

La vérité au fond du puits :
les variations du genre ménippéen et lucianesque
dans le *Tiers Livre*, *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*



*En vain tu tache à faire remonter
La vérité au fond du puits cachée:
Force luy fut d'avec nous s'absenter
Etant ainsi par les hommes faschée.*

Si l'on peut fonder la comparaison entre le *Tiers Livre*, *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*, c'est à partir de cette citation du Livre III, chapitre XIX du roman de Sterne, qui légitime rétrospectivement l'appartenance de ces œuvres à une filiation commune :

Par le tombeau de *Lucien* s'il existe (sinon pourquoi pas par ses cendres ?), par les cendres aussi de mon cher *Rabelais* et de mon plus cher *Cervantès*, la conversation de mon père et de mon oncle Toby sur les sujets du TEMPS et de l'ÉTERNITÉ était une conversation hautement souhaitable et l'humeur pétulante de mon père, en l'interrompant brusquement, priva le *Trésor ontologique* d'un joyau que lui rendront difficilement les plus rares concours de circonstances et d'hommes.¹

En jurant de la sorte, Tristram révèle le triple patronage sous lequel se place Laurence Sterne : Rabelais et Cervantès, mais aussi Lucien de Samosate, auteur grec ayant vécu au II^e siècle de notre ère, dont l'œuvre se compose d'éloges paradoxaux, de dialogues philosophiques parodiques, ainsi que de récits fictionnels qui en font le véritable fondateur du romanesque au second degré pratiqué par nos trois auteurs². L'oubli relatif dont Lucien est victime depuis deux siècles ne doit pas cacher l'importance majeure de son œuvre auparavant : de la Renaissance aux Lumières, celle-ci est abondamment traduite, éditée, lue et commentée³. Les contemporains de Rabelais n'avaient pas de mal à identifier chez lui les éléments inspirés par l'auteur grec, et ils caractérisaient spontanément son œuvre de lucianesque, si bien que le

¹ *Vies et opinions de Tristram Shandy*, éd. S. Soupel, Paris, GF Flammarion, 1982, L. III, chap. XIX, p. 185. Les références au *Tiers Livre* et à *Don Quichotte* renvoient aussi aux éditions figurant au programme de l'Agrégation : *Le Tiers Livre*, éd. J. Céard, Paris, Le Livre de Poche, 1995 ; *Don Quichotte*, éd. J. Cassou, Paris, Gallimard, 1988.

² Pour une introduction générale sur Lucien, voir J. Bompain, *Lucien écrivain*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

³ Voir Ch. Robinson, *Lucian and His Influence in Europe*, London, Duckworth, 1979 (seule étude portant sur toute l'Europe et sur une diachronie large). Sur la redécouverte de Lucien par les humanistes italiens du *Quattrocento*, voir E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980, et D. Marsh, *Lucian and the Latins. Humour and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, U. of Michigan P., 1998. Sur le XVI^e siècle français et Rabelais, voir C. A. Mayer, *Lucien de Samosate et la Renaissance française*, Genève, Slatkine, 1984, et Ch. Lauvergnot-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1988. Sur l'Espagne, voir M. Zappala, *Lucian of Samosata in the Two Hesperias*, Potomac (Md), Scripta Humanistica, 1990, et A. Vives Coll, *Luciano de Samosata en España, 1500-1700*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959.

genre du *Tiers Livre* devait poser moins de problème à leurs yeux qu'aux nôtres⁴. La présence discrète de ces éléments est moins frappante au sein de l'encyclopédie des formes narratives que constitue *Don Quichotte*, mais elle se vérifie dans toutes les œuvres romanesques de Cervantès, du *Quichotte* au *Persilès*, en passant par certaines de ses *Nouvelles exemplaires*. Quant à Sterne, autant dire que ce n'est pas l'horizon d'une hypothétique modernité qui l'inspire, mais l'allégeance à une tradition multiséculaire, qui dessine sinon l'appartenance à un genre commun, du moins une parenté de ton et d'esprit entre ces auteurs. Mais en quoi consiste cet *esprit* ?

L'embrouillamini des notions métaphysiques dans l'interjection de Tristram nous offre un début de réponse, quoique rendu un peu plus embrouillé que ne le voulait Sterne, sans doute, par la traduction de Charles Mauron : le père de Tristram a laissé échapper une grande hypothèse sur la question du Temps, privant ainsi le monde d'un « *trésor ontologique* »⁵. On trouvera les raisons de ce *fiasco* philosophique dans le chapitre qui précède (chap. XVIII) et dans ceux qui suivent (chap. XX et XXI) : saisi par le « prurit commun à tous les philosophes », Walter Shandy se lance dans une dissertation sur la « succession des idées », un sujet qu'il emprunte, comme le narrateur à d'autres reprises, à John Locke. Mais dans son « honnête ignorance », l'oncle Toby l'interrompt pour comparer de manière intempestive la succession des idées à un « train d'artillerie », et son propre esprit à un « tourne-broche à courant d'air ». La théorie paternelle part en fumée avec ce tourne-broche, Walter Shandy perdant le fil de ses idées, lâchant une « proie métaphysique » dont le fils ne donnait pas très

⁴ Voir la fameuse citation de Calvin qui met Rabelais au nombre des « lucianistes » du temps, condamnables à ses yeux pour irrévérence religieuse (*Des scandales*, 1550). Nous refusons cependant le *distinguo* courant, repris par exemple par Ch. Lauvergnat-Gagnière, *op. cit.*, entre auteurs lucianesques (influencés par l'écriture de Lucien) et auteurs lucianistes (qui souscrivent à l'incrédulité religieuse de Lucien) qui risque de réduire à une opposition binaire (orthodoxie/hétérodoxie) une gamme d'attitudes très variées, qui ne se conçoivent pas en termes d'alternative. Les contemporains de Rabelais et de Cervantès s'intéressent à des aspects très divers de l'œuvre de Lucien, et son athéisme réputé n'est pas nécessairement le plus saillant à leurs yeux : Lucien est généralement perçu comme un moraliste compatible avec la religion chrétienne, qui pourfend l'imposture sous toutes ses formes en raillant la superstition païenne ou la prétention des philosophes antiques. Voir M. Zappala, *op. cit.*

⁵ “[It] was a robbery of the Ontologic treasury, of such a jewel [...]”, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, éd. I. C. Ross, Oxford UP, « Oxford World's Classics », 1983. Le joyau dont il est question et le « trésor ontologique » des idées paternelles ne font qu'un, contrairement à ce que laisse penser la traduction « [...] priva le *Trésor ontologique* d'un joyau [...] ».

cher par ailleurs : son père a été arrêté, ajoute-t-il, avant d'atteindre « ces régions où nuages et ténèbres l'eussent bientôt enveloppé ». C'est l'éternelle comédie du philosophe qui se rejoue ici, quand les faits viennent crever les nuées de la théorie : quoi de plus comique qu'un développement ordonné sur la succession des idées anéanti par l'éruption anarchique des incongruités de l'oncle Toby⁶ ? On retrouve plus loin Walter Shandy dépassé par les événements : « Sa rhétorique et sa conduite se contrariaient sans cesse », commente le narrateur, ajoutant : « Telle est l'inconséquence de l'homme [...] Sa vie entière en contradiction avec son savoir ». Walter Shandy, qui dissertait sur les dangers qui guettent le nouveau né à l'accouchement (L. II, chap. XIX), apprendra un peu plus tard que son fils Tristram est arrivé au monde le « nez » écrasé par la négligence de Slop.

Que viennent faire Lucien, Rabelais et Cervantès, avec en prime la préface de l'auteur, au beau milieu de ce sac de nœuds⁷ ? Au moment même où Tristram est en train de naître, Sterne dresse l'arbre généalogique de son récit, et nous livre le problème central autour duquel gravitent les épisodes de *Tristram Shandy*, celui d'un « trésor ontologique » perdu, d'une vérité qui échappe en permanence à celui qui veut la saisir, et d'une humanité qui essaye en vain de se comprendre alors que « Sa vie entière [est] en contradiction avec son savoir ». Il y a bien une logique à l'œuvre dans ce chaos apparent, car poser le modèle du récit lucianesque comme horizon générique, c'est revendiquer une posture d'auteur qui était déjà celle de Lucien de Samosate quinze siècles plus tôt, quand celui-ci – c'est sans doute le thème le plus récurrent de son œuvre – se moquait des philosophes antiques et de leurs spéculations infondées. S'inspirer de Lucien en Europe, du XVI^e au XVIII^e siècle, c'est, entre autres choses, s'amuser de la prétention à maîtriser les aléas de la vie par la rationalité. C'est dresser le constat comique de notre ignorance, pour mieux rire de ceux qui croient pouvoir la dépasser dans les hauteurs métaphysiques. C'est surtout adopter une attitude d'incrédulité

⁶ Tout le sel du passage, c'est que l'effondrement du raisonnement peut paradoxalement servir de preuve à la théorie lockéenne de l'association des idées, dont Toby ne cesse d'être une vivante illustration : la théorie se trouve validée par l'événement narratif, mais sa reformulation comique, en forme de pied de nez au grand philosophe, ne manque pas de disqualifier le style lockéen, plein de « *judgment* », au profit du style sternien, plein de « *wit* » (voir la fameuse « Préface de l'auteur » dans le chapitre XX du même Livre III). Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher...

⁷ Nous nous inspirons de l'image des nœuds d'Obadiah (chap. VIII), qui permet de qualifier métadiscursivement la composition du livre III de *Tristram Shandy*.

généralisée, qui s'applique aussi bien aux croyances superstitieuses qu'aux abstractions théoriques, ou à des modèles littéraires prestigieux destinés à être parodiés. Invoquer les mânes de Lucien signifie donc convoquer un ensemble de traits génériques et un ensemble de problématiques qui leurs sont indissolublement liées : un ensemble de *lieux* qu'il faut identifier sous leurs variations, au cœur de l'écriture de Rabelais et de Sterne, apparemment plus accessoires chez Cervantès⁸. On se proposera d'examiner trois de ces lieux ou motifs dans nos œuvres : le premier est celui de la quête ménippéenne, inspirée par les aventures du personnage de Ménippe chez Lucien, qui entreprend en vain de rechercher la vérité parmi les sages sur la terre, et même par delà ciel et terre ; le second est celui de la satire des discours savants chez Rabelais et chez Sterne, comprise comme une actualisation de la satire anti-philosophique de Lucien, dans un contexte de critiques récurrentes adressées à la possibilité ou à la valeur de la connaissance ; le dernier – et c'est ici Cervantès qui se révélera le plus lucianesque des trois auteurs – est cette figure de l'auteur de fiction qui prétend écrire une histoire véridique pour mieux s'amuser lui-même de cette prétention, à l'image de l'auteur grec parodiant les historiens de son époque dans l'*Histoire vraie*.

1. *Un marqueur générique du lucianisme : le modèle de la quête ménippéenne comme hypotexte dans les trois œuvres.*

L'un des points communs les plus frappants du *Tiers Livre* et de *Tristram Shandy* tient au rôle qu'y joue la curiosité des personnages : leurs aventures sont motivées par un *désir de savoir*, mais elles butent sur un *déni de savoir* qui leur confère une dimension comique. Temporaire ou définitive, l'absence de réponse et l'échec de l'entreprise de connaissance relancent constamment le récit. Lucien avait fourni le prototype de ce mécanisme narratif extrêmement intellectualisé, à la limite du romanesque, dans ses mises en scène du

⁸ La prise en compte du modèle lucianesque nous conduit à souligner la portée intellectuelle du rire chez les trois auteurs. Pour une approche plus générale de la question du récit comique, voir A. B. Howes, « Laurence Sterne, Rabelais and Cervantes: The Two Kinds of Laughter in *Tristram Shandy* », in *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*, V. Grovesnor Myer, London, Vision Press ; Towota (NJ), Barnes & Noble, 1984, pp. 39-57. L'auteur montre la manière dont Sterne nourrit son humour de Rabelais et de Cervantès, avec un équilibre variable de la « comédie des références » et de la « comédie des personnages » propres à l'un et à l'autre.

personnage de Ménippe. À l'origine un philosophe cynique dont les écrits, perdus par la suite, auraient inspirés Lucien, Ménippe joue chez lui le rôle de l'apprenti philosophe trop naïf ou trop crédule, qui voudrait connaître les secrets du cosmos ou obtenir une certitude quant à savoir quel est le meilleur genre de vie. Il consulte les représentants des écoles philosophiques les plus illustres de l'Antiquité (platoniciens, péripatéticiens, stoïciens, etc.), mais ne reçoit de leur part que des réponses contradictoires, qui accroissent sa perplexité. Il décide alors d'aller chercher la vérité lui-même dans le ciel ou dans les enfers, pour ne prendre que les deux récits les plus exemplaires de ce type, l'*Icaroménippe* et la *Necyomantia* (connu aussi sous le titre *Menippus, ou la descente en Hadès*). Mais de ces voyages invraisemblables, racontés sur un mode parodique, le personnage ne tirera que déception, si bien qu'il n'en sait guère plus à la fin qu'au début⁹. Les raisons qui conduisent les auteurs de la Renaissance à se passionner pour Lucien sont multiples. Mais dès le *Momus* d'Alberti (vers 1450), qui marque le début de la re-création du genre après une longue éclipse, on trouve en plein *Quattrocento* des humanistes italiens qui se servent des formes lucianesques pour exprimer un anti-intellectualisme aux accents parfois radicaux. En latin ou en vulgaire, le récit ménippéen, que

⁹ L'échec de cette quête sapientale est le moyen pour Lucien, disciple d'Aristophane plutôt que de Platon, de donner la victoire au sens commun sur les prétentions des philosophes à posséder un savoir au-delà de l'opinion. Sur Ménippe de Gadara personnage historique et auteur ; sur le personnage de Lucien à la fois figure du narrateur et cible bouffonne de son ironie ; sur le caractère absurde de la quête, voir J. Relihan, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore and London, John Hopkins UP, 1993 : "*Menippean satire rises through time to philosophical formulations of the inadequacy of human knowledge and the existence of a reality that transcends reason, but in its origins the genre merely thumbs its nose at pretenders to the truths by a denial that anything other than common sense is valuable or apprehensible*", p. 29. Sur le sens des paraboles lucianesques et du rire ménippéen, voir aussi R. Bracht Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge (Ms), Harvard UP, 1989, chap. 1, et Ch. Robinson, *op. cit.* : "*By making the truth revealed through the philosophical quest a simple commonplace that needed no "revelation", Lucian offers an ironic commentary on the contemporary thirst for metaphysical certainties*", p. 52.

nous définirons comme le récit satirique d'une enquête intellectuelle infructueuse¹⁰, permet de mettre en scène dans une forme fictionnelle les impasses de la *libido sciendi*, désir de transgresser les limites métaphysiques de la connaissance, condamnable au nom de l'injonction chrétienne à ne rien savoir d'élevé, à borner sa curiosité, et à reconnaître notre impuissance devant les mystères de Dieu¹¹.

Le trait le plus caractéristique du Ménippe de Lucien est son incapacité à sortir de la perplexité, à se résoudre en faveur d'une position philosophique plutôt qu'en faveur d'une autre¹². N'est-ce pas en fonction de ce modèle qu'il faut comprendre le personnage de Panurge tel qu'il apparaît dans le *Tiers Livre* ? Paralysé par la contradiction et l'impossibilité

¹⁰ Pour une approche générale du ménippéen, voir les grands textes de M. Bakhtine (la notion est chez lui inséparable de celles de dialogisme et de polyphonie) ainsi que N. Frye, *Anatomie de la critique*, trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1969, pp. 279-285. Le terme « ménippéen » est depuis l'enjeu de définitions multiples et controversées, qui dépendent du corpus auquel on applique la notion : tantôt on insiste sur la forme fragmentaire qui caractériserait la « satire ménippée » à la manière du latin Varron, auteur de pots-pourris mêlant prose et vers (sur le rapport entre Lucien et la tradition du *spoudogeleion* transmise par Ménippe de Gadara, voir J. Bompaigne, *Lucien écrivain*, op. cit., pp. 550-561) ; tantôt on insiste sur le destin polémique des formes ménippéennes, qui servent le plus souvent à brocarder le parti adverse au temps des querelles universitaires et des conflits de religion du XVI^e siècle, à l'exemple du texte français intitulé *Satyre Ménippée* (voir I. De Smet, *Menippean Satire and The Republic of Letters*, 1581-1665, Genève, Droz, 1996) ; tantôt on fait du « ménippéen », compris dans un sens plus large, un type d'écriture sans caractéristique formelle particulière, dans lequel les humanistes déversent leur érudition pour mieux s'en moquer (voir W. Scott Blanchard, *Scholar's Bedlam. Menippean Satire in the Renaissance*, Lewisburg, Bucknell UP, 1995). Cette dernière approche a le mérite de poser en termes paradoxaux l'anti-intellectualisme d'intellectuel qui caractérise les productions ménippéennes comprises en ce sens, mais elle néglige, comme les précédentes, l'influence décisive de Lucien. Quelles que soient les discussions dont la notion de « satire ménippée » pouvait être l'objet chez les poéticiens de la Renaissance eux-mêmes, Ménippe est d'abord connu comme un personnage de Lucien. Voir J. Relihan, "Menippus in Antiquity and the Renaissance", in *The Cynics*, éd. R. Bracht-Branham et M.-O. Goulé-Cazé, Berkeley, U. California Press, 1996, pp. 265-293.

¹¹ Il serait trop long de citer ici tous les auteurs qui ont pu servir de relais dans l'élaboration de cette tradition littéraire jusqu'à Rabelais, dans le sillage d'Alberti d'abord (Pontano, Collenuccio, Galateo), puis, contemporains de Rabelais, les « polygraphes » italiens qui publient notamment à Venise et à Lyon (Lando, Franco, Doni). Nous renvoyons à E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, op. cit. pour les premiers, et pour les seconds à P. Grendler, *Critics of the Italian World (1530-1560)*, Madison, U. of Wisconsin P., 1969. Le ton souvent moraliste des œuvres lucianesques oscille entre l'autodérision, quand l'auteur confesse les déceptions de son propre parcours intellectuel, la virulence polémique, quand il s'en prend aux impostures de collègues ou de rivaux à l'université, et une gravité souvent sincère, empruntée à l'*Ecclésiaste* et Saint Paul notamment, qui pourfendent la vanité de la sagesse terrestre, folie aux yeux de Dieu. Sur les raisons, les sources et les effets de cet anti-intellectualisme, voir le cas d'Alberti tel que l'envisage R. Rinaldi, "Melancholia Christiana". *Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, "Biblioteca di lettere italiane", LVIII, 2002.

¹² Voir *Icaroménippe*, 10 et *Necyomantia*, 4, ou encore la perplexité (*aporia*) dans laquelle se trouve l'apprenti philosophe Hermotime dans *Hermotime*, 26. À noter que c'est bien le terme latin « *perplexus* » qui apparaît pour qualifier Ménippe dans la traduction latine de l'*Icaroménippe* incluse dans l'édition des œuvres de Lucien dirigée par Érasme, l'une des plus lues en Europe du Nord, publiée une première fois en 1511. Voir *Opera Omnia*, I. 1, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969, p. 443.

de faire un choix, Panurge multiplie les consultations, et s'empêtre de plus en plus dans les « lacs de perplexité », comme la « souriz empegée » qui s'enfonce dans la poix à mesure qu'elle s'efforce d'en sortir (*Tiers Livre*, *op. cit.*, chap. XXXVII, p. 349). Gérard Defaux a reconnu en Panurge l'incarnation de la « curiosité » spéculative, ambivalente et suspecte aux yeux des humanistes¹³. On a pu à sa suite montrer les sources juridiques ou théologiques de la notion de perplexité placée au centre de la composition du *Tiers Livre*¹⁴. Mais Lucien avait déjà fourni un prototype de *personnage* de la curiosité vaine et un prototype de *récit* de la perplexité insoluble¹⁵. Mieux, l'idée d'organiser la série de consultation des savants qui rythme le *Tiers Livre* provient sans doute d'une petite tradition renaissante de réécritures lucianesques. Dans certains de ses dialogues, Lucien passait en revue les opinions des philosophes de son temps sous la forme d'une doxographie parodique : c'est le cas notamment dans l'*Hermotime*¹⁶ et les *Sectes à l'encan* (plus connu sous le nom latin de *Vitarum auctio*, vente aux enchères des philosophes)¹⁷. Avant Rabelais, plusieurs auteurs renaissants avaient repris ce modèle en ajoutant aux philosophies antiques les disciplines modernes : astrologues, rhétoriciens, poètes, médecins, juristes, théologiens, etc. se trouvent ainsi mis en scène dans un défilé satirique, parfois sous la forme de figures individualisées qui

¹³ Cf. *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle. L'exemple de Panurge (Ulysse, Démosthène, Empédocle)*, Lexington, French Forum Publishers, 1982.

¹⁴ Voir S. Georget, *La notion de perplexité à la Renaissance*, thèse de doctorat, dir. M.-L. Demonet, U. de Tours, 2002.

¹⁵ Le fait passe inaperçu dans l'étude d'influence de Ch. Lauvergnat-Gagnière, *op. cit.*, chap. 7, « Rabelais, lecteur de Lucien ». Idem dans l'étude générique de V. Zaercher, *Le dialogue rabelaisien. Le Tiers Livre exemplaire*, Genève, Droz, 2000, qui souligne la prééminence de Lucien comme modèle dialogique.

¹⁶ Les emprunts du *Tiers Livre* à ce texte, relevés par C. A. Mayer, *op. cit.*, chap. V, laissent penser que Rabelais en avait une connaissance directe.

¹⁷ Le portrait de Trouillogan, sceptique caricatural, est largement inspiré du dialogue *Les sectes à l'encan*, 27. La plaisanterie du pyrrhonien ou du sceptique académicien paralysé par son indécision volontaire est par ailleurs fréquente chez Lucien : voir *Icaroménippe*, 26 ou *Histoire vraie*, II, 17. Cela n'est pas sans conséquence : E. Naya a montré à quel point les formulations que Rabelais met dans la bouche de Trouillogan supposent une connaissance détaillée du pyrrhonisme, objet d'un vif intérêt parmi ses contemporains (voir « "Ne sceptique ne dogmatique et tous les deux ensemble" : Rabelais "on phrontistere et escholle des pyrrhoniens" », in *Études Rabelaisiennes*, XXXV, pp. 81-129) ; mais la prééminence du modèle offert par les dialogues de Lucien implique une forme de scepticisme surtout littéraire et comique, qui s'applique au sceptique lui-même, érigé en paradigme de toute velléité d'argumentation philosophique. Si le refus d'accorder le dernier mot à une quelconque doctrine peut très bien se comprendre, comme le montre E. Naya, dans le cadre de ce que les pyrrhoniens conçoivent comme un mouvement de « purge » par lequel leur propre discours s'emporte, il pointe aussi vers une autre tradition textuelle et intellectuelle.

annoncent celles des « consultants » du *Tiers Livre*¹⁸. Pour ne rien simplifier, ce type de revues critiques des savoirs, au croisement des héritages lucianesques et sceptiques légués par l'Antiquité¹⁹, se trouve parfois présenté sous forme paradoxale, dans l'*Éloge de la folie* d'Érasme (1511), ou la *Déclamation de l'incertitude et de la vanité des sciences* de Corneille Agrippa (1531). Cette mise en perspective permet surtout de faire ressortir la singularité du *Tiers Livre* au sein de cette mouvance. Rabelais pousse en effet jusqu'au bout la tendance à l'expérimentation formelle, en opérant une combinaison unique entre trois grands genres lucianesques, à l'origine bien distincts : l'éloge paradoxal, le dialogue philosophique et le récit fictionnel de type ménippéen²⁰. Il s'approprie très librement et très personnellement les topiques lucianesques en subordonnant leur mise en œuvre narrative à l'une d'entre elle, la

¹⁸ C'est notamment le cas dans le *Cyniscus* d'Alberti (in *Intercoenales*, IV, 3, vers 1450), et dans l'apologue liminaire de la *Praelectio ad sapientem* de J. L. Vives (1522). L'assemblée de la « fine creme de Sapience » à partir du chapitre XXIV du *Tiers Livre* peut évoquer par ailleurs un autre dialogue de Lucien bien connu à la Renaissance, *Le banquet, ou les Lapithes*, symposium parodique de philosophes qui se ridiculisent. Bien entendu, l'influence de cette tradition peut se combiner chez Rabelais avec des types farcesques issus de la littérature médiévale, comme le juriste ou le médecin.

¹⁹ Très tôt en effet, dès le *Sermo Primus* de Codro Urceo (1598), on voit la forme lucianesque se combiner avec la critique de l'incertitude des sciences léguée par les traités « Contre » (*Contre les professeurs, Contre les physiciens*, etc.) du pyrrhonien Sextus Empiricus. On en verrait d'autres exemples dans le contexte français avec le *Cymbalum mundi*, dialogue II (1537), de Bonaventure des Périers, et les *Dialogues* de Jacques Tahureau (1565), deux auteurs proches de Rabelais par leur volonté de satiriser la curiosité métaphysique de ceux que Tahureau nomme les « importuns scrutateurs de choses douteuses » (les théologiens, en l'occurrence).

²⁰ Rabelais n'est pas le premier à mettre un genre lucianesque dans un autre : le *Momus* d'Alberti, surtout inspiré par les dialogues de Lucien qui mettent en scène les dieux païens, se trouve en grande partie narrativisé, et il intègre un éloge paradoxal du vagabondage particulièrement important, point de départ de la littérature picaresque (*Momus*, II) ; l'*Éloge de la Folie*, éloge paradoxal atypique à tous points de vue, s'inspire à l'occasion de l'*Icaroménippe* (voir l'*Éloge de la Folie*, 46), etc. Cependant, aucun auteur ne semble avoir fusionné aussi étroitement que Rabelais, et dans les mêmes proportions, ces trois composantes génériques.

satire de la curiosité absurde consistant à s'enquérir de l'avenir²¹. Pour revenir au schéma régisseur de la quête ménippéenne, on s'aperçoit mieux de sa pertinence en considérant l'ensemble du cycle de Panurge²². L'auteur avait annoncé à la fin du *Pantagruel* une grande aventure sur le modèle de l'*Histoire vraie* et de l'*Icaroménippe* de Lucien, au terme de laquelle Rabelais (ou ses continuateurs) nous renvoie(nt) au modèle de la quête absurde de Ménippe. Car en n'obtenant pour seule réponse de la Dive Bouteille qu'un simple « Trinch », Panurge n'est pas plus avancé qu'après avoir consulté son premier oracle. Nonobstant l'ivresse de certains interprètes (intra et extra textuels), on ne peut s'empêcher d'entendre dans ce « Trinch » l'écho de la morale que Tirésias, devin qui sait qu'il n'y rien à savoir, glissait à Ménippe à la fin de son voyage aux enfers (*Necyomantia*, 21)²³ :

²¹ Sur la question du désir de connaître l'avenir, voir la *Pantagrueline prognostication certaine, véritable et infaillible pour l'an 1533* et les almanachs de Rabelais, préfigurations du *Tiers Livre*. Non seulement le jeu de Rabelais sur la crédulité du lecteur dans ces textes sent son Lucien, mais la vogue contemporaine des almanachs parodiques n'est sans doute pas sans rapport avec la parution du traité lucianesque (ou pseudo-lucianesque) *De l'astrologie*, éloge feint de cet art inclus dans les œuvres complètes de Lucien éditées par Érasme en 1511. Un véritable comparant pour comprendre l'intention du *Tiers Livre* serait à ce titre *I mondi e gli inferni* de l'italien Anton Francesco Doni (1552) : Doni réécrit les fictions du voyage ménippéen au ciel et en enfer pour châtier avec facétie les pédants de toutes disciplines, à commencer par les astrologues-astronomes dont la prétention à lire les décrets du ciel représente le *summum* de la présomption intellectuelle. La traduction française de G. Chappuys publiée à Lyon (1583), précédée d'une part d'un poème de Claude du Verdier fustigeant l'*hybris* de la curiosité métaphysique, augmentée d'autre part d'un « monde des Cornuz » apocryphe de teneur rabelaisienne, montre l'unité d'inspiration et de problématique que les contemporains pouvaient percevoir dans les productions lucianesques européennes. Rabelais n'est en tout cas pas seul en son temps à réécrire la fiction de la quête d'une vérité par définition hors de portée de l'entendement humain.

²² Il serait certes contestable de prêter au seul Panurge le défaut de la curiosité excessive. Voir la mise au point de L. Donaldson-Evans ("Panurge *perplexus* : Ambiguity and Relativity in the *Tiers Livre*", in *Études Rabelaisiennes XV*, Droz, Genève, 1980, pp. 77-97) : Pantagruel ne cesse d'avertir Panurge contre la vanité de sa curiosité, mais il ne cesse de lui faire miroiter des réponses. Chacun voit la paille dans l'œil du voisin mais pas la poutre dans son œil, à l'image de Panurge critiquant Her Trippa : chacun sait que la question posée par Panurge ne peut pas recevoir de réponse satisfaisante, mais tous veulent en savoir plus, à commencer par le lecteur.

²³ Parmi les récits ménippéens de Lucien, c'est certainement la *Necyomantia* qui entretient le rapport le plus intéressant avec le *Tiers Livre*. Ménippe y consulte en effet des experts pour savoir quel est le meilleur genre de vie, posant ainsi la question éthique qui se trouve au cœur de toute la philosophie antique, reformulée à travers la question « moderne » du mariage chez Rabelais. De nombreux détails de ce texte parleront au lecteur de Rabelais : Ménippe formule son problème initial en termes d'un conflit entre désir et loi (*Necyomantia*, 3) ; il explique qu'en remettant l'issue de son cas aux prétendus sages, il a fui la fumée pour aller vers le feu, aggravant ses doutes (*ibid.*, 4) ; il consulte un prophète chaldéen, Mithrobarzanes, dans un grand moment de parodie qui n'est pas sans évoquer celui de la Sibylle de Panzoust (*ibid.*, 6), etc. Sur la connaissance de ce texte par Rabelais, voir D. Marsh, *op. cit.*, pp. 71-75, à propos d'un autre épisode, la descente d'Épistémon aux enfers (*Pantagruel*, XXX).

Nicolas Correard – *La vérité au fond du puits* (Le Tiers Livre, Don Quichotte, Tristram Shandy)

La vie la plus douce, celle du sage, consiste à tout ignorer. Refuse désormais de disserter sur les astres, sur l'origine et la finalité des choses et sur les syllogismes fumeux de vos philosophes : dis-toi que ce n'est que du vent. Ta quête spirituelle doit se résumer à goûter l'instant présent. Ris un bon coup devant tout le reste et ne t'attache à rien !

Il va de soi que Sterne envisage Lucien à travers le prisme de Rabelais. Encore faudrait-il ajouter d'autres médiations décisives, celle de Jonathan Swift en particulier, avec le *Conte du tonneau* notamment (1710) – un titre qui renvoie à la préface du *Tiers Livre*. Le « Conte de Slawkenbergius » placé au centre de la deuxième livraison de *Tristram Shandy* (1761), peut-être en guise de clé générique, vient par exemple rejouer cette quête d'une vérité impossible à trouver. Comme il vient d'apprendre le malheur arrivé à son fils à la naissance, Walter Shandy se lance à la fin du livre III dans la science rabelaisienne des « Nez » (nous ne répondons pas du sens de ce terme). Mais Prignitz et Scroderus se contredisent, et Paré détruit leurs systèmes respectifs. Walter Shandy se confie alors au grand Hafen Slawkenbergius, annoncé comme le Messie, dont toute la science est résumée dans le conte du premier chapitre du livre IV. Il est question d'un voyageur de passage à Strasbourg, dont le nez disproportionné met la ville en émoi. Presque personne ne l'a vu, mais tout le monde en parle. Les médecins dissertent sur l'organe à l'aide de théories contradictoires, les logiciens syllogisent, les juristes débattent, enfin les théologiens catholiques et protestants se déchirent sur la question, dans un dialogue digne du *Tiers Livre*. Mais où se trouve la vérité ? Au fond du puits :

Tandis que les gens du commun, guidés par ces lumières, s'affairaient à descendre au fond du puits où la VÉRITÉ tient sa petite cour, les savants n'en étaient pas moins occupés à en pomper l'eau dans les conduits de leur dialectique : eux ne recherchaient pas des faits : ils raisonnaient. (p. 241)

Au milieu de sa petite revue critique, Sterne reprend un lieu commun qui depuis la Renaissance emblématise la curiosité vaine. La citation est traditionnellement attribuée à Démocrite, qui aurait déclaré : « Nous ne savons rien en réalité, c'est dans un abîme qu'est la

vérité », « abyme » se trouvant par la suite traduit par « puits »²⁴. On la trouvait déjà au cœur du *Tiers Livre* dans la bouche de Panurge, qui l’attribue à Héraclite : pris de sueurs froides devant les réponses de Trouillogan, Panurge s’imagine lui-même englouti : « Mais je croy que je suis descendu on puiz tenebreux onquel disoit Heraclytus estre Verité cachée » (*Tiers Livre*, XXXVI, p. 337)²⁵. Ce n’est pas non plus un hasard si Sterne, ou Slawkenbergius, compare la fuite en avant des Strasbourgeois à Pantagruel et à ses compagnons embarqués à la recherche de la Dive Bouteille (*Tristram Shandy*, p. 247). Personne n’arrivera à remonter la vérité de son puits, étant donné que le narrateur l’envoie promener ailleurs : on annonce le voyageur au long nez de retour, mais alors que la ville entière s’élance à sa rencontre, il

²⁴ Ce lieu commun provient sans doute de la notice « Pyrrhon » des *Vies et opinions des philosophes illustres* de Diogène Laërce (IX, 72), l’une des principales compilations doxographiques de la philosophie antique. On le retrouve chez Sextus Empiricus, *Contre les professeurs* (VII, 135). Rabelais ne fait donc pas par hasard intervenir la citation au moment de la rencontre avec Trouillogan : l’adage intervient en contexte sceptique. Dans les écrits ménippéens au XVI^e et XVII^e siècles, on rencontre parfois l’image de Démocrite essayant désespérément de tirer la vérité hors du puits. C’est à lui, le philosophe rieur, que revient souvent le rôle de constater la vanité des spéculations et l’impossibilité de fonder les savoirs : dans le *Momus* d’Alberti (L. III), il dissèque en vain un crabe dans l’espoir de localiser le siège de la bile noire, avant de constater l’absurdité de son entreprise ; dans la préface de l’*Anatomy of Melancholy* de Burton (1621), une source d’inspiration importante pour Swift et Sterne, il devient le porte parole de l’auteur anatomiste de la vanité humaine ; au cœur de la *República literaria* de Saavedra Fajardo (1655), voyage ménippéen dans une république des lettres anti-utopique, Démocrite dresse lui-même le catalogue de l’incertitude des sciences. L’assimilation de cette image d’Épinal du philosophe dans la littérature lucianesque de la Renaissance est d’autant plus naturelle qu’elle évoque les paraboles lucianesques de la « vérité enfuie » et de la « vérité barbouillée », objets de nombreuses réécritures aux XVI^e et XVII^e siècles. Par ailleurs, elle ne peut pas ne pas évoquer l’anecdote de Thalès de Milet tombé dans un puits pour avoir trop contemplé la voûte céleste en se promenant. La servante qui le retrouve au fond du puits éclate de rire, moralisant sur les philosophes qui feraient mieux de regarder à leurs pieds plutôt que se perdre dans des spéculations éthérées. Sur les variations historiques de cette anecdote, notamment à la Renaissance, et sur les implications du rire populaire, pratique et sceptique envers l’entreprise de connaissance métaphysique, voir H. Blumenberg, *Le rire de la servante de Thrace*, trad. L. Cassagnau, L’Arche, 2000. On se trouve quoi qu’il en soit en présence d’une concrétion imaginative très signifiante, quoique difficile à cerner car objet de variations singulières à chaque occurrence. Nous remercions Bérénice Vila, auteur d’une thèse en cours sur les figures de Démocrite et d’Héraclite dans la littérature du Siècle d’Or espagnol, pour certaines précisions sur le sujet.

²⁵ On serait tenté d’accorder un sens à cette substitution : Panurge se trouve en situation de pleurer plutôt que de rire, et s’identifie en conséquence à Héraclite le « tenebreux philosophe » (voir *Tiers Livre*, chap. XVII, p. 169). Mais le caractère proverbial de l’association entre Démocrite qui rit et Héraclite qui pleure plaide dans le sens d’une simple confusion, qu’on trouvait déjà dans *Pantagruel*, XVIII. Dans un épisode annonciateur du *Tiers Livre*, la controverse avec Thaumaste, Pantagruel répond au savant anglais venu le consulter : « nous conférons tes doubts ensemble, et en chercherons la resolution, jusques au fond du puis inestimable au quel disoit Heraclite estre la verité cachée ». Cette réponse reformule avec une pointe d’ironie l’expression employée par le père Gargantua, dans la fameuse lettre où il exhorte Pantagruel à devenir un « abysme » de science (*Pantagruel*, VIII), un terme aux résonances bibliques (voir *Proverbes*, 20, 5 : « Les pensées dans le cœur humain sont des eaux profondes ! / L’homme raisonnable y puisera »). C’est toute la tension rabelaisienne entre désir de connaissance et impossibilité de la satisfaction intellectuelle qui se joue dans cette reformulation.

oblique et prend la route de l'Espagne. Catastrophe pour les Strasbourgeois, qui ne sauront jamais le mot de la fin, et dont la ville dégarnie tombe aux mains des ennemis. Mais ce ne sont pas les Français qui ont fait tomber Strasbourg, c'est la « curiosité », ajoute le narrateur pour conclure sa parabole édifiante. Il y a quelque logique à ce que le conteur se nomme Hafen Slawkenbergius, autrement dit « pot à merde », puisqu'il nous livre un pot pourri savant du genre ménippéen²⁶. Il s'agit bien sûr d'un conte shandéen sur l'art de faire des contes, qui met en abyme le processus de composition de *Tristram Shandy*²⁷. Sterne ne cesse de piéger notre curiosité dans des récits sans vérité : nous ne saurons jamais la localisation précise, ni l'étendue ou la gravité de la blessure de l'oncle Toby, pas plus que ne saurons la nature exacte de ce que Tristram a perdu à la naissance ou lors de l'accident de la fenêtre à guillotine. Slawkenbergius ressurgit à la fin du livre, quand le narrateur s'arrête au point culminant du récit des amours de Toby et de la veuve Wadman : au moment où nous allons enfin savoir « le fond de l'affaire »²⁸, ce qui s'est passé entre eux et ce que la veuve hésitait à toucher du doigt, Tristram fait appel à la science de Hafen Slawkenbergius, lequel déclare préférer garder son secret (L. IX, chap. XXI). Il y a beaucoup de serrures dans *Tristram Shandy* : nous cherchons à voir la vérité par le trou, mais nous n'avons pas la clé pour ouvrir.

Don Quichotte paraît loin de ces jeux d'esprits, car la parodie touche presque exclusivement la matière romanesque, plutôt que les discours savants²⁹. Le comique de la connaissance erronée du personnage est pourtant plus intellectuel qu'il n'en a l'air, car Cervantès développe un jeu subtil autour des attitudes variées de croyance et d'incrédulité de

²⁶ Naturellement, Rabelais et son langage sont présents dès qu'il est question d'érudition ménippéenne chez Sterne : avec les savants parodiques, la langue juridique des contrats (L. I, chap. XV), le procédé des docteurs de la Sorbonne (L. I, chap. XX), le juron papiste (L. III, chap. XI), etc.

²⁷ L'évocation de l'image de la vérité au fond du puits revient souvent à travers le syntagme « *to dive into the bottom of [...]* », appliqué métaphoriquement à un point problématique, un sujet de controverse savante. Voir par exemple la question du baptême dans la suite du livre IV, chap. XXIII : « nous voulons, Mr. Shandy, plonger au fond de ce doute », déclare Yorick (« *we want, Mr. Shandy, to dive into the bottom of this doubt* » : la traduction de l'édition GF laisse en partie échapper l'image : « nous voudrions, Mr. Shandy, sonder ce doute », p. 280).

²⁸ Brigitte, trop confiante, est prête à parier qu'elle verra bientôt « *the bottom of the affair* ». Ch. Mauron traduit opportunément « le fin mot de l'histoire », mais la nuance métaphorique est là encore perdue (*Tristram Shandy*, L. IX, chap. XXIII, p. 577).

²⁹ Pour une approche de *Don Quichotte* comme ouvrage ménippéen dans un sens large qui n'est pas le nôtre ici (éclatement structurel, dominante satirique, renversements carnavalesques), voir J. Parr, *Don Quixote. An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Juan de la Cuesta, 1988.

ses personnages. La satire de la crédulité superstitieuse est un thème bien connu du *Quichotte* : Cervantès est sur ce point redevable à certains *Colloques* d'Érasme, eux-mêmes réécritures de Lucien³⁰. Mais la question de la curiosité et de ses limites a aussi des implications plus vastes : elle surgit avec force au cœur de la première partie, dans ce récit du « Curieux impertinent » (chap. XXXIII-XXXV), qui offrirait un point de comparaison intéressant en matière de désir de connaissance impossible à satisfaire. Cette nouvelle ne ressortit pas directement de la tradition lucianesque. Elle n'est pas non plus sans rapport : Cervantès en tire le sujet du chant III du *Crotalón* de Cristobal de Villalón (1555), l'une des réécritures les plus riches et les plus amples de l'auteur grec en Europe, où la limite entre ce qu'il faut croire et ce qu'il ne faut pas croire, entre ce qu'on peut savoir et ce qu'on ne peut pas savoir, se trouve constamment interrogée. Passons outre, car on trouve plus intéressant encore dans la deuxième partie du *Quichotte*, avec un épisode d'inspiration éminemment lucianesque qui en constitue le point focal, où la vérité se retrouve au fond du trou, au fond d'une grotte plus exactement. Il s'agit de l'aventure du chevalier dans la Caverne de Montésinos (II, XXIII), qui réécrit les descentes aux enfers des héros d'épopées et de romans, mais qui reprend aussi un lieu commun de l'écriture lucianesque, la *nekya* parodique de Ménippe³¹. Le caractère lucianesque de l'aventure apparaît dans la mise à distance du romanesque, et surtout dans la discussion qui suit au chap. XXIV à propos du statut incertain des visions de don Quichotte dans la Caverne : imaginations d'après Sancho ; réalités

³⁰ Sur la satire lucianesque de la superstition chez Érasme, voir Ch. Robinson, *op. cit.*, III, 1. Sur l'inspiration qu'en tire Cervantès, voir A. K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1983, chap. 4, « Cervantes and the Miracle ». La question de la crédulité et de son rapport à l'attitude du lecteur de fiction est au centre des trois œuvres, mais elles ne sont pas toutes concernées au même degré par la satire de la superstition : si le Panurge de Rabelais a quelques points communs avec Sancho par exemple, on trouvera tout au plus chez Sterne quelques allusions entendues aux superstitions catholiques (lorsqu'il est question de Slop, des docteurs de la Sorbonne, ou lors du voyage en France).

³¹ Voir *La Necyomantia* et les *Dialogues des morts*, ou encore, avec d'autres personnages, *La descente aux enfers, ou le tyran*. Cervantès a pu trouver un exemple de réécriture parodique à la manière de Lucien dans les chants XV et XVI du *Crotalón*, *op. cit.*, qui amplifient la *Necyomantia*. Un épisode où l'influence de Lucien affleure encore plus clairement dans *Don Quichotte* est celui du voyage sur Chevillard, inspiré entre autres par *Icaroménippe*, notamment dans le récit invraisemblable qu'en fait Sancho, au chap. XLI de la seconde partie.

certaines selon le cousin³². Cid Hamet Ben Engeli laisse la question en suspens, mais la vérité de l'aventure se trouve triplement éloignée de nous : l'aventure est racontée par don Quichotte, seul à avoir vu le fond de la Caverne ; par Cid Hamet ensuite ; enfin par le « second auteur » qui reprend le manuscrit du Maure. Don Quichotte défend par la suite à Sancho de chercher à savoir quel est le fin mot de cette aventure, mais sa propre curiosité outrepassa ces limites, quand il demande une vérité qu'il ne peut pas obtenir aux oracles parodiques que sont le singe de Maître Pierre, chap. XXV, et la Tête enchantée, chap. LXII – deux épisodes en partie inspirés par la mise en scène de supercheries chez Lucien³³. À travers cet enchaînement narratif, Cervantès pose avec plus d'acuité que jamais la question lancinante du *Quichotte* : quel crédit devons-nous accorder à ce que nous entendons ou à ce que nous lisons ? Cervantès n'a pas seulement retenu de Lucien de Samosate sa critique de la crédulité excessive, ou sa manière de parodier les classiques de la culture grecque : le jeu lucianesque de la croyance et de l'incrédulité contribue de manière décisive à problématiser le statut du texte fictionnel dans le *Quichotte*³⁴. La quête de Dulcinée n'ayant pas d'objet autre que chimérique, elle peut être comparée à l'aventure intellectuelle de Panurge ou aux recherches des personnages de Sterne. On peut puiser tout au fond de ces livres sans jamais en tirer une vérité trop bien cachée, mais on en remontera toujours quelque chose : de la fiction, peut-être.

³² Le questionnement sur le crédit qu'il faut accorder au phénomène merveilleux évoque celui de Campuzano et du licencié Peralta dans la plus lucianesque de toutes les productions de l'imagination cervantine, le retable narratif constitué par l'ensemble *Mariage trompeur - Colloque des chiens*, qui clôt le recueil des *Nouvelles exemplaires*.

³³ Voir *Alexandre ou le faux prophète* et le *Philopseudes* (« Amateur de mensonges »).

³⁴ Nous renvoyons à notre article « Croyance et incrédulité dans *Don Quichotte* : une perception (pré-)moderne de la fiction », in *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne*, dir. Ch. Michel, PU de Rouen et du Havre, 2007.

2. *La topique de la doxographie parodique et le statut des discours savants chez Rabelais et Sterne.*

Pourquoi, en effet, mettre la vérité au fond du puits, alors que la fiction pré-moderne revendique traditionnellement le fait de dispenser des vérités, à travers des dispositifs allégoriques notamment³⁵ ? Y aurait-il là, *a contrario*, un indice de ce que nous ressentons comme la modernité de ces œuvres ? On risquerait cependant le contresens en prêtant à ces auteurs la volonté d'écrire un livre sur rien, ou en faisant de la gratuité comique le seul ressort de leur écriture. La réactivation par Rabelais et Sterne de la topique lucianesque de la doxographie parodique, et la satire de l'érudition qu'elle permet, ont en effet d'autres motivations. Pour comprendre lesquelles, il faut prêter attention au contexte et à la *manière* par laquelle cette topique se trouve actualisée. Pourquoi Rabelais lance-t-il son personnage à la recherche d'une vérité qu'il ne peut pas obtenir ? Dans le contexte qui est le sien, la curiosité spéculative est à la fois source d'inquiétude et motif de dérision³⁶. La consultation des savants est clairement organisée par Rabelais comme une progression dans l'incertitude, le comique provenant de la répétition de réponses toujours aussi ambiguës, alors qu'on convoque « la fine creme de Sapience pour conseil » (*Tiers Livre*, p. 357), cette « tetrade Pythagorique » des savoirs universitaires (théologie, médecine, droit, avec la philosophie en bonus), censés être plus élevés en degré de dignité et de certitude que les pratiques

³⁵ Voir la manière dont Sterne se moque de l'habitude allégorique quand il invite le lecteur à extraire le sens caché de la page marbrée, L. III, chap. XXXVI. La rhétorique allégorique de Rabelais a suscité une controverse critique importante concernant son degré de sérieux, et le mode de lecture qu'il faut adopter en conséquence.

³⁶ Un emblématisse contemporain, Pierre Cousteau (*Le pegme*, 1560), représente Démocrite en train de chercher lui-même la vérité dans le puits (voir *supra*, l'illustration de la p. 1). Ce glissement fréquent du lieu commun en fait l'archétype du spéculateur occupé à sonder les arcanes de l'univers, aveugle en conséquence à ce qui l'entoure (à la manière du Her Trippa de Rabelais, *Tiers Livre*, chap. XXV). Comme l'explique la « narration philosophique » qui accompagne l'emblème de Cousteau, Démocrite s'épuise en vain, car la vérité est fâchée avec les hommes, lesquels sont condamnés à l'incertitude et à la diversité des opinions jusque dans leurs sciences les plus hautes. C'est la rançon de la corruption de l'homme d'après l'auteur de la « narration philosophique », qui s'appuie sur l'opinion de Socrate et des sceptiques de la Nouvelle Académie pour conclure qu'il n'existe rien de certain. Il recommande d'autant plus la modestie intellectuelle que la diversité des opinions et l'opiniâtreté des hommes provoquent des conflits insolubles en matière de croyance religieuse. Rabelais écrit dans ce contexte où la curiosité spéculative est couramment perçue comme facteur de division, avec les guerres de religion pour rançon des disputes théologiques. La gratuité de son jeu sur la curiosité vaine n'est qu'apparente : le narrateur roule son « tonneau fictil » pendant que d'autres font la guerre, comme le rappelle la préface du *Tiers Livre*.

divinatoires³⁷. Mais avec Trouillogan, la philosophie devient inaudible, avec Bridoye, la justice devient jugée, et avec Triboulet, la science devient folie. Ils en disent tous à la fois trop et trop peu : leurs logorrhées sans portée pratique ne font que ressasser des évidences. Tant d'érudition pour dire si peu de choses... « S'il plaît à Dieu », « Ce que voudrez », ou « Comme vous aultres, Messieurs ». On a pu inscrire Rabelais dans la lignée du « scepticisme chrétien » de la Renaissance, à raison³⁸. Mais il paraît à la fois plus et moins sceptique que ses contemporains. La frontière entre savoirs légitimes et savoirs illégitimes se trouve certes complètement brouillée³⁹ : on joue l'avenir aux dés au début comme à la fin, les gesticulations de Triboulet rappellent celles de Nazedecabre, et le puits d'Héraclite nous renvoie au trou de la Sibylle. Le jeu de longue date de Lucien de Samosate et des écrivains lucianesques sur l'absence de critère rhétorique permettant de discriminer le discours vrai du discours faux, amplifié dans les éloges paradoxaux au début et à la fin du *Tiers Livre*, se voit conférer une acuité nouvelle dans le contexte de la crise du savoir humaniste, et travaille ici au service d'un

³⁷ Comme on l'a souvent remarqué depuis V.-L. Saulnier (*Rabelais en son enquête I*, SEDES, Paris, 1983, chap. 14), le *Tiers Livre* constitue une enquête sur le mariage, mais l'enjeu se déplace du mariage à l'enquête elle-même : ce déplacement est achevé avec Bridoye, qui devient le centre des perplexités plutôt que Panurge dans les chapitres qui lui sont consacrés.

³⁸ Les principaux jalons de cette interprétation sont M. Screech, *Rabelais*, trad. M.-A. de Kisch, Gallimard, 1979, chap. VII ; G. Defaux, *op. cit.*, et E. Naya, art. cit. Ces auteurs ont en commun d'insister sur le lien de Rabelais avec la pensée du cercle évangéliste de Meaux, caractérisé par la défiance envers le « Cuyder », autrement dit la présomption intellectuelle opposée à l'humilité chrétienne. On pourrait cependant poser autrement la question du contexte intellectuel du *Tiers Livre* en insistant sur le lien tout aussi manifeste de Rabelais avec les auteurs de paradoxes lucianesques et de traités anti-savants, dans la lignée de l'*Éloge de la folie* et de Corneille Agrippa : ainsi d'Ortensio Lando et de son paradoxe III, « *Meglio è d'esser ignorante che dotto* » (« Qu'il vaut mieux être ignorant que docte », in *Paradossi*, 1543), ou du « Paradoxe contre les Lettres » anonyme, paru la même année que le *Tiers Livre* (1546) à Lyon chez l'éditeur Jean de Tournes, un texte aux liens avérés avec celui de Rabelais. On y fustige la « lunatiquerie des Pedantz » et la vanité de la curiosité insatiable (voir M. Clément, « Maurice Scève et le *Paradoxe contre les lettres* », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. LXV – 2003 – n°1, pp. 97-104). La dévalorisation facétieuse de l'érudition qui caractérise ces productions semble plus dans le ton du *Tiers Livre* que la mystique évangéliste (dédicace à l'esprit « ecstasique » de Marguerite de Navarre mise à part). Rabelais a pu jouer habilement d'une certaine proximité entre ces deux mouvances, qui s'explique notamment par un anti-intellectualisme commun d'inspiration paulinienne et érasmienne.

³⁹ Voir E. Berriot-Salvadore, « La question du scepticisme scientifique dans le *Tiers Livre* et le *Quart Livre* », in *Rabelais. A propos du Tiers Livre*, Biarritz, J&D Éditions, « Les Cahiers du Centre Jacques de Laprade », 1995, pp. 21-30. Sur l'impasse médicale, voir par ailleurs R. Antonioli, *Rabelais et la médecine, Études Rabelaisiennes XII*, Genève, Droz, 1976.

suspension généralisée du sens⁴⁰. Toutefois, aucun des détenteurs de savoir ne dit faux à proprement parler, leurs paroles renvoyant même opportunément à Panurge l'écho de son désir paradoxal. En questionnant le rapport du savoir à la décision et à l'action, autrement dit la *valeur* du savoir plutôt que sa *possibilité*⁴¹, en plaçant l'incertitude dans l'*interprétation* plutôt que dans le *contenu* des discours, Rabelais se révèle plus subtil que la plupart des auteurs de la mouvance anti-intellectuelle, lucianesque et sceptique dont il s'inspire⁴². Plus rabelaisien aussi, étant donné le motif truculent de la quête (se mariera-t-il ? sera-t-il cocu ?) : nous sommes sans cesse renvoyés à ce que la médecine elle-même échoue à penser, la

⁴⁰ Deux passages en particulier trahissent le caractère lucianesque du piège tendu à la curiosité savante chez Rabelais. D'abord, l'emprunt de l'anecdote d'Alexandre qui manque le chemin le plus court jusqu'à la Macédoine pour s'être défié de l'homme de Sidoine, au début du chap. XVI. L'éloge de la curiosité impliqué par cette anecdote est manifestement ironique : il se trouvait chez Lucien dans la bouche d'un rhéteur charlatan qui demande qu'on accorde foi à ses paroles (*Le maître de rhétorique*, 5), il se retrouve chez Rabelais au moment de consulter un oracle particulièrement incertain, cette sibylle qui n'en est peut-être pas une, dont le fondement renverra Panurge à sa volonté de tirer du savoir de n'importe où, « feust ce d'un pot, d'une guedoufle, d'une moufle, d'une pantoufle ». De même, au début du chapitre LII, la manière avec laquelle le narrateur nous invite à croire tout ce que nous voulons du Pantagruélion, et la manière avec laquelle il nous défie de séparer dans son propos les deux tiers de vin et le tiers d'eau (une image qui peut signifier, topiquement, deux tiers de vrai et un tiers de faux, mais aussi deux tiers de savoir et un tiers de fiction, ou deux tiers d'allégorie et un tiers d'éloge paradoxal), relèvent d'une mise à l'essai typiquement lucianesque de la crédulité du lecteur / auditeur, et reformule en termes de cuisine frauduleuse les recettes érudites dispensées dans tout le livre. L'« entonnoir de Lierre » qui permettrait de clarifier le contenu trouble du tonneau rabelaisien n'existe qu'en imagination, comme le fait bien comprendre à ce moment-là l'insistance du narrateur sur le caractère soi-disant véridique de cet objet miraculeux, qui n'est que trop manifestement légendaire. Le ton du narrateur est ici celui du narrateur de l'*Histoire vraie* de Lucien, dont les protestations de véracité sont une manière ludique de souligner le caractère fictionnel de son discours. Ce passage questionne ainsi la possibilité de séparer érudition et sophistique dans l'éloge du Pantagruélion, et par delà dans tout le *Tiers Livre*.

⁴¹ De ce point de vue, M. Clément montre l'inspiration que Rabelais peut tirer du rejet cynique de la *theoria*. Voir *Le cynisme à la Renaissance*, Genève, Droz, 2005.

⁴² La différence est frappante par rapport à Corneille Agrippa (*De l'incertitude et de la vanité des sciences*, 1527), à qui Rabelais emprunte beaucoup : là où l'auteur du traité anti-savant thématise explicitement l'incertitude des savoirs en exposant les contradictions doxographiques au sein de chaque discipline, l'actualisation narrative de Rabelais déplace l'accent sur le rôle de l'interprète, selon le principe du « Chacun abonde en son sens » (*Tiers Livre*, VII, p. 85). La suspension du sens devient d'autant plus générale, car le constat de l'incertitude de la sagesse mondaine n'apparaît pas chez Rabelais comme la première étape avant la découverte d'une certitude d'un autre ordre, certitude en Dieu par exemple. Mais l'incertitude se trouve déplacée en terrain existentiel, dépaycée de la revue purement intellectuelle et quelque peu stérile d'Agrippa.

présence du désir et du corps⁴³. La vérité est peut-être moins au fond du puits qu’au fond de la braguette de Panurge, et le fin mot du *Tiers Livre* n’est peut-être pas « Connais-toi toi-même », mais « Couillon ».

Il en va de même chez Sterne, puisque les « nez » qui jalonnent le texte sont des faux-nez, et les « ouvrages à cornes » des équivoques : Sterne souscrit à la reformulation rabelaisienne de la quête ménippéenne en termes sexuels. Que viennent faire les Kynastrokus (caresse-con), Kysarcius (baise-cul, *dixit* Rabelais), et autres Phutatorius (*sic*), sinon nous rappeler que la *libido sciendi* n’est qu’un avatar de la *libido* ? La pudeur délicate de Sterne s’amuse de ses personnages et de ses narrateurs qui ne cessent comme Panurge de « circumbilivaginer autour du pot »⁴⁴, de mettre le doigt au mauvais endroit, de clamer qu’ils partent à la recherche de la vérité pour ne pas dire leur envie d’aller voir au fond du trou. Mais chez Sterne aussi, le rire a une portée philosophique. On retrouve en effet en Walter Shandy une constante de la littérature lucianesque, cette figure du philosophe perdu dans ses syllogismes et ses raisonnements extravagants, dont les hypothèses ne cessent d’être renversées par les événements⁴⁵ : comme ceux du Trouillogan rabelaisien, ses traits sont directement ou indirectement empruntés aux philosophes de Lucien de Samosate⁴⁶. Archétype du penseur « spéculatif et systématique », obsédé par la volonté de trouver les causes des phénomènes qui l’entourent, au point qu’il en oublie de regarder les faits, Walter Shandy ne

⁴³ Sur la question du savoir impossible du mariage, et son rapport avec le déploiement d’une rhétorique *in utramque partem*, voir l’étude de M. Screech *Rabelais et le mariage. Religion, morale et philosophie du rire*, trad. A. Bridge, in *Études rabelaisiennes XXVII*, Genève, Droz, 1992. Sur le rapport entre le ménippéen (dans un sens large) et la matière comique chez Rabelais, voir A. Tournon, « Le paradoxe ménippéen dans l’œuvre de Rabelais », in *Études rabelaisiennes XXI. Rabelais en son demi-millénaire*, éd. J. Céard et J.-C. Margolin, Genève, Droz, 1988.

⁴⁴ Nous reprenons le terme deux fois employé par Panurge dans le *Tiers Livre*, chap. XXII, p. 215 ; chap. XXX, p. 289.

⁴⁵ Pour le portrait de Walter Shandy dans *Tristram Shandy*, voir L. I, chap. XIX et chap. XXI.

⁴⁶ Pour ne donner que quelques exemples de ces traits chez Lucien, l’idéalité utopique caractérise le profil satirique du philosophe platonicien (voir par exemple *Histoire vraie*, II, 17), tandis que le maniement imprudent et ridicule des syllogismes provient de la caricature des Stoïciens (voir par exemple *Philosophes à l’encan*, 20-25). Là encore, la médiation de Swift est au moins aussi importante que celle de Rabelais : voir les philosophes délirants de la « Digression sur la folie » du *Conte du tonneau*, section IX, ou les savants fous de l’île de Laputa dans les *Voyages de Gulliver*, L. III. Le ton des deux auteurs est il est vrai très différent : acerbe chez Swift, amusé chez Sterne. On pourrait s’interroger aussi sur le modèle de Pangloss chez Voltaire (cet autre auteur de récits ménippéens, rebaptisés « contes philosophiques »). *Candide* est en effet rédigé juste avant *Tristram Shandy*, et Sterne y fait allusion au L. I, chap. IX, p. 39 de *Tristram Shandy*.

cesse de « mettre la vérité en croix » (L. IX, chap. XXXII, p. 596), se plaignant de la voir retranchée dans une forteresse plus inexpugnable que celles des fantasmes de l'oncle Toby (L. III, chap. XLI, p. 224). C'est toute la relation de Sterne à Locke, le père philosophique⁴⁷, qui se joue dans la relation de Tristram à Walter : Sterne écrit à son tour une « histoire de ce que qui se passe dans l'esprit humain » (L. II, chap. II), mais une histoire quelque peu différente – erratique, confuse, impossible – quand bien même elle jouerait, parodiquement, avec les mêmes concepts, comme l' « association » et la « succession des idées »⁴⁸. On a pu attribuer à Sterne, dans le contexte intellectuel qui était le sien, un dépassement de Locke dans le sens du scepticisme⁴⁹. Mais si dépassement il y a, il se produit dans la logique d'une longue tradition de relation ironique à l'égard des abstractions conceptuelles. Quand il parodie le discours de la métaphysique moderne sur la relation de l'âme et du corps et sur la question du siège de l'âme, faisant reconnaître à Walter Shandy que la vérité en la matière se trouve « enchaînée au fond de son puits » (L. II, chap. XIX, p. 142), Sterne se met visiblement dans les pas de Swift, lequel appliquait la satire philosophique de Lucien à des cibles d'actualité⁵⁰. Chez eux, comme chez Rabelais, la fiction de la quête d'une vérité cachée au fond du puits offre un biais

⁴⁷ Parmi les nombreuses études sur cette relation problématique, voir le très clair W. Iser, *Sterne. Tristram Shandy*, Cambridge UP, « Landmarks of World Literature », 1998.

⁴⁸ Voir comment le narrateur reformule l'argumentaire lockéen au premier chapitre avec l'histoire de sa conception, ainsi qu'au L. II, chap. II avec l'histoire de Dolly, où il invite au passage le lecteur à « plonger assez profond dans les causes de l'ignorance et de la confusion humaines », p. 94. Le retour de la métaphore abyssale en dit long.

⁴⁹ Voir J. Traugott, *Tristram Shandy's World. Sterne Philosophical Rhetoric*, Berkeley et Los Angeles, 1954 ; J. T. Parnell, « Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition », in *Critical Essays on Laurence Sterne*, éd. Melvyn New, London, Prentice Hall International, 1998, pp. 140-158 ; A. Parker, *Scepticism and Literature. An Essay on Pope, Hume, Sterne and Johnson*, Oxford UP, 2003, chap. 5. Ces études négligent parfois la prégnance pourtant bien connue de la pensée de Montaigne sur celle de Sterne, sans doute le point le plus important pour comprendre la situation intellectuelle du romancier, plus proche de l'auteur des *Essais* que d'aucun autre penseur : voir les passages interpolés ou inspirés des *Essais* dans *Tristram Shandy*, et notamment L. IV, chap. XVII, p. 372 : « nous vivons au milieu d'énigmes, et [...] les objets les plus évidents qui se pressent à notre rencontre ont un côté sombre que les plus perspicaces des regards ne pénètrent point. Les plus claires et les plus hautes intelligences humaines s'égarent dans les recoins et les crevasses des ouvrages de la nature : là comme ailleurs, nous sommes incapables de raisonner sur ce qui nous échoit mais, n'en déplaise à Vos Excellences, nous en savourons l'agrément tout de même ce qui est bien l'essentiel. »

⁵⁰ La reformulation parodique du parallélisme esprit-matière dans l'image du justaucorps et de sa doublure, L. III, chap. IV, par exemple, s'inspire des plaisanteries de Swift contre les cartésiens. On pourrait aussi se demander si Sterne, francophile, n'a pas lu les *Dialogues des morts* de Fontenelle (1712), rationaliste repentini qui satirise les philosophes spéculatifs en général (Malebranche, Leibniz, etc.), et son ancien maître Descartes en particulier, dans une forme lucianesque (voir par exemple les *Dialogues des morts*, « Nouveaux dialogues des morts modernes », 4).

Nicolas Correard – *La vérité au fond du puits* (Le Tiers Livre, Don Quichotte, Tristram Shandy)

pour mettre en récit les impasses intellectuelles contemporaines, et pour formaliser narrativement une incertitude ressentie comme indépassable⁵¹.

3. *L'écriture de la fiction et l'écriture de l'histoire : les rejetons de l'Histoire vraie.*

La référence à Lucien de Samosate chez ces deux auteurs implique donc une position ironique du discours fictionnel par rapport aux discours philosophiques et savants. Elle implique surtout une valorisation de la fiction au détriment de tous les types de discours assertifs, comme nous voudrions le montrer dans un dernier temps en nous arrêtant sur un savoir particulier, l'histoire, avec lequel nos trois œuvres entretiennent une relation capitale, en grande partie régulée par la reprise de motifs issus de Lucien. On le voit dès la préface du *Tiers Livre*. La forme et le genre de l'hybride rabelaisien y sont définis par l'emprunt à l'auteur grec de deux anecdotes : celle de Ptolémée exhibant le chameau de Bactriane et l'esclave bigarré, qui symbolise chez Lucien (*Tu es un Prométhée en paroles*, 4), comme chez Rabelais, le mélange de comédie et de dialogue philosophique ; celle du « tonneau Diogenic » qui détermine le rapport parodique de l'écriture de la fiction à celle de l'histoire. Dans son *Comment on écrit l'histoire*, Lucien se moquait des erreurs factuelles et des interprétations fantaisistes des historiens les plus célèbres, annonçant son désir de

⁵¹ Ce n'est pas un hasard si Sterne, membre du clergé anglican, reformule avec son génie humoristique les lieux communs bibliques en la matière : voir la paraphrase de l'*Ecclésiaste* au L. II, chap. XVII et l'expression du L. IX, chap. XXII : « Nous vivons dans un monde qu'assiègent de toutes parts mystères et énigmes », p. 575. Pour une situation plus large de Sterne au sein de la tradition du fidéisme sceptique, et aux côtés de Cervantès, voir l'article de D. Werhs, « Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire », *Comparative Literature Studies* 25, 2 (1988), pp. 127-151. La comparaison entre Rabelais et Sterne pourrait éventuellement être étendue sur ce point à Cervantès, dont l'anti-rationalisme a depuis longtemps frappé les commentateurs. Mais il faudrait en passer par l'examen d'autres médiations et d'un contexte espagnol bien spécifique : si *Don Quichotte* relève éventuellement du modèle du « récit sceptique » au sens où l'entend T. Cave (*Pré-histoires I*, Genève Droz, 1999), il ne peut être paradigmatique au même titre ou au même degré que le *Tiers Livre* ou *Tristram Shandy* : ce n'est pas la question de la validité ou de l'utilité des savoirs qui est posée dans le grand roman de Cervantès, mais plutôt celle des conditions de validité du jugement. Pour une approche épistémologique de la fiction cervantine, voir M. Ihrle, *Skepticism in Cervantes*, London, Tamesis Book, 1982 ; J.-B. Avallé Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, « Conocimiento y vida en Cervantes », et A. Cascardy, *The Bounds of Reason: Cervantes, Dostoïevski, Flaubert*, New York, Columbia UP, 1984. Pour un rapprochement entre Rabelais et Cervantès sur le problème des limites de la connaissance et ses implications, voir D. Perrot-Corpet, « Récits sceptiques, morale cynique : la modernité en question dans le *Tiers Livre* et *Don Quichotte* », dans *Naissance du roman moderne : Rabelais, Cervantès, Sterne*, direction Ch. Michel, PU de Rouen et du Havre, à paraître en janvier 2007.

parodier leur pratique, à l'image de Diogène imitant de manière narquoise les Corinthiens (*Comment on écrit l'histoire*, 3). Ce genre de plaisanteries constitue une source d'amusement inépuisable pour les auteurs du XVI^e siècle, habitués à lire des chroniques douteuses et sujettes à caution, où l'historique se distingue mal du fabuleux. Ce n'est pas un hasard si Rabelais en appelle encore à Lucien au cours du récit pour se moquer d'un chroniqueur médiéval fameux pour ses inventions, Enguerrand de Monstrelet le bien nommé, qui a oublié « l'art et maniere d'escire histoires baillée par le philosophe Samosatoys » (chap. XXIV, p. 233). Edwin Duval a pu considérer l'ensemble du *Tiers Livre* comme une digression monstrueuse, qui illustre ce que ne devraient pas être les récits des historiens, et ce qu'ils ne sont que trop souvent : des histoires à dormir debout⁵². On verrait mieux encore dans les chroniques gigantesques ou dans le *Quart Livre* comment la parodie lucianesque inspire la posture énonciative de Rabelais.

Mais le jeu apparaît aussi dans toute son ampleur chez Cervantès. Cid Hamet Ben Engeli, cet « historien » soi-disant « véridique », « exact », « ponctuel », d'une histoire qui n'a pourtant rien d'historique, mais tout de fictionnel, ressemble fort à un avatar du narrateur de l'*Histoire vraie* de Lucien, que Cervantès ne pouvait pas ne pas connaître⁵³. Critiquant les historiens de son époque, Lucien annonce au début de son récit qu'il va les imiter en racontant des fantaisies, mais qu'il préfère en avouer d'emblée le caractère fictionnel pour ne tromper personne⁵⁴. Tout le sel de la parodie, c'est que le narrateur ne cesse par la suite de protester de la véracité de son propos, comme le font les historiens. Si Cervantès renouvelle ce jeu, ce n'est pas seulement pour parodier un tic de l'écriture du roman de chevalerie (le narrateur prétendument historien) : Bruce Wardropper a montré comment Cervantès s'amuse des bourdes proverbiales des historiographes de son époque, et de canulars notoires comme celui

⁵² E. Duval, *Etudes rabelaisiennes*, XXXIV, Genève, Droz, 1997, chap. 1, « Rabelais's Art et maniere d'escire histoires », pp. 15-28.

⁵³ Le modèle sera encore plus visible dans les voyages cervantins du *Persilès* (1617) : les personnages ou le narrateur lui-même mettent fréquemment en doute la vraisemblance des récits qu'ils racontent, effectivement invraisemblables. Voir par exemple *Persilès* I, 16 ; II, 14, 15, 20 et 21.

⁵⁴ Ce faisant, Lucien retourne l'argument traditionnel qui consiste à accuser la fiction de mensonge : puisque l'inventeur du récit de fiction avoue quant à lui qu'il fabule, et présente ses fantaisies comme telles, il est moins trompeur que les historiens qui prétendent relater des événements advenus, mais qui font œuvre d'imagination sans le dire.

de Miguel de Luna, un interprète officiel du roi d'Espagne qui avait prétendu avoir découvert et traduit les manuscrits d'un historien arabe de la Reconquête, en fait forgés de toutes pièces par ses soins (*Historia verdadera del rey Don Rodrigo, compuesta por Albucácim Táarif, 1592-1600*)⁵⁵. Le récit du « second auteur » et de Cid Hamet mime donc ironiquement les pratiques des historiens jusque dans leurs plus petits gestes⁵⁶. En soulignant les incertitudes rédhitoires qui entachent l'historiographie de l'époque, Cervantès instaure une relation complice avec le lecteur, très différente de celle des romans traditionnels, mais il retrouve aussi un argument sous-jacent de Lucien, mis au service la réhabilitation de la fiction dans le vaste procès que constitue le *Quichotte* : à la différence de l'histoire, la fiction ne peut pas mentir, puisqu'elle ne prétend pas dire la vérité sur ce qui est advenu réellement. À condition, bien sûr, de ne pas la prendre pour ce qu'elle n'est pas, pour de l'histoire précisément, comme le fait don Quichotte.

C'est aussi dans ce contexte de critiques récurrentes adressées à la validité des méthodes employés par les historiens, ainsi qu'à leur prétention à parvenir à reconstituer une vérité événementielle – un contexte qu'on évoque souvent sous le terme de « crise

⁵⁵ “*Don Quixote: Story or History?*”, *Modern Philology*, n° 63 (1), Aug. 1965, p. 1-11. Voir aussi F. Marquez-Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Editorial Gredos, 1973, pp. 183-257, sur l'exemple que Cervantès a pu tirer de pseudos histoires comme le *Relox de principes*, d'Antonio de Guevara (1529), supercherie évidente et ludique à l'origine d'une véritable mode parmi les contemporains. On remarquera à ce titre que Cervantès multiplie dans le *Quichotte* les allusions discrètes, mais sensibles, aux limites de l'historiographie de son époque. Voir par exemple la question des géants au chap. I de la seconde partie, à propos de laquelle don Quichotte croit posséder quelques certitudes, ou la question de l'origine du fleuve Guadiana que la descente du chevalier dans la grotte de Montésinos aurait permis de clarifier définitivement, selon le cousin plus naïf que Sancho (II, XXIV). Dans les deux cas, l'évocation de ces questions controversées parmi les humanistes contemporains permet à Cervantès de satiriser la mauvaise érudition, celle qui se compose par ouï-dire avec une crédulité excessive. Dans le *Jardín de flores curiosas* d'Antonio de Torquemada (1570), une œuvre dont Cervantès s'inspire à plusieurs reprises, très représentative de la mouvance espagnole de l'érasmeisme, la référence à Lucien apparaît pour moquer la crédulité excessive concernant des questions douteuses sur lesquelles il vaudrait mieux juger avec prudence. Sur le caractère proverbial de la référence à l'*Histoire vraie* dans l'historiographie espagnole, voir M. Zappala, *op. cit.*, chap. 12 et 13.

⁵⁶ Ainsi lorsqu'il souligne l'incertitude entourant certains détails (mais pas les moindres : l'identité du protagoniste principal, entre autres, en I, I) ; lorsqu'il mentionne l'existence de versions contradictoires (I, II) ; lorsqu'il s'interroge sur la fidélité du narrateur (I, IX) ; lorsqu'il nous renvoie à d'autres documents, comme les « annales » (I, II), les « archives » (I, LII), ou encore à la « mémoire » de la Manche et à l'autorité des académiciens d'Argamasilla (I, LII aussi) ; lorsque Cid Hamet lui-même fait part de ses doutes concernant une version apocryphe (II, XIV), etc.

pyrrhonienne de l'histoire »⁵⁷ – qu'il faut comprendre les histoires sans queue ni tête de Sterne, bien informé sur le sujet⁵⁸. Sterne parodie à peu près tous les sous-genres de l'écriture historiographique : la biographie et l'autobiographie, avec cette histoire familiale qui ne cesse de passer à côté des événements les plus importants dans la constitution du « moi » de Tristram ; la grande histoire, avec les événements des guerres européennes rapportés par les journaux, que Toby et Trim entreprennent de reconstituer par leurs travaux d'Hercule dans le boulingrin (L. VI) ; la petite, quand Tristram se fait « historien » des malheurs de Phutatorius (à la fin du L. IV) ; les récits de voyages, avec leurs incontournables « topographies » de villes et de pays, quand il part en France pour décrire au lecteur anglais tous les lieux qu'il contourne, qu'il voit la nuit, ou qui n'existent pas (L. VII). A l'instar de Cervantès, Sterne parodie jusqu'aux moindres gestes critiques de l'historien⁵⁹. Mais la chronologie éclatée et aléatoire du livre produit un résultat monstrueux. Peut-on écrire une histoire qui prend plus de temps à faire que les événements qu'elle relate ? Tristram se pose la question (voir L. IV, chap. XIII, p. 266). L'entreprise désespérée du narrateur nous montre un savoir en permanence en retard ou en défaut par rapport à son objet⁶⁰. Les perplexités de l'oncle Toby historien en offraient un modèle réduit au chap. III du livre II : comme il veut montrer avec exactitude l'endroit où il a été touché par la pierre, Toby se lance dans des recherches érudites. Mais plus il buvait à « cette douce fontaine de science, plus ardente et plus impatiente était sa soif », prévient le narrateur, changeant le puits de Démocrite en fontaine de

⁵⁷ Sur le rapport de Cervantès à la crise épistémologique des temps modernes, et sur son legs au XVIII^e siècle anglais, voir M. McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, The John Hopkins UP, 1987, notamment chap. 1, 2, et 7. Sur Sterne et l'écriture de l'histoire, voir E. Zimmerman, *The Boundaries of Fiction. History and the Eighteenth-Century British Novel*, Ithaca and London, Cornell UP, 1996 ; W. Donoghue, *Enlightenment Fiction in England, France, and America*, Gainesville, UP of Florida, 2002, chap. 3.

⁵⁸ Notamment par l'intermédiaire de Pierre Bayle. Voir F. Doherty "Bayle and *Tristram Shandy*: "Stage-Loads of Chymical Nostrums and Peripatetic Lumber"", in *Neophilologus* n° 58 (3), Jul. 1974, pp. 339-348, et C. Ginzburg, *Nulle île n'est une île*, trad. M. Rueff, Verdier, 2005, chap. 3, pp. 75-105. On pourrait aussi s'interroger sur la connaissance que Sterne pouvait avoir des réflexions de Voltaire et de Hume sur les limites de la connaissance historique.

⁵⁹ Le narrateur nous renvoie à des archives que nous devrions consulter à sa place, car il n'a pas le temps de le faire (*Tristram Shandy*, L. I, chap. XI, pp. 44-45) ; il discute de points controversés, comme l'existence historique de Job (*ibid.*, L. V, XIII, p. 331), etc.

⁶⁰ Voir la remarque importante du narrateur à propos de la *Tristrapaedia* de son père, dépassée avant même d'avoir été composée : « C'est certainement à dessein ou pour châtier l'orgueil de la sagesse humaine que nous sommes ainsi dupés par les plus sages d'entre nous, si acharnés à poursuivre nos buts qu'ils les précèdent éternellement », (*ibid.*, L. V, chap. XVI, p. 336).

Nicolas Correard – *La vérité au fond du puits* (Le Tiers Livre, Don Quichotte, Tristram Shandy)

Tantale ou en tonneau des Danaïdes. La deuxième année, Toby rassemble tous les ouvrages d'architecture militaire possibles, avant de se lancer dans la balistique avec Tartaglia. « Sans fin est la quête de la vérité », commente Tristram. Car la balistique appelle la géométrie, comme si les certitudes mathématiques pouvaient remédier aux incertitudes de l'histoire, et il faut lire Maltus, Galilée, Toricelli pour comprendre l'amplitude des trajectoires, l'angle d'incidence formé par la culasse avec l'horizontale, et que le demi-paramètre – « Arrêtez ! Arrêtez ! », s'écrie le narrateur, avertissant son oncle contre le labyrinthe dans lequel il s'engage « à la poursuite de ce fantôme ensorceleur : la SCIENCE ».

Conclusion. Sens et fonction de l'inspiration lucianesque en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle : la valorisation paradoxale de la fiction.

Les PARABOLES et HYPERBOLES shandéennes ne cessent de retracer sous nos yeux la trajectoire des paraboles ménippéennes de Lucien : que la métaphore soit celle de la descente dans le puits, de la descente dans les enfers, ou dans le labyrinthe, il s'agit de sonder une condition humaine qui n'a pas de fondement sur lequel se reposer, une humanité perpétuellement frustrée dans la quête d'un « trésor ontologique » qui constitue son plus cher HOBBY-HORSE, le dada qui la fait chevaucher vers des buts chimériques. Rabelais et Sterne, Cervantès dans une moindre mesure, retrouvent la manière de l'écrivain antique en faisant de la curiosité insatiable à la fois la source du récit et l'impossibilité de sa clôture. En s'inscrivant dans sa veine humoristique, ils ne cessent de confronter le caractère imprévisible et irrationnel de l'existence à la volonté d'en délimiter le sens par des modèles philosophiques ou littéraires. Surtout, ils trouvent chez Lucien le moyen d'une valorisation radicale de la fiction, par nature contrefactuelle et non assertive, par différence avec les discours qui prétendent atteindre des vérités d'ordre factuel, scientifique ou gnomique : on ne plonge la vérité au fond du puits fictionnel que pour mieux y plonger avec les discours historiens,

savants ou philosophiques, et se justifier ainsi de mettre en récit les fictions de la connaissance humaine⁶¹.

Pourtant, ces variations ménippéennes et lucianesques *ne sont pas* toutes entières dans Lucien de Samosate, et c'est précisément ce que nous avons essayé de montrer : les motifs issus de son œuvre sont si profondément et si fréquemment remaniés qu'ils en deviennent presque méconnaissables. Les variations ménippéennes de Sterne s'opèrent à partir de Rabelais, et sa figure d'historien lucianesque s'élabore à partir de Cervantès ; on pourrait en dire autant de Rabelais et de Cervantès eux-mêmes, en tenant compte des nombreuses médiations qui définissent le domaine de la littérature ménippéenne et lucianesque dans leur contexte respectif. C'est toute la difficulté de cerner au moyen d'un terme générique une tradition aux repères mouvants, qui s'élabore dans des variations toujours renouvelées, et qui se confond, dans le cas de nos trois auteurs, avec d'autres modèles romanesques. D'autre part, l'actualisation des motifs issus de l'auteur grec, leur amplification dans des proportions sans commune mesure avec ce que l'on trouvait chez lui, et les transformations qu'ils subissent sous la plume de chaque écrivain, ne prennent sens que dans l'environnement intellectuel des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : c'est l'épuisement de modes d'écriture romanesque plus conventionnels qui commande le recours à un mode parodique ; c'est le sentiment de l'incertitude et de la vanité des sciences qui renouvelle le goût pour l'ironie paraphilosophique des dialogues de Lucien ; c'est la « crise pyrrhonienne de l'histoire » qui ressuscite l'intérêt pour l'*Histoire vraie*. Il ne s'agit pas d'aller chercher la vérité de nos trois œuvres au fond du puits lucianesque : l'illusion de la *Quellenforschung*, de la recherche des sources, serait du même ordre que l'illusion rétrospective de la modernité.

⁶¹ Nous inscrivons cette hypothèse dans la continuité de l'idée développée par B. Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, « III. De la philosophie à la littérature », à propos du passage du *pseudo* (fausseté) au *plasma* (fiction) chez Lucien et les auteurs de la Seconde Sophistique, qui retournent l'accusation de mensonge portée contre la fiction en revendication de son caractère non assertif. Mais le déplacement de cette problématique aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles donne un tout autre sens à cette articulation : le recours aux formes lucianesques permet alors d'exprimer une crise durable et de grande ampleur des modes d'élaboration et de représentation du savoir, en se tenant au dehors ou au-delà, dans la fiction, exemptée par nature du scepticisme qu'elle exprime. C'est l'hypothèse directrice de notre thèse de doctorat en cours, « Les fictions du scepticisme en Europe : 1540-1660 », dir. F. Lavocat, Université Paris 7 - Denis Diderot.

Nicolas Correard – *La vérité au fond du puits* (Le Tiers Livre, Don Quichotte, Tristram Shandy)

La notion de modernité, justement, apparaîtra d'autant plus problématique une fois nos trois œuvres contextualisées dans un environnement culturel qui n'est plus tout à fait le nôtre, et au sein d'une tradition littéraire qui n'a plus d'équivalent depuis deux siècles, quand bien même nous en percevrions de multiples échos. On connaît les pages admirables de Milan Kundera sur le roman de l'incertitude⁶². Mais pour lever le voile historique et oser regarder ce qu'il y a derrière, il fallait s'engager sur la voie d'une double digression : dans un parcours sur une diachronie longue de quelques éléments d'histoire littéraire, et dans ces chemins de traverse ouverts par des coupes synchroniques, qui relient les œuvres fictionnelles à leur contexte. On s'excusera du retard que ces digressions font prendre au lecteur pressé d'en venir au fait. Mais chacun sait, après avoir lu Rabelais et Sterne, que les digressions sont toujours le moyen le plus long pour ne pas arriver là où on voulait aller, et le moyen le plus sûr pour se retrouver là où on ne s'y attendait pas. La voie la plus longue, en l'occurrence, pourrait être la plus sûre, car à trop vouloir accoucher du roman aux forceps de la modernité, nous risquerions de lui faire connaître la même naissance que Tristram Shandy, et d'écraser quelque partie importante dans l'affaire.

⁶² *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.