38.

164 P.-D. Huet continue à travailler sur le traité, conçu d'abord comme préface à *Zayde* de Mme de la Fayette, pendant toute sa vie pour le développer et l'enrichir. La dernière version date de 1711, l'année de sa mort.

165 *Op. cit.*, p. 425.

166 P.-D. Huet, «Traité de l'origine des romans», In : *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, *op. cit.*, p. 464.

II.2.2.3. Les histoires comiques

Les romans baroques et héroïques, grâce à l'absence d'une grille théorique précise, profitent d'une liberté de création et d'imagination dont les autres genres à tradition codifiée sont exclus. Les deux genres romanesques peuvent être considérés comme un «point de départ»¹⁶⁷ du roman moderne, caractérisé par la richesse d'invention et l'ouverture à l'expérimentation.

Le genre des histoires (romans) comiques¹⁶⁸ auquel appartient l'objet de notre étude, *Le Roman comique* de Paul Scarron, présente une réaction aux genres du roman baroque et héroïque, c'est-à-dire au roman baroque au sens large. Les histoires comiques procèdent par le détournement parodique du roman baroque, adoptent ses techniques pour les tourner en dérision et caricaturent sa conception du héros romanesque¹⁶⁹. Néanmoins, les histoires comiques gardent la liberté d'imagination développée dans le roman baroque et s'émerveillent du pouvoir enchanteur de la fiction.

Il faut noter que la situation des romanciers comiques est compliquée en raison de leur position marginale dans un genre qui est lui-même situé en marge de la production littéraire. Le courant reçoit son nom d'après un recueil de contes de mauvaise qualité – les *Histoires comiques* de Du Souhait, publiées en 1612. Imitant la technique de Boccace et de Marguerite de Navarre, Du Souhait présente un ensemble d'histoires, racontées dans le cadre d'un entretien. Le titre de l'ouvrage est ensuite adopté par d'autres auteurs et sert à décrire un nouveau genre qui se forme dans la production romanesque du XVIIe siècle.

Les histoires comiques développent d'une manière variée et riche la tradition populaire des fabliaux et des farces. Pour comprendre la position du genre dans la production littéraire du XVIIe siècle, il faut rappeler également son rapport au domaine du théâtre. Les histoires comiques se développent en contact avec la conception du comique qui soutient la création théâtrale de l'époque, un phénomène illustré par l'oeuvre de Scarron, dramaturge et romancier. La mise en scène du comique se déplace graduellement de la farce grossière vers l'observation de la vie et la recherche des thèmes comiques dans le quotidien. Le comique et la représentation d'éléments du quotidien sont intrinsèquement liés, comme le note J. Serroy : «Un roman n'est «comique», au XVIIe siècle, que s'il répond

167 Terme de R. M. Albérez, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1971, pp. 16–17.

168 Cf. J. Serroy, *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard, 1981. J. Serroy rappelle qu'il est difficile d'embrasser le genre du roman comique, vu son caractère hétérogène et la variété de ses éléments constitutifs; il propose ainsi une approche inductive de la problématique. Après avoir analysé les romans qui se proclament eux-mêmes comme des histoires (romans) comiques, J. Serroy essaie de dégager les traits majeurs du genre.

169 Pour une étude de l'histoire comique dans la perspective «carnavalesque» de Bakhtine voir M. Debaisieux, «L'Histoire comique, genre travesti», in: *Poétique*, n° 74, avril 1988, pp. 169–181.

à cette double exigence de s'en tenir à une réalité commune et de rester dans un registre peu sérieux, cette seconde condition étant donnée comme la conséquence de la première.»¹⁷⁰ Les romans comiques introduisent dans la littérature la réalité de la vie dans ses manifestations diverses. La notion de réalité ne devrait pourtant pas être confondue avec celle de réalisme, car il faut éviter les dangers d'une interprétation anachronique.

Parallèlement à la pratique littéraire, on assiste à la formation d'une réflexion sur le genre qui se développe à l'intérieur des ouvrages ou dans leur paratexte. Il faut noter que le courant du roman comique dispose d'un esprit critique – **Charles Sorel** – considéré comme le fondateur de ce type de roman avec son *Histoire comique de Francion* (1633). Sorel développe ses réflexions théoriques dans plusieurs textes qui méritent d'être rappelés.

Dans l'«Avertissement aux lecteurs» qui précède son *Polyandre, histoire comique* (1648)¹⁷¹, Sorel présente sa conception du roman et souligne la nécessité de surveiller la diversité et le naturel¹⁷² dans la matière romanesque. Il tente de définir le genre de l'histoire comique : «Nous remarquerons qu'il ne faut point entendre par là que ce doivent être ici des narrations pleines de bouffonneries basses et impudiques, pour apprêter à rire aux hommes vulgaires, parce que la vraie Histoire comique, selon les préceptes des meilleurs Auteurs, ne doit être qu'une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes, avec des censures vives de la plupart de leurs défauts, sous la simple apparence de choses joyeuses.»¹⁷³ Sorel insiste donc sur l'aspect satirique de l'histoire comique qui devrait décrire les vices humains pour les tourner en dérision.

Sorel développe ensuite sa conception du roman et de la littérature en général dans deux ouvrages théoriques *La Bibliothèque française* et *De la connaissance des bons livres* qui devaient faire partie d'un projet ambitieux de *Science Universelle* – oeuvre encyclopédique qui visait à résumer les connaissances de l'époque dans un but d'instruction scolaire.

Dans *La Bibliothèque française* (1664)¹⁷⁴, Charles Sorel présente l'histoire du genre romanesque et propose un répertoire de titres d'ouvrages littéraires

170 J. Serroy, *op. cit.*, p. 706.

171 Le roman est considéré aujourd'hui comme un échec de Sorel et il n'était pas accepté autrement au XVIIIe siècle.

172 H. D. Béchade note que par son insistance sur le rôle de la nature dans la création littéraire, Sorel appartient déjà à la pensée de l'esthétique classique. Notons que la conception de Sorel ne change pas, malgré les transformations et les modes de la première moitié du XVIIe siècle. In: Ch. Sorel, *De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, Genève – Paris, Slatkine, 1981. Réimpression, au format original, de l'édition de Paris 1671, réalisée d'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Paris, avec une présentation d'Hervé D. Béchade.

173 Ch. Sorel, «Avertissement aux lecteurs», in: *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*, *op. cit.*, p. 340.

174 Ch. Sorel, *La Bibliothèque française*, Genève, Slatkine, 1970. Seconde édition revue et augmentée. Réimpression de l'édition de Paris, 1667.

pour fournir une liste de lectures à l'honnête homme. La réflexion critique n'est pas approfondie, vu la quantité des livres cités. Dans le chapitre intitulé «Des Romans Comiques ou Satyriques, et des Romans Burlesques», Sorel exprime sa préférence pour le courant comique et satirique qu'il trouve plus adéquat pour créer de véritables images de la vie : «Les bons Romans Comiques et Satyriques semblent plutôt être des images de l'Histoire que tous les autres; les actions communes de la Vie étant leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Vérité.»¹⁷⁵

C'est dans l'ouvrage *De la connaissance des bons livres* (1671) que Sorel exprime en détail ses opinions concernant la littérature en présentant une discussion critique où les qualités (chapitres de défense) et les défauts (chapitres de censure) des genres littéraires sont analysés. Divisées en quatre études traitant le roman, la poésie, le théâtre et la langue, les réflexions de Sorel reposent sur un fondement moral chrétien. Sorel souligne que les livres doivent guider les lecteurs vers une bonne conduite et que l'objectif d'instruction morale est principal dans la création littéraire; les critères de naturel et de vraisemblable ne font que compléter ces exigences didactiques. Le genre historique est le seul qui reçoit l'approbation sans réserves de la part de Sorel, en raison de son utilité pour l'instruction des lecteurs.

L'hostilité de Sorel vis-à-vis du genre romanesque est une conséquence de sa conception générale de la littérature et de ses fonctions. La situation difficile du roman dans la théorie de Sorel est évidente quand on observe l'agencement des chapitres consacrés à ce genre. Comme le note H. Béchade¹⁷⁶, le chapitre de la censure des romans intitulé «De nos derniers Romans et de leur absurdité; Que leur lecture est nuisible, et comment ils ont acquis du crédit» dispose de 66 pages, tandis que le chapitre de défense des romans n'occupe que 18 pages.

Néanmoins, le roman comique se trouve dans une position privilégiée et ses qualités lui épargnent le refus catégorique de Sorel : «Nous ne mettons pas en oubli les Romans Comiques qui ont grand besoin d'être défendus; car les Romans Héroïques qu'on devrait estimer leurs frères, les rabaisent mêmes pour s'élever au dessus d'eux. Quelques Auteurs croient que ne conversant qu'avec des Héros, ils en sont bien plus estimables que ceux qui se trouvent toujours avec la lie du peuple: Mais ils ne voient pas que les bons Livres Comiques sont des Tableaux naturels de la Vie humaine, au lieu que pour eux ils ne nous représentent souvent que des Héros de mascarade, et des aventures chimériques.»¹⁷⁷

La conception de Sorel, exprimée dans ces textes, présente une tentative de défendre la position du roman comique du point de vue de ses qualités d'instruction morale, ce qui le rapproche du genre historique. En fournissant des images de la vie réelle, les histoires comiques offrent un répertoire de caractères

175 *Op. cit.*, p. 188. Nous avons modernisé l'orthographe.

176 *Op. cit.*, p. XI.

177 *Op. cit.*, pp. 157-8. Nous avons modernisé l'orthographe.

humains et critiquent leurs défauts d'une manière divertissante qui attire les lecteurs.

La pensée de Sorel, critique moralisateur, et sa pratique d'écrivain expérimentateur diffèrent considérablement. Dans sa réflexion sur la littérature, Sorel vise toujours l'objectif moral. Ses jugements sur le genre romanesque sont façonnés en fonction de ses essais de souligner le rôle didactique de la lecture. Néanmoins, il faut noter la radicalité des techniques romanesques employées dans ses romans dont le projet de «tombeau des Romains» dans *Le Berger extravagant* (1628).

Les autres romanciers du courant comique ne développent pas une réflexion critique approfondie concernant leur oeuvre. Or, la création littéraire des romanciers comiques présuppose une recherche considérable de nouvelles techniques romanesques, expérimentées sans peur de rupture avec les règles et les conventions. Les romans comiques attirent les écrivains qui veulent profiter de la liberté relative du genre pour tester la variété des procédés littéraires.

Nous avons observé que la réflexion de Sorel met en relief les qualités des romans comiques en tant que portraits des mœurs, pour accentuer leur valeur dans l'instruction des lecteurs. L'épanouissement des techniques romanesques utilisées s'accompagne d'un discours théorique qui essaie de valoriser le genre comique et de souligner ses qualités en tant que représentation de la vie contemporaine.

Dans les romans comiques, la voie s'ouvre vers un genre romanesque conçu comme un moyen adéquat de répondre aux exigences de l'actualité et du présent. En adoptant l'image de Milan Kundera¹⁷⁸, nous pouvons constater que les romanciers comiques enlèvent le rideau magique de l'illusion par un geste radical et audacieux pour laisser apparaître la prose du monde.

II.2.3. Vers le roman moderne

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé d'envisager la formation du roman français et espagnol à l'époque de Cervantès et de Scarron et de retracer les étapes de son évolution. La présentation du développement de la pensée critique contribue à dessiner les contours du genre romanesque. Dans la diversité de la production romanesque, nous assistons à l'apparition du roman moderne où les possibilités du roman contemporain sont esquissées.

Néanmoins, la notion de roman moderne nécessite d'être précisée pour éviter le piège des idées reçues, de même que le danger d'une interprétation anachronique. Il faut noter que les réflexions suivantes concernent la position de *Don Quichotte*: sa primauté chronologique et sa complexité en font un modèle du roman de Scarron qui pourtant développe d'une manière originale certains aspects du

178 M. Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

romanesque moderne de *Don Quichotte*. La discussion critique qui porte sur les traits de la modernité de *Don Quichotte* peut être appliquée également à l'étude d'éléments modernes dans *Le Roman comique*.

Dans le chapitre «Don Quichotte premier roman moderne ?» de son ouvrage *Naissances du roman*, Daniel-Henri Pageaux¹⁷⁹ questionne la notion de roman moderne et invite à la prudence dans le maniement du terme. L'application de la notion de «moderne» dans le cas de *Don Quichotte* est étroitement liée aux partis pris critiques qui mettent en relief certains traits de l'oeuvre qu'ils considèrent comme modernes. Il nous semble utile de reprendre le questionnement de D.-H. Pageaux pour présenter un répertoire d'éléments étudiés dans les ouvrages critiques comme des manifestations de la modernité de *Don Quichotte*.

Quelles sont donc les caractéristiques qui accordent à *Don Quichotte* une position privilégiée dans la lignée du roman moderne ? Les affirmations qui posent *Don Quichotte* comme le modèle de toute la littérature moderne devraient être considérées *cum grano salis*. Nous pouvons pourtant relever des procédés précis qui ont marqué l'histoire du roman moderne. Rappelons qu'il ne s'agit pas d'affirmer la primauté absolue dans l'emploi de ces procédés qu'on peut déjà relever dans les oeuvres littéraires qui précèdent la publication de *Don Quichotte*; c'est la manière dont Cervantès travaille ces techniques pour les mettre en rapport de manière complexe et dynamique qui a inspiré la production littéraire des siècles suivants.

Nous avons déjà mentionnée que d'après la conception bakhtinienne¹⁸⁰, l'apparition du roman moderne peut être située sous le signe de la destruction de la distance épique. Le genre se forme par un procédé de rapprochement comique, une attitude d'«abaissement» des objets représentés dans la littérature. M. Kundera, qui étudie le roman de Cervantès dans la même perspective, analyse les dernières lignes de *Don Quichotte* en soulignant la juxtaposition d'éléments tragiques et ridicules : «Don Quichotte se mourrait, et pourtant 'cela n'empêcha pas la nièce de manger, la gouvernante de boire, et Sancho d'être de bonne humeur'»¹⁸¹. Dans son commentaire, M. Kundera souligne le caractère subversif de la création romanesque qui réagit au dévoilement de la réalité et de son ambiguïté. La perspective comique permet de relativiser les phénomènes; elle déstabilise les vérités dogmatiques et souligne l'ambiguïté profonde des comportements humains.

Un autre trait de *Don Quichotte* considéré comme moderne réside dans l'élaboration d'une attitude référentielle. Le roman se tourne vers lui-même et

179 D.-H. Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995. Cf. également D.-H. Pageaux, «Don Quichotte ou de l'invention du roman», *Commencements du roman: conférences du séminaire de littérature comparée de la Sorbonne Nouvelle*, textes réunis par J. Bessière, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 121-140.

180 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993.

181 M. Kundera, *Le rideau*, *op. cit.*, p. 25.

interroge ses possibilités littéraires. M. Robert¹⁸² envisage l'apparition de *Don Quichotte* non seulement comme le premier roman moderne, mais aussi comme la première expression du questionnement du roman, dans le sens de la recherche de son propre statut et de ses conséquences. Cette recherche peut être observée en particulier dans les rapports entre la première et la seconde partie du roman où l'on assiste à une mise en abyme littéraire. Dans la seconde partie, les protagonistes du roman rencontrent les lecteurs de la première partie et discutent avec eux sur les qualités du roman. L. Dällenbach¹⁸³ souligne que la technique spéculaire de Cervantès trouve son comble dans la métalepse du chapitre IV de la seconde partie où les personnages parlent de la publication possible de la seconde partie du roman.

L'attitude autocritique semble caractériser la production romanesque des siècles suivants, laquelle repense sans cesse ses propres formes et techniques. Chaque romancier est obligé de rendre compte des ouvrages précédents pour trouver sa propre expression romanesque originale. Le roman doit suivre la logique interne de son histoire pour confirmer son statut de genre en perpétuel devenir. Le «geste destructeur» essentiel, salué par M. Kundera, cause la crise permanente du genre romanesque, une crise qui consiste en un questionnement de ses limites¹⁸⁴.

L'attitude référentielle et autocritique du roman est liée à la position d'«autonomie» des personnages littéraires qui tendent à forger leur identité de personnage pour se détacher du cadre de la fiction. Paradoxalement, les personnages construisent leur position dans le monde littéraire, décident du déroulement de l'histoire et se révoltent contre les traits de leur vie fictionnelle qu'ils n'aiment pas. J. Canavaggio¹⁸⁵ souligne la nouveauté du roman de Cervantès qui consiste précisément dans la liberté de parole accordée aux personnages littéraires, un dispositif qui installe de nouveaux rapports entre l'auteur et sa création.

Dès Cervantès, le genre romanesque observe sa propre écriture et adopte une attitude critique consciente pour aborder les problèmes concernant les rapports entre le réel et le fictif. Le roman laisse apparaître un gouffre vertigineux où les frontières entre la fiction et la réalité sont obscurcies. Dans *Don Quichotte*, le lecteur se trouve impliqué dans l'illusion romanesque à l'aide de multiples techniques littéraires: la mise en abyme structurelle, la juxtaposition des différents points de vues des personnages (en particulier, celles de Don Quichotte et de Sancho Pansa) et l'enchevêtrement d'instances narratives. La mise en scène complexe de la réflexion sur le vrai et l'illusion forme un autre trait qui est considéré comme moderne par les théoriciens de la littérature.

182 M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977, p. 11.

183 L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977. L. Dällenbach étudie *Don Quichotte* comme un cas particulier de mise en abyme.

184 D.-H. Pageaux rappelle l'étymologie de l'expression *crisis* qui signifie en grec l'examen. In: *Naissances du roman*, op. cit., p. 63.

185 Cf. *L'histoire de la littérature espagnole*, Tome 1. Moyen Âge – XVIe siècle – XVIIe siècle. Ouvrage dirigé par Jean Canavaggio, Paris, Fayard, 1993, p. 564.

Tous les aspects présentés de la modernité de *Don Quichotte* soulignent une position particulière du lecteur dans le roman de Cervantès. Le lecteur est invité à une approche responsable du texte et à la recherche active du sens pour participer à la communication littéraire installée dans le texte par l'auteur.

Dans notre bref répertoire, nous pouvons noter que les caractéristiques considérées par les critiques contemporains comme des manifestations de la modernité dans *Don Quichotte* rappellent les observations qui se trouvent dans les travaux des romantiques allemands dont la lecture «ironique» de *Don Quichotte* a été envisagée dans le chapitre I.2.5 de notre livre.

Les romantiques, qui soulignent le statut privilégié du roman, marquent un changement radical de la position du genre dans le discours littéraire. Selon les romantiques, le genre romanesque doit être considéré comme une expression du moderne, ce qui valorise son statut. F. Schlegel caractérise les romans comme «les dialogues socratiques de notre époque»¹⁸⁶; sa remarque souligne l'alliance de la modernité littéraire et de l'ironie qui se manifeste dans le genre romanesque. Les conséquences de la conception de l'ironie romantique peuvent donc être appliquées également à la notion de (roman) moderne, car pour les romantiques allemands le moderne équivaut à l'ironique.

L'approche du XXe siècle de la modernité en littérature est formée par les théoriciens romantiques qui ont élargi la notion en l'appliquant à l'étude de grandes oeuvres du passé. Certes, l'interprétation romantique ne rend pas compte de l'intention affichée¹⁸⁷ par l'auteur de *Don Quichotte* et de la réception du roman à l'époque de sa publication. Néanmoins, grâce aux travaux des romantiques, *Don Quichotte* est entré dans le discours littéraire critique en tant que roman moderne pour être accompagné par la notion d'ironie, désormais examinée comme un des traits de l'écriture romanesque moderne. Dès la période romantique, *Don Quichotte* est considéré comme un chef-d'oeuvre de la littérature moderne et de l'ironie moderne en particulier. Les réflexions critiques contemporaines qui traitent les aspects du moderne dans *Don Quichotte* ne font que repenser et préciser les conceptions romantiques qui servent de base à toute étude concernant la notion de roman et d'ironie modernes.

186 F. Schlegel, *Fragments*, traduit et présenté par Charles Le Blanc, Paris, Corti, 1996, p. 101. (*Lyceum*, fr. 26)

187 Néanmoins, il faut accepter les intentions affichées avec précaution car elles participent souvent aux jeux de la fiction littéraire.

