

QUELQUES HYPOTHESES SUR LA RECEPTION DE *DON QUICHOTTE* EN FRANCE AU DEBUT DU XVII^e SIECLE

(Marine Roussillon)

Don Quichotte en France à l'âge classique : réception et usages

La première traduction du roman de Cervantès en France date de 1614¹. Si l'on en croit le nombre de rééditions, de nouvelles traductions et d'adaptations, *Don Quichotte* rencontre immédiatement un succès certain. En 1650, le roman a déjà fait l'objet de deux traductions différentes – celle de César Oudin et celle de François de Rosset² – et a été porté à la scène par Pichou, avec *Les folies de Cardenio* en 1630, et par Guyon Guérin de Bouscal, qui en a tiré trois pièces successives (*Dom Quichot de la Manche* en 1639, *Dom Quichot de la Manche, seconde partie* en 1640 et *Le gouvernement de Sancho Pansa* en 1642).

La perspective la plus couramment adoptée pour étudier la réception du roman de Cervantès consiste à chercher dans les ouvrages français du dix-septième siècle les traces de la source que constitue le *Quichotte* : il s'agit de repérer une présence, et d'éventuelles transformations ou variations qui ont progressivement construit notre lecture de ce « classique » que le roman de Cervantès est devenu³. Je voudrais ici essayer d'inverser la perspective, en me demandant non pas ce que le *Quichotte* devient dans les mains des lecteurs du dix-septième siècle, et ce que ces lectures nous disent du sens du roman, mais comment tel ou tel lecteur, dans un contexte donné, a utilisé – et partiellement recréé ou fabriqué – le roman de Cervantès, et ce que ces usages, ces appropriations, peuvent nous dire des débats qui traversent la première moitié du dix-septième siècle.

Les études sur la réception de *Don Quichotte* au dix-septième siècle se sont souvent focalisées sur l'un de ces débats : la querelle sur le genre romanesque, et sur les conditions de sa légitimité. Le texte du roman de Cervantès inclut en effet une réflexion sur la fiction romanesque, et en cherchant les traces de cette réflexion dans les réécritures françaises, on en arrive nécessairement à les insérer dans un débat plus général sur le roman. Le discours critique du *Quichotte* serait donc repris et mobilisé par les textes français du dix-septième siècle dans le cadre d'une réflexion sur le genre romanesque, et la condamnation des romans de chevalerie participerait d'un débat sur la possibilité d'une poétique romanesque légitime.

Cette hypothèse part du principe que la dimension critique du roman de Cervantès existerait en soi, en dehors de toute réception, et serait présente et mobilisable pour les lecteurs du dix-septième siècle. Pourtant, il suffit d'observer les manifestations concrètes de la réception de *Don Quichotte* avant 1650 pour comprendre que cela n'a rien d'évident. François de Rosset, deuxième

¹ Cesar Oudin, *L'ingenieux Don Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, traduit fidèlement d'espagnol en françois*, Paris, J. Fouet, 1614.

² F. de Rosset, *L'Histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier, Don Quixote de la Manche, composée en espagnol par Miguel de Cervantes Saavedra, et traduite fidèlement en nostre langue par F. de Rosset*, Paris, A. Coulon, 1639.

³ C'est par exemple la démarche de l'ouvrage fondamental de Jean Carnavaggio, *Don Quichotte, du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, 2005. Voir aussi Maurice Bardou, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1931.

traducteur du roman, n'est-il pas aussi le traducteur du *Chevalier du Soleil*, du *Roland furieux* et du *Roland amoureux* et l'auteur d'un quasi-roman de chevalerie, *Le Roman des chevaliers de la gloire*⁴ ? La succession des ouvrages de Rosset semble témoigner d'une lecture qui associe, plus qu'elle n'oppose, *Don Quichotte* et les anciens romans. Comment accorder une telle pratique à l'idée que le *Quichotte* condamne irrévocablement et pour tous ses lecteurs les romans de chevalerie ?

La confrontation rapide de ces deux mobilisations de *Don Quichotte* – une traduction qui l'associe aux romans de chevalerie, un usage critique qui les oppose – révèle une tension qui conduit à considérer la mobilisation de *Don Quichotte* par des auteurs français dans le cadre du débat sur le roman non pas comme la transposition dans un contexte différent d'une dimension critique préexistante mais comme la construction de la dimension critique du roman. Reste à comprendre les enjeux de cette construction : quelles valeurs mobilise-t-elle, quels objectifs vise-t-elle ?

En outre, si la dimension critique de l'usage de *Don Quichotte* n'est pas inhérente au texte mais construite par ceux qui le mobilisent, il devient possible d'observer des constructions diverses. Les différents usages du roman de Cervantès dans le débat sur le genre romanesque ne sont plus nécessairement homogènes et univoques. Au contraire, il est nécessaire d'observer la diversité des constructions, et leurs points de convergence et de divergence, qui peuvent nous renseigner sur les valeurs qui dominent le débat, et sur celles qui sont en discussion, rendant ainsi visible le processus conflictuel de construction d'une esthétique.

Pour proposer de premières hypothèses sur la réception de *Don Quichotte* dans la première moitié du dix-septième siècle, je voudrais parcourir rapidement trois lectures critiques du roman de Cervantès, en essayant d'en dégager les principaux enjeux.

Le premier de ces textes est un roman, publié en 1627 par Charles Sorel et intitulé *Le Berger extravagant*⁵. En 1633, Sorel ajoute à la seconde édition du texte le sous-titre d'« antiroman ». *Le Berger extravagant* adapte et transpose pour la première fois en France le modèle du *Quichotte* : le héros, amoureux de l'une de ses voisines et ayant trop lu de pastorales, se prend pour un berger de roman. Cette réécriture du roman de Cervantès s'accompagne de très nombreuses *Remarques* qui sont le lieu d'un discours critique sur la fiction et sur le genre romanesque. Les « Remarques sur le XIV. Livre du Berger extravagant » sont largement consacrées à *Don Quichotte*, et permettent à Sorel de préciser sa relation avec son modèle espagnol. Le deuxième texte qui m'intéresse est un dialogue critique *Sur la lecture des vieux romans*⁶, écrit par Jean Chapelain autour de 1647 et diffusé sous forme manuscrite. L'auteur y défend les romans médiévaux, et y critique, dans un court passage, le roman de Cervantès. Enfin, Paul Scarron insère dans la première partie de son *Roman comique*⁷ (1651) une conversation mondaine sur la poétique romanesque, dans laquelle Cervantès et *Don Quichotte* sont cités.

Ces trois textes, au-delà de leurs différences de support, de public ou d'usage de la fiction, mobilisent le roman de Cervantès dans le cadre d'un discours critique qui s'inscrit dans le débat sur le genre romanesque. En observant la façon dont ils utilisent *Don Quichotte* non seulement

⁴ *Le roman des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers qui parurent aux courses faites à la Place Royale pour la fête des alliances de France et d'Espagne...*, Paris, Veuve P. Bertaud, 1612 ; *Le divin Arioste ou Roland le furieux...*, ensemble la suite de cette histoire, Paris, R. Fouet, 1615 ; *L'admirable histoire du chevalier du soleil*, Paris, J. Fouet, 1617 ; *Roland l'amoureux*, Paris, R. Fouet, 1619.

⁵ C. Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, T. Du Bray, 1627-1628.

⁶ Le dialogue de Chapelain n'a pas été imprimé au dix-septième siècle. J'utilise l'édition donnée par J.-P. Cavallé : J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, Paris, Paris-Zanzibar, 1999.

⁷ P. Scarron, *Le Roman comique*, Paris, 1652-1657. J'utilise l'édition donnée par Jean Serroy, Paris, Gallimard, 1985.

comme objet de lecture mais aussi et surtout comme objet d'écriture, et en particulier dont ils construisent sa dimension critique, je voudrais formuler quelques premières hypothèses sur la réception du roman de Cervantès en France dans la première moitié du dix-septième siècle.

Le Berger extravagant de Charles Sorel : *Don Quichotte contre les galants* ?

Le texte du *Berger extravagant* résulte d'un montage complexe. À l'intrigue elle-même, qui foisonne déjà de références intertextuelles, viennent s'ajouter en fin de volume des « Remarques » qui commentent l'écriture, élucident les références, répondent aux éventuelles attaques et éclairent la démarche critique de Sorel. L'utilisation du roman de Cervantès est très contrastée d'une partie à l'autre du texte : si l'intrigue du roman proprement dite est une réécriture du *Quichotte* transposée au contexte français et au roman pastoral, les remarques, elles, travaillent à rejeter ce modèle, par une double opération de distinction – « excepté que ces deux hommes sont tous deux fous, l'on n'y trouve point d'autre conformité »⁸ - et de critique : le roman de Cervantès est invraisemblable et inutile.

La critique de *Dom Quichotte* dans les « Remarques » met en avant tout ce qui peut en faire un roman comme les autres, et cherche ainsi à effacer sa dimension critique :

D'ailleurs quand Dom Quixote seroit extrêmement plaisant, il n'en seroit pas meilleur pour cela puisque toutes ses railleries n'attaquent pas les Romans de Chevalerie comme ce doit estre son dessein, tellement qu'à dire la vérité, ce ne sont proprement que des chimères inutiles ; et je gageray bien que je mettrai en quatre pages tout ce qui sert dedans ce livre contre ceux qu'il attaque. [...] Mais enfin pour dire tout en un mot ce que je pense de l'histoire de Dom Quixote, elle n'a garde de faire beaucoup contre les Romans, vu que mesme elle est entremeslee d'une infinité de contes fort romanesques et qui ont fort peu d'apparence de vérité ; si bien que comme telle, elle peut estre mise au rang de tant d'autres qui ont trouvé ici leur attaque.⁹

Dom Quichotte, comme les autres romans, est condamné par Sorel au nom de la vraisemblance et de l'utilité. Le plaisir gratuit est disqualifié : le roman de Cervantès est réduit à des « facettes qui ne servent qu'à nous faire rire un moment »¹⁰.

Dans l'intrigue elle-même, le dispositif quichottesque du lecteur devenu fou sert les mêmes objectifs : critique de l'invraisemblance des romans, mise en avant des dangers de la lecture de plaisir, plaidoyer pour une littérature vraisemblable et utile. La cible de Sorel n'est pas celle de Cervantès. Les romans de chevalerie sont rejetés hors du champ de la critique comme « livres monstrueux qui se condamnent assez d'eux-mêmes »¹¹ et Sorel préfère s'attacher aux pastorales et aux romans héroïques. En attaquant ses contemporains, Sorel passe de la critique à la polémique et se positionne dans un conflit qui traverse le champ littéraire. Les enjeux ne sont pas de simple poétique.

Autre originalité du berger de Sorel : sa situation sociale. Au vieil hidalgo est substitué un héros jeune, issu des milieux de robe. Il incarne un nouveau lectorat, séduit par les romans à la

⁸ Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, T. Du Bray, 1627-1628, « Remarques sur le XIV. Livre du Berger extravagant », p. 780

⁹ Op. cit., p. 787-788

¹⁰ Op. cit., p. 786

¹¹ Op. cit., p. 787

mode et ennemi de l'érudition. Ce que Sorel met en cause ici, c'est le lien entre une esthétique nouvelle, qui se manifeste dans le genre romanesque, et un public nouveau, plus large et moins éduqué que l'ancien public érudit, qu'Alain Viala a appelé dans *La Naissance de l'écrivain* le « public élargi »¹².

Cette figure peut être encore précisée si l'on prête attention aux conditions de la naissance de la folie chez Lysis, le héros de Sorel. C'est par amour, ou plus précisément par désir, que le jeune bourgeois se fait berger. La jeunesse du héros permet de donner à voir le désordre des passions et des désirs, et de montrer comment la lecture peut augmenter ce désordre, jusqu'à la folie. Ce qui est dénoncé dans la lecture, et plus précisément dans l'esthétique des romans mis en cause, c'est l'exploitation du désir et du plaisir.

Le dispositif quichottesque permet ainsi à Sorel de mettre en cause un système qui lie une esthétique fondée sur le plaisir – que j'appellerai esthétique galante¹³ –, un genre qui exploite cette esthétique – le genre romanesque, plus particulièrement dans ses versions pastorale et héroïque – et un public nouveau, qui accèderait à la lecture sans avoir les moyens, en termes d'éducation ou d'érudition, de se défendre d'une mauvaise lecture, séductrice et menteuse.

Cette figure n'est pas isolée dans l'œuvre de Sorel, même si c'est dans *Le Berger extravagant* qu'elle trouve son développement maximal. Dans *L'Histoire comique de Francion*, publiée par Sorel en 1623, le jeune héros découvre le plaisir de lire dans les romans de chevalerie, et sa réaction frôle le quichottisme :

lors que je me representois que tout cela n'estoit que fictions, je disois que l'on avoit tort neantmoins d'en censurer la lecture, et qu'il falloit faire en sorte que doresnavant l'on menast un pareil train de vie que celui qui estoit descript dedans mes livres : là dessus je commençois souvent à blasmer les viles conditions à quoy les hommes s'occupent en ce siecle, lesquelles j'ay aujourd'hui en horreur tout à fait. Cela m'avait rendu méchant et fripon.¹⁴

Un peu plus tard dans le roman, le pédant Hortensius découvre les livres de Francion et les lui confisque. Devenu lui-même lecteur, il trouve dans ces ouvrages de quoi nourrir son amour pour une jeune femme du voisinage. Une fois encore lecture, folie et désir amoureux sont liés.

La même figure du jeune lecteur de roman devenu fou est encore présente dans le second traité de *La Connaissance des Bons Livres*, publiée en 1671.

Au moins faut-il avouer que dans le premier âge, lors qu'on a pas encore esprouvé ce que c'est que du Monde, si l'on ayme ces sortes de Romans, on peut avoir de telles pensées. De là vient que plusieurs jeunes hommes sont prests de perdre l'esprit par cette lecture : non seulement elle nuit à leurs estudes, mais elle les destourne encore de faire choix de quelque profession utile, leur faisant croire que la plus belle vie est celle des Chevaliers errans. Nous en avons veu en plus d'un lieu, qui vouloient faire revivre ces belles coustumes, et qui nous donnoient à croire, que l'Histoire du fameux Dom Quichot, n'est pas entierement fabuleuse.¹⁵

¹² A. Viala, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

¹³ Sur la galanterie et ses diverses dimensions esthétiques, éthiques et politiques, voir A. Viala, *La France Galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008.

¹⁴ *Histoire comique de Francion*, Paris, P. Billaine, 1626. J'utilise ici l'édition donnée par Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 172

¹⁵ C. Sorel, *De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, Paris, Pralard, 1671, Second traité, chapitre II, p. 94 sqq.

La référence à *Don Quichotte* est cette fois-ci assumée, et une fois encore le plaisir dangereux de la lecture est opposé à l'utilité.

L'utilisation de la figure de Don Quichotte – que le modèle soit ou non revendiqué – participe donc chez Sorel de la défense d'un ordre de la lecture. Toute lecture n'est pas bonne pour tout le monde. Il s'agit de définir qui peut légitimement et sans danger lire quoi, et plus précisément d'attirer l'attention sur un public et des lectures « à risque ».

Mais si Sorel éprouve le besoin de défendre cet ordre de la lecture, c'est qu'il est profondément bouleversé par le développement du marché du livre. Le public réduit des érudits est dépassé par l'apparition d'un public élargi, composé de lecteurs moins éduqués mais plus nombreux. C'est à cette mutation profonde de l'espace littéraire que Sorel réagit. En attaquant ses contemporains, auteurs de romans galants, Sorel cherche à se positionner dans le champ littéraire. En critiquant le genre romanesque, il cherche à discréditer le genre qui rencontre le plus de succès dans le système marchand au nom d'une hiérarchie des genres fondée sur leur rapport à la vérité dans laquelle le roman occupe une place subalterne. En dénigrant le plaisir, il refuse les valeurs nouvelles imposées par le marché, au nom d'une autre conception de la littérature, qui ne devrait pas plaire, mais être utile.

L'utilisation de *Don Quichotte* par Charles Sorel dans le débat sur le roman s'accompagne donc d'une série de déplacements ou de reconfigurations qui définissent un nouveau dispositif critique essentiellement étranger au roman de Cervantès. Le quichottisme ici permet la critique du système galant qui lie une esthétique du plaisir, des genres nouveaux et un public élargi. Ce système, étroitement lié à l'essor du marché du livre, bouleverse l'ordre de la lecture et les hiérarchies – des valeurs, des genres et des auteurs – en vigueur.

Si Sorel lui résiste, ce n'est pas nécessairement au nom du système ancien. Lui-même a su jouer de l'extension du marché du livre, au point d'être l'un des premiers auteurs à chercher à vivre de sa plume. Son œuvre critique participe largement d'une entreprise d'éducation du public élargi, et ses préférences littéraires vont aux fictions vraisemblables, proches du quotidien. Il s'agit donc non pas de revenir aux hiérarchies anciennes, mais d'imposer dans ce marché en extension d'autres valeurs que celles du plaisir.

Jean Chapelain : Don Quichotte face à Lancelot

La question de la galanterie travaille aussi le dialogue de Jean Chapelain *Sur la lecture des vieux romans*. Il s'agit d'une conversation entre trois personnages – Chapelain, Sarrasin et Ménage – sur un roman médiéval, le *Lancelot*. Chapelain, trouvé par ses deux amis absorbé dans la lecture du roman, se justifie en tentant une réhabilitation des romans médiévaux au nom de leur valeur historique : témoins d'une société passée, ils portent les traces des origines de la langue, de la culture et de la monarchie française. C'est donc une lecture savante et érudite des romans de chevalerie qui est défendue ici, contre l'association traditionnelle de ces textes à une lecture de plaisir.

Au cours de cet examen, Ménage pose à Chapelain la question de la galanterie des anciens chevaliers : peut-on dire que Lancelot était galant ? Chapelain distingue d'abord les comportements amoureux des anciens chevaliers tels qu'on peut les voir décrits dans les romans de la galanterie moderne. Mais dans un second temps, il se refuse à établir des hiérarchies, ou à formuler des jugements. C'est lorsqu'il affirme son relativisme historique que Chapelain convoque le roman de Cervantès comme un contre-modèle :

Avec tout cela, si je condamnerais absolument la galanterie de Lancelot, je craindrais de tomber dans le même inconvénient où est tombé l'auteur de *Dom Quichotte* quand il a fait le plaisant aux dépens des chevaliers errants et de leurs aventures bizarres, faute de considérer, comme nous, le temps où ils agissaient et les mœurs qui y étaient reçues. Que s'il s'était permis de tourner en ridicule tout ce qui n'est pas en usage au siècle ou au lieu où nous vivons, il n'y a rien de si sérieux ni de si vrai dans l'Antiquité, ni chez les étrangers, où une belle humeur ne put trouver matière à se divertir et à divertir les autres. Pour moi je tiens qu'il en faut user équitablement et regarder les choses dans toutes leurs circonstances pour en faire un sain jugement.¹⁶

Cervantès est ainsi condamné comme un mauvais lecteur, incapable de prêter attention à l'histoire. Sa lecture des romans de chevalerie, même si elle est critique, n'est pas plus défendable que celle de son héros. L'un et l'autre n'ont pas su considérer les textes dans leur dimension de témoignage historique, l'un et l'autre ont cherché leur plaisir – quoique sous des formes différentes – et non leur instruction.

Dans le cadre du débat sur le roman, l'association de la réhabilitation des romans médiévaux et de la condamnation de *Don Quichotte* semble naturelle. Cependant il faut remarquer que la condamnation du roman de Cervantès ne procède pas d'une simple inversion. Chapelain ne reprend pas la critique de Cervantès pour l'invalider. Au contraire, il nie la dimension critique du roman, pour le réduire à un envers comique des romans de chevalerie.

Ce ne sont pas ici les romans de chevalerie qui sont condamnés comme lectures de plaisir, comme c'était le cas chez Sorel, mais *Don Quichotte* lui-même qui ne vise qu'à « divertir » et Cervantès qui « fait le plaisant ». Le plaisir reste un critère de condamnation, mais il est retourné contre Cervantès. *Don Quichotte* est réduit à une réécriture burlesque des romans médiévaux, qui en partage les défauts sans en avoir les qualités.

Chapelain ignore ainsi dans un même mouvement la dimension critique du roman de Cervantès, la réflexion sur la fiction et la question de la lecture juste ou légitime. Ces débats sont évacués d'un texte qui refuse la dimension fictionnelle des romans pour n'en considérer que le contenu de vérité, et qui opte pour une diffusion restreinte, proposant un modèle de la publication comme conversation dans une société choisie, à l'écart du marché.

La démarche érudite de Chapelain sert une entreprise de légitimation de la galanterie, qui est inscrite dans une continuité historique et nationale. Elle appartiendrait à une culture française, dont on trouverait les premières manifestations dans les romans médiévaux. Il s'agit pour Chapelain de placer la galanterie dans un cadre moderne et national.

Don Quichotte ne peut qu'être exclu de ce cadre, d'abord parce qu'il vient d'Espagne. Critiquer le roman de Cervantès, c'est critiquer un texte espagnol qui s'approprie des romans dont Chapelain affirme les origines françaises (les romans de chevalerie), et pire, qui s'en moque. En outre, en disqualifiant la dimension critique de *Don Quichotte*, Chapelain refuse d'instaurer une rupture entre la littérature médiévale et la littérature contemporaine, et maintient ainsi une continuité qui définit la modernité. La construction d'une modernité nationale qui légitime la galanterie passe par la condamnation du *Quichotte*.

Don Quichotte comme roman comique : Paul Scarron

¹⁶ J. Chapelain, *De la lecture des vieux romans*, Paris, Paris-Zanzibar, 1999, p. 196.

La mention du roman de Cervantès dans la première partie du *Roman comique* de Scarron est plus brève encore que chez Chapelain. Les comédiens ont été invités chez un jeune conseiller, et la conversation s'engage entre ce conseiller, le comédien Le Destin et le pédant Roquebrune sur le théâtre, puis sur les romans.

De la comédie on vint à parler des romans. Le conseiller dit qu'il n'y avait rien de plus divertissant que quelques romans modernes ; que les Français seuls en savaient faire de bons, et que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appelaient Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens ; enfin, que les exemples imitables étaient pour le moins d'aussi grande utilité que ceux que l'on avait peine à concevoir. Et il conclut que, si l'on faisait des nouvelles en français aussi bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantes, elles auraient cours autant que les romans héroïques.

Roquebrune ne fut pas de cet avis. Il dit fort absolument qu'il n'y avait point de plaisir à lire des romans s'ils n'étaient composés d'aventures de princes, et encore de grands princes, et que par cette raison-là l'*Astrée* ne lui avait plu qu'en quelques endroits. Et dans quelles histoires trouverait-on assez de rois et d'empereurs pour vous faire des romans nouveaux ? lui répartit le conseiller. Il en faudrait faire, dit Roquebrune, comme dans les romans tout à fait fabuleux et qui n'ont aucun fondement dans l'histoire. Je vois bien, répartit le conseiller, que le livre de don Quichotte n'est pas trop bien avec vous. C'est le plus sot livre que j'aie jamais vu, reprit Roquebrune, quoiqu'il plaise à quantité de gens d'esprit. Prenez garde, dit Le Destin, qu'il ne vous déplaise par votre faute plutôt que par la sienne.

Roquebrune n'eût pas manqué de répartie s'il eût ouï ce qu'avait dit Le Destin ; mais il était occupé à conter ses prouesses à quelques dames qui s'étaient approchées des comédiennes, auxquelles il ne promettait pas moins que de faire un roman en cinq parties, chacune de dix volumes, qui effacerait les *Cassandra*, *Cléopâtre*, *Polexandre* et *Cyrus*, quoique ce dernier ait le surnom de *grand*, aussi bien que le fils de Pépin.¹⁷

Cervantes est ici d'abord nommé pour ses nouvelles, et le *Don Quichotte* n'est mentionné qu'en passant. Cette allusion est elle-même assez énigmatique : comment le conseiller passe-t-il de la question du statut social des personnages au roman de Cervantès ? Comme chez Sorel, les romans héroïques, vantés par Roquebrune, ont remplacé les romans de chevalerie dans la position du contre-modèle. Comme chez Sorel, c'est leur invraisemblance qui et avant tout attaquée. Le conseiller leur oppose la nouvelle, qui devient le modèle d'une fiction vraisemblable.

Que vient faire *Don Quichotte* dans cette argumentation ? Le roman de Cervantès ne me semble pas pouvoir constituer un exemple de roman ayant son « fondement dans l'histoire ». S'il est nommé ici, c'est donc plus pour sa dimension critique et son application possible aux romans héroïques que pour sa valeur de modèle. Le passage prend soin cependant de maintenir l'affirmation d'une supériorité nationale dans le genre romanesque. Si les Espagnols sont loués, c'est pour leurs « nouvelles ». Le roman de Cervantès est le seul roman étranger cité, et il n'est pas explicitement donné en exemple.

Il est frappant de constater que le personnage du conseiller appartient au même groupe social, au même « public élargi », que le berger de Sorel : il s'agit d'un homme jeune, éduqué mais pas érudit, issu de la robe. Le dispositif de la conversation mondaine permet de mettre en scène ce

¹⁷ Scarron, *Roman comique*, Première partie (1651), chapitre XXI ; éd. Jean Serroy, Gallimard, 1985, p. 165-166.

nouveau public, et les débats qui peuvent le traverser. À travers cette conversation, Scarron pose la même question que Sorel : comment détourner ce nouveau public du roman héroïque ? Quelles fictions lui proposer ?

Dès le départ, le conseiller propose deux critères d'évaluation de la fiction : elle doit être « divertissante » et proposer des « exemples imitables ». L'utilité morale et le plaisir sont tous deux donnés comme des valeurs légitimes. Le modèle de la bonne fiction est alors la nouvelle à l'espagnole, dont on sait que Scarron l'a lui-même pratiquée. Mais à une autre échelle, cette conversation insérée peut être comprise comme une affirmation de l'esthétique et des objectifs du *Roman comique* lui-même.

La présence de *Don Quichotte* dans le passage peut alors être réinterprétée à la lumière des procédés critiques mis en œuvre par le *Roman comique*. Le burlesque, la citation, les interventions fréquentes du narrateur commentant son écriture et mettant en valeur l'arbitraire de l'intrigue participent d'une esthétique critique inspirée à Scarron par le roman de Cervantès. Ce qui importe dans *Don Quichotte*, ce n'est plus ce qu'il critique – les romans de chevalerie, les romans héroïques... – dans le cadre d'un débat qui viserait à disqualifier certaines fictions, c'est la façon dont il met en œuvre cette critique, et dont il construit un nouveau mode de lecture. La vraisemblance ne passe plus, ou plus seulement, par le choix des personnages ou du cadre de la fiction, mais aussi et surtout par la construction d'une lecture désillusionnée.

L'utilisation de *Don Quichotte* dans le débat sur le genre romanesque reconfigure une nouvelle fois sa dimension critique. Il ne s'agit plus d'utiliser *Don Quichotte* pour condamner tel ou tel type de romans : la référence aux romans médiévaux est entièrement gommée, et les romans héroïques eux-mêmes ne sont pas radicalement condamnés. Ici ce qui est en jeu c'est la critique des mauvaises lectures, et la construction de dispositifs évitant au lecteur toute illusion et le contraignant à une lecture critique.

Quelques hypothèses sur la réception de *Don Quichotte* en France au début du XVII^e siècle

À partir de ces lectures rapides, qu'il faudrait pouvoir approfondir et contextualiser, il est possible de formuler quelques hypothèses pour une étude de la réception de *Don Quichotte* en France au début du dix-septième siècle. Comment le roman de Cervantès a-t-il été utilisé, construit, voire inventé par les auteurs qui en font un objet d'écriture, en particulier dans le cadre du débat sur le genre romanesque ?

Le premier constat qui s'impose est qu'il n'existe pas de réception unifiée de *Don Quichotte* : chacun des textes envisagés a construit et mobilisé différemment le roman de Cervantès. Mais la diversité de ces appropriations fait apparaître des lignes de force et des débats communs, des points de convergences et de divergences qui nous renseignent sur les valeurs en débat. Observer ces conflits, ces processus de construction et de diffusion d'une esthétique, voire d'une idéologie, était l'objet de ce parcours.

D'abord, la mobilisation de *Don Quichotte* implique presque toujours une position vis-à-vis de la culture nationale. Dans le *Roman comique*, la proposition d'un modèle espagnol s'accompagne de l'affirmation d'une supériorité française. Dans le dialogue de Chapelain, la critique de *Don Quichotte* permet la construction d'une identité nationale continue des romans médiévaux aux contemporains galants. Chez Sorel, le rejet du modèle espagnol s'intègre dans un projet de

construction d'une littérature nationale. Si le roman de Cervantès heurte ainsi les tentatives de construction d'une modernité nationale, ce n'est pas seulement parce qu'il est espagnol. C'est aussi et surtout qu'il propose une série de ruptures – rupture entre les romans médiévaux et les romans modernes, rupture des cadres géographiques et circulation européenne de textes qui n'apparaissent plus comme français – qui vont à l'encontre d'une construction identitaire qui suppose la continuité.

Second débat soulevé par la mention de *Don Quichotte* : quelle place et quelle légitimité pour le plaisir littéraire ? *Don Quichotte* est pour nos trois auteurs une lecture de plaisir, ce qui le rapproche des romans qu'il veut condamner. Il permet de manifester une tension entre la condamnation morale d'un plaisir dangereux, lié à la séduction, au désir amoureux et au dérèglement des passions, et la nécessité de provoquer le plaisir du lecteur, dans le cadre d'un marché du livre en pleine expansion où le critère de plaisir tend à devenir dominant.

La figure du lecteur devenu fou peut alors devenir le moyen de dire le bouleversement d'un ordre de la lecture et d'une hiérarchie des valeurs, des textes et des auteurs par l'expansion du marché du livre et l'élargissement du public. Le don Quichotte moderne est une figure de ce nouveau lecteur, que l'on fantasme en mauvais lecteur, naïf et prisonnier de ses désirs. Le mettre en scène permet aussi d'inventer des réponses à ce bouleversement. Sorel se propose d'éduquer le public, tout comme les amis du berger extravagant finissent par le convaincre dans une discussion argumentée de renoncer à sa folie. Scarron lui cherche à construire une esthétique nouvelle privilégiant la lecture critique. Le burlesque alors n'est pas une simple « plaisanterie » mais un procédé destiné à désillusionner le lecteur et à lui fournir un plaisir supérieur et légitime.

Les mobilisations de *Don Quichotte* au début du dix-septième siècle dépassent ainsi largement le cadre du débat sur le roman : elles mettent en jeu un ordre social, celui de l'accès au livre, et à travers lui au savoir et au divertissement. Qui peut légitimement se consacrer au plaisir et au divertissement ? Si l'expansion du marché du livre élargit concrètement le public, l'écriture critique, elle, cherche à former des compromis, des hiérarchies, un ordre nouveau. En prêtant attention à la façon dont chacun des trois textes considérés construit son propre *Don Quichotte*, ce sont ces tentatives que l'on rend visibles dans toute leur diversité.