

Journée d'agrégation du 6 octobre
Paris-X Nanterre (K. Haddad-Wotling, V. Gély-Ghédira)

« Mensonges vécus : sens et non-sens de l'aventure barbaresque chez Cervantès »

A. DUPRAT
PARIS-SORBONNE (PARIS-IV)

Don Quichotte est-il le prototype du roman indécidable ? Aucun discours critique sur Cervantès ne manque aujourd'hui de souligner ou de commenter cette particularité logique de son écriture, qui est sa capacité à poser juste après une proposition fictionnelle, ou en même temps qu'elle, le contraire ou le démenti de celle-ci — phénomène dans lequel on peut voir tantôt une mise en danger plus ou moins radicale des conditions de possibilité d'une illusion fictionnelle, et tantôt le propre même de la fiction comme discours non sérieux, non véridique. Un intérêt redoublé ici par le fait que cette propriété semble concerner directement le rapport que l'on peut établir entre les trois romans/anti-romans au programme de l'agrégation. J'ai voulu, dans les quelques remarques présentées lors de la séance du 6 octobre dernier, en relever seulement le fonctionnement paradoxal à l'intérieur d'un groupe bien identifiable de scénarios cervantins : celui des fictions barbaresques régulièrement insérées par Cervantès dans tous les types de compositions (poèmes, théâtre, nouvelles, romans...) dans lesquelles il s'est illustré, pendant plus de trente ans¹.

Pourquoi choisir parmi les aventures inventées par Cervantès celles précisément qui n'arrivent pas à *Don Quichotte*², et s'intéresser ici à un ensemble de fictions qui n'apparaît à proprement parler dans le roman qu'à travers deux épisodes insérés dans sa trame narrative, celui de l'« Histoire du Captif » (ch. XXIX et XL du premier tome) et celui de la Morisque Ana Felix (ch. LXII à LXV du deuxième), et qui est en revanche beaucoup plus largement représenté dans le reste de l'œuvre³ ? Sans doute parce qu'il semble poser directement tous les

¹ Pour un développement de ces quelques propositions, on me permettra de renvoyer à deux articles : « Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque », dans *La théorie des mondes possibles, un outil pour l'analyse littéraire ?* sous la direction de F. Lavocat, à paraître, et « Fiction et formalisation de l'expérience de captivité. L'exemple des retours d'Alger, (1575-1642) », dans *Captifs en Méditerranée, XVIe-XVIIe siècle. Histoire et légendes*, sous la direction de F. Moureau, P.U.P.S., coll. « Imago mundi » (disponible en ligne sur le site crlv.org).

² Sur l'enjeu du face-à-face entre le héros et l'étranger, voir F. Madelpuech, « Turcs, Maures et Morisques dans *Don Quichotte* : interpréter et traduire, pour une poétique de l'altérité », dans *Présence littéraire du monde arabe en Europe, de la Renaissance aux Lumières*, G. R. « Orient/Occident », à paraître aux P.U.P.S., collection « Islam ».

³ Les premiers textes dans lesquels apparaît le monde barbaresque sont des pièces de vers peut-être composés à Alger entre 1576 et 1578. Viennent ensuite une *comedia*, (*Los Tratos de Argel*), rédigée et sans doute jouée peu après son retour en Espagne, au cours des années 1580 ; ensuite vient l'« Histoire du captif » insérée au dernier moment dans le premier *Don Quichotte* (1605) puis sans doute la *comedia Los Banos de Argel*, ainsi que deux autres textes au moins du recueil qui paraîtra en 1615 seulement. Deux des *Nouvelles exemplaires* (1613) l'« Amant Généreux » et l'« Espagnole anglaise », sont entièrement consacrées à l'aventure barbaresque, qui

problèmes liés à l'aptitude de l'écriture cervantine, et peut-être de toute écriture romanesque, à tenir un discours « stable » d'une part, et à produire un monde romanesque cohérent et continu, d'autre part, sans que l'on puisse résoudre ces problèmes dans le cadre d'une étude formelle ou structurale des textes dans leur clôture.

L'irruption de l'aventure barbaresque dans le roman, dans les *Nouvelles Exemplaires* ou dans le recueil des *Comédies jamais représentées* de 1615 ouvre en effet d'emblée le texte sur le monde qui l'entoure, sur l'histoire qui l'a produit, sur l'auteur qui le raconte, sur la mémoire et les croyances du public qui le reçoit. L'histoire de pirates appelle tout d'abord dans le texte — au même titre que l'aventure chevaleresque dans le *Quichotte* —, un monde de livres : ici, ce n'est pas celui des romans de chevalerie mais l'Orient du roman grec. A cet univers-là, l'histoire barbaresque reprend moins une onomastique ou une configuration géographique, celle des côtes orientales de la Méditerranée, que l'événement qui lui sert de moteur principal : l'enlèvement par les corsaires, qui met en mouvement tout le système narratif en déclenchant la quête ou l'errance qui mènent le couple d'amants d'un épisode à l'autre du livre, en même temps que les déguisements, méprises et dissimulation d'identités qui en forment la trame. Elle y convoque aussi un univers poétique et dramatique beaucoup plus proche, et plus perceptible encore pour le lecteur ou le spectateur, qui est celui des *romances moriscos* et des *comedias de cautivos* que Lope de Vega compose pendant la dernière décennie du XVI^e siècle.

De plus, sur le plan idéologique cette fois, les histoires de captifs se déroulent forcément sur fond d'affrontement entre les deux univers politiques, moraux, religieux antagonistes qui se partagent difficilement l'espace méditerranéen à ce moment-là : l'Islam et la Chrétienté. Elles font donc inévitablement intervenir dans le texte les questions majeures posées par cette situation de guerre, soit sous la forme du discours d'opinion directement prononcé par un personnage (on pense au discours paradoxal du Morisque Ricote au ch. LXV de la deuxième partie du *Don Quichotte*) soit à l'intérieur de l'intrigue mise en place : reniements, apostasies, évasions, mariages, tentatives de retours et de reconversions... tous ces événements, tous ces coups de théâtre manifestent dans le récit ou sur la scène autant de positions possibles que peuvent adopter les héros vis-à-vis de ces univers inconciliables. On voit bien, à la lecture de toutes les éditions critiques du *Don Quichotte* ou des *Nouvelles exemplaires*, la difficulté que pose encore aux spécialistes de la pensée de Cervantès les contradictions qu'impliquent le rapprochement entre les différents « discours » tenus par le

fait également des apparitions dans le « Colloque des chiens ». En 1615, on peut lire l'histoire d'Ana Felix aux chapitres 44-45 du second *Don Quichotte*. Enfin, plusieurs chapitres des *Travaux de Persilès et Sigismonde* (1616), (sans compter au moins un chapitre du livre V de la Galatée) comportent des épisodes barbaresques.

romancier ou le dramaturge sur des événements aussi importants que l'abandon par l'Espagne d'une politique de conquête vis-à-vis des Etats du Maghreb, l'inutile levée de fonds théoriquement destinés à soutenir une croisade contre les Turcs qui ne se fera jamais, ou bien sûr l'expulsion des Morisques d'Espagne en 1609.

Enfin, pour le lecteur des prologues, dédicaces et préfaces placées par Cervantès en tête de chaque publication, cet ensemble particulier de scénarios fait surgir directement dans l'œuvre l'écho de ce que l'auteur désigne toujours comme la grande aventure de sa vie : les cinq années qu'il a passées en esclavage à Alger, au retour de ses campagnes contre les Ottomans ; il n'en reviendra qu'en 1581. On sait l'intérêt qu'ont pu manifester, à des titres divers, le cervantisme espagnol officiel, mais aussi les romanciers, pour cet aspect de la légende héroïque du « manchot de Lépante ». Plus récemment, on doit encore à Jean Canavaggio d'avoir mis en valeur, en particulier dans les études qu'il a consacrées depuis la fin des années 1970 aux comédies de Cervantès, qui étaient souvent considérées comme des turqueries un peu artificielles, la part fondamentale tenue par l'expérience de l'esclavage chez les Musulmans, qui est celle d'une violence totale faite à l'individu, non seulement dans l'idée qu'il se fera ensuite de la liberté, de la question de la grâce, et de celle la Providence, mais aussi dans la construction même de ses fictions barbaresques, et en particulier dans l'élaboration d'un modèle complexe de représentation des relations entre l'individu et l'histoire⁴.

Présence livresque d'un univers de fiction déjà constitué, prise de position idéologique et religieuse, poids enfin d'un souvenir et d'une expérience personnelle — tout cela accompagne avec insistance l'intervention de l'aventure barbaresque dans le roman, et ne se laisse pas oublier ni recouvrir par l'expansion du monde fictionnel. Mais tout cela se tord et se déforme aussi bien que le reste dans le prisme d'une écriture complexe qui ne semble adopter une position que pour en dénoncer aussitôt la fragilité, l'incomplétude ou le ridicule.

Que devient alors la capacité de l'œuvre baroque comme miroir déformant à dire le monde, et à livrer le sens d'une expérience fondatrice ? Si Cervantès en effet ne cesse de revenir à ce noyau fictionnel, c'est pour en donner toutes les versions possibles — depuis le texte de propagande pure (comme peut l'être par exemple la *Vie à Alger*, dont certaines scènes comportent un appel direct à la levée d'aumônes au bénéfice des ordres rédempteurs), jusqu'à l'épisode des faux captifs du *Persilès*, qui apparaît comme le modèle même de l'ironie

⁴ *Cervantès dramaturge, un théâtre à naître*, Paris, P.U.F., 1977 « Vérité historique et fiction poétique », p. 53-76.

fictionnelle et du renversement à l'infini des perspectives, où tout accès à la vérité d'une expérience ou à la réalité d'un monde semble disparaître définitivement. En s'intéressant au rapport qu'entretiennent les histoires de pirates de Cervantès avec le vraisemblable sous toutes ses formes — conformité avec des fictions connues, expression d'une vérité du monde, ou dévoilement de la réalité d'une expérience personnelle — on peut sans doute comprendre mieux la façon dont les systèmes fictionnels paradoxaux ou hyper-paradoxaux, comme le sont en partie au moins ceux de Cervantès, de Sterne ou de Rabelais, peuvent produire du sens et de la représentation.

Logique et illogique du Quichotte

Sans doute peut-on rappeler en quelques mots, avant d'évoquer ici le cas particulier de ces histoires de pirates insérées dans le texte, le cadre logique dans lequel se manifeste ce paradoxe qui ne concerne pas seulement, comme on le sait, l'énonciation mais l'ensemble de la construction du texte chez Cervantès. Si l'on essaie en effet, de façon un peu artificielle, de décrire le schéma global des mondes projetés par le *Quichotte*, en remontant par degrés depuis les fictions les plus incluses jusqu'à l'autorité qui produit l'ensemble des énoncés, on s'aperçoit en effet que ce monde se construit non pas couche par couche, chaque plan fictionnel fondé sur le précédent et bien distinct de lui, mais en ensembles successifs dont on ne sait jamais exactement lequel inclut ou produit l'autre.

Chacune des aventures qui arrivent à Don Quichotte peut être comprise de deux façons, et produit donc deux mondes — tout le sel de la chose consistant bien sûr dans l'impossible coexistence logique des deux : ce qui produit le bruit qui effraie Don Quichotte et Sancho Pança au ch. XX de la première partie de leurs aventures, c'est *soit* le choc des marteaux d'une foulerie à draps, *soit* une troupe de monstres, mais pas les deux à la fois. Or, si une partie de la construction fictionnelle semble indiquer au lecteur le monde n°1, celui qui ressemble au sien, comme le bon, une autre en revanche brouille la distinction entre les deux ou renverse l'équilibre en faveur du second. Le plus complet, le plus stable et surtout le plus cohérent des deux mondes possibles, à l'échelle du livre, n'est pas toujours celui qui correspondrait à la « réalité » : le monde « chevaleresque » de Don Quichotte étant souvent beaucoup mieux meublé, comme disent les théoriciens de la fiction, que ce soit d'objets, de personnes, d'axiomes et de concepts, que l'autre.

C'est bien ce que regrettent au fond les lecteurs qui comme Nabokov construisent leur interprétation du *Quichotte* sur l'idée forte du roman imparfait, qui serait dépourvu de progression narrative, la série des « sorties » de DQ constituant une sorte de degré zéro de

l'élaboration romanesque, et où le langage n'aurait pas acquis encore la souplesse nécessaire à l'élaboration de descriptions justes, remplacées ici par des séquences mécaniquement empruntées à la littérature pastorale— là où Flaubert, de son côté, s'écriait : « Comme on les voit, ces chemins de la Mancha qui ne sont jamais décrits » ! Dans les deux cas, on prend acte du fait que le monde décrit comme réel-dans-la-fiction est souvent moins dense et moins continu que l'autre, et qu'en revanche il est tout aussi perméable à la littérature qui, de fait, l'envahit de toutes parts.

De plus, on sait que les états de choses décrits dans ce monde réel apparaissent fréquemment comme étant eux-mêmes le produit d'une illusion, d'une erreur ou d'une ruse, mais que l'on ne s'en aperçoit qu'après-coup, au prix parfois d'une incohérence et/ou d'une métalepse. Le modèle du roman défectueux permet ainsi de mettre en évidence non seulement le rôle que joue ce type de métalepses dans la méfiance d'un lecteur qui hésite sans cesse à monter dans un bateau qui peut prendre l'eau, mais aussi l'importance de ce que l'on désigne parfois comme la « cruauté » du roman. Cette cruauté est en somme le résultat d'un intolérable « effet d'indifférence », celle d'un auteur qui donne à son héros la splendide conscience humaine qu'on lui connaît, pour le placer ensuite sur le passage des troupeaux de cochons, et l'abandonner là, à moitié mort, sans le secours d'un jugement cohérent sur le sens de ce qui lui est arrivé. Car l'auteur ne cherche pas à faire croire au lecteur que c'est la réalité qui viendrait ici donner une leçon au héros : l'instabilité même des plans de la fiction désigne sans cesse avec ironie l'arbitraire de la narration comme responsable de cette succession erratique des événements du récit. Une instabilité portée à son comble, bien sûr, dans l'épisode de la caverne de Montesinos, aux ch. XXII et XXIII de la deuxième partie — cette aventure est souvent prise, à ce titre comme exemplaire de l'ensemble du schéma fictionnel du roman⁵.

Ce qui se dirait là, ce serait « l'institution romanesque de l'indécidabilité comme marque

⁵ Lorsque Don Quichotte sort de la caverne, le lecteur, rappelons-le, n'a pas de moyen de savoir si le récit qu'il fait de ce qu'il y a vu et entendu est vrai ou non, ou plus exactement s'il faut considérer les choses qu'il raconte comme faisant partie du même monde que celui de Sancho Pança et de leur guide, ou d'un monde bis, projeté par celui-là, et qui serait par exemple celui du rêve, du mensonge ou de la folie. Ce serait en effet la solution la plus simple (Don Quichotte, comme d'habitude, aurait rêvé tout ce qu'il dit), si le narrateur ne venait ruiner l'édifice en désignant ironiquement toute l'aventure comme étant probablement apocryphe, ce qui remet tout en question. On ne pourrait alors pas plus croire à l'existence de Sancho Pança et du guide tenant le bout de la corde à laquelle est attaché Don Quichotte qu'à celle de l'enchanteur Montesinos ou des personnages de *romancero* espagnol et carolingien qui figurent dans son récit. C'est bien ce qu'indique directement la conversation qu'ont plus tard Sancho et le chevalier au ch 41 : « *Sancho, puisque vous voulez que l'on vous croie de ce que vous avez vu au ciel, je veux, moi, que vous m'en croyiez de ce que je vis dans la caverne de Montesinos, et je ne vous en dis pas davantage* ».

distinctive de la fiction »⁶, c'est-à-dire le caractère même du discours littéraire en tant qu'il n'est ni vrai ni faux, mais suspendu à la décision prise par le lecteur de croire ou de ne pas croire à ce qu'on lui dit ; et ce n'est pas un hasard si cette formulation du régime propre à la fiction romanesque prend place à ce moment du récit, où l'allégorie de la caverne de Montesinos montre ce qui arrive aux mythes qui vieillissent⁷.

Mais pour qu'on entre dans l'espace conventionnel du roman, encore faut-il évidemment qu'il y ait quelque chose à croire, et qu'à cette décision initiale succède l'oubli du contrat, pour permettre la mise en marche de l'illusion romanesque. Or, on sait que chez Cervantès le vrai-faux narrateur, ou le narrateur paradoxal ne se laisse jamais oublier, et qu'il se rappelle sans cesse au lecteur de *Don Quichotte*, comme d'ailleurs à celui de *Persilès et Sigismonde*, qui est pourtant le vrai roman par excellence. En renouvelant régulièrement, à tous les niveaux du récit, son imitation plaisante du vieux dispositif des romans d'aventures qui chargeaient un faux chroniqueur arabe d'assurer l'authentification des événements racontés, Cervantès perturbe à chaque fois le régime de vérité du récit, qui n'est certes pas celui de la chronique, mais pas davantage celui d'une littérature dans laquelle les événements seraient donnés comme vrais dans un plan fictionnel continu.

Or, ce roman dépourvu de narrateur fiable, qui enchaîne les métalepses à tous les niveaux de son discours, et dont les effets d'ironie sapent régulièrement l'ensemble des fondements axiomatiques n'a pourtant pas été lu comme l'œuvre d'un sceptique — bien au contraire, on a même pu y voir en France un exemple de la fameuse littérature vraisemblable que le curé appelle de ses vœux, et que les sociétés modernes s'engagent alors à produire. C'est ce dont témoigne la critique qu'en fait par exemple Chapelain en 1646, lorsqu'il le cite dans le *Dialogue de la lecture des vieux romans* comme l'ingénieux auteur auquel on devrait d'avoir « si galamment et si heureusement exterminé cette race d'insensés que sont les chevaliers des vieux romans, dans son héros courant les champs ». *Libro de burlas*, ouvrage facétieux, certes ; mais que l'on lit alors beaucoup moins comme un anti-roman que comme un roman contre les romans, ce qui est à peu près l'inverse.

Au fondement de cette intuition-là, on trouve le fait que la structure baroque ou pseudique du roman n'empêche pas, en pratique, le mécanisme de l'illusion romanesque de se mettre en place, créant ainsi une série de plans fictionnels suffisamment stables pour servir à leur tour de fondement à de nouveaux mondes fictionnels (ceux des histoires insérées dans le livre),

⁶ Cf. Cl. Allaire, N. Ly et J-M Pelorson, *Don Quichotte de Cervantès*, Gallimard, 2005, p. 154-158.

⁷ Cf. M. Molho, « Le paradoxe de la caverne. *Don Quichotte*, II, 22, 23, 24 », *Les Langues néo-latines*, n°267, 1988, p. 93-166, et M. Blanco, « Vraisemblable et réel dans le *Quichotte*, dans *Cervantès*, ss la direction de A.-M. Capdeboscq, *La Licorne*, Poitiers, 1996, n°39, p. 189-218.

mais aussi de point de départ pour la formulation d'un discours valable dans le monde réel : par exemple, ceux que tient Don Quichotte lorsque son auteur regrette qu'un homme aussi plein de sagesse et d'éloquence se laisse à d'autres moments assombrir le jugement par sa folie particulière.

C'est dire que l'un des modèles qui permettent de rendre compte le plus fidèlement possible de cette capacité du roman à tenir un discours, en dehors même d'une continuité et d'une indépendance des plans de fiction qu'il contient, est sans doute celui de la relativité des mondes qu'il produit. Nombre de critiques se sont ainsi attachés à montrer comment chez Cervantès, chaque univers de fiction produit par le roman est vrai pour celui qui le fabrique, au moment où il le fabrique, le rire naissant alors, selon G. Minois, de « l'ivresse de la relativité des choses humaines ». L'ensemble de ces univers est lui-même produit par un narrateur qui se présente comme non fiable, mais n'en assume pas moins toutes les fonctions nécessaires à la construction de ces mondes — et tout d'abord celle de l'enchanteur n°1, comme le soulignent aujourd'hui nombre de critiques de l'œuvre.

Perpectivisme et piraterie

Or, c'est sans doute quand on s'intéresse à la façon dont Cervantès élabore ses histoires de corsaires que l'on peut voir le plus clairement comment il a pu construire ce modèle d'univers régi par un principe de relativité universelle — et que l'on comprend pourquoi cette relativité ne débouche jamais en réalité sur un scepticisme, ni sur une représentation du monde sublunaire comme règne de l'illusion absolue, dont les fondements aléthiques sembleraient reculer sans cesse, et se dérober définitivement au regard fini qui tente de les saisir.

Dans l'évolution des différentes formes que Cervantès a pu donner à l'aventure barbaresque on peut lire en effet l'intention permanente de faire sens, de donner forme et signification à un amas de faits qui ne connaissaient jusqu'alors que deux encodages possibles, très loin l'un de l'autre : d'un côté celui du témoignage (les récits de captivité exemplaires fabriqués en série par les ordres rédempteurs) et de l'autre celui purement romanesque de l'épisode de piraterie, lointain héritage du roman grec et byzantin.

Cervantès en effet y utilise à huit ou dix reprises le même ensemble de séquences, sur scène ou au récit ; et c'est dans le trajet particulier accompli par les héros enlevés jusqu'au rachat ou à l'évasion — en général, grâce à leurs maîtres, un couple de Mores, de Morisques ou de Turcs tombés amoureux de leur prisonnier(e)s⁸ — que se construit l'exemplarité du

⁸ C'est la configuration qu'on retrouve dans la chaîne de scénarios la plus connue, celle qui va de la comédie la *Vie à Alger* (années 1580-90) à l'« Histoire d'Ana Felix » (1615), en passant par l'« Histoire du Captif » (1605), les *Bagnes d'Alger* (vers 1608 ?), et la nouvelle exemplaire de l'*Amant libéral* (1613).

récit. Les déguisements, les changements de sexe et de confession, ou la révélation de la véritable identité ou de la véritable religion d'un renégat crypto-chrétien, les renversements de fortune (naufrages, rencontres de navires adverses ou traités renversant les accords entre puissances) viennent ainsi déterminer le cours de chaque variante particulière du scénario.

On connaît le sens de l'évolution qui se dessine dans cette série de variations. Elle prend au départ la forme de l'affrontement messianique, total, entre les deux univers, le captif chrétien s'opposant directement à ses geôliers musulmans, que cette oppression prenne la forme de la violence physique ou celle de la tentation de l'apostasie. C'est par exemple ce dont témoigne bien le discours tenu dans la *Vie à Alger* (vers 1583-85) par un personnage que Cervantès appelle Saavedra, et qui engage un compagnon de captivité dont la foi vacille à ne pas céder à la tentation, et à attendre la délivrance et le rachat, seule voie de sortie légitime de l'esclavage. Petit à petit, les scénarios se font plus complexes, par l'ajout de variantes tirées aussi bien de l'arsenal des motifs romanesques et dramatiques que des véritables cas de figures évoqués constamment par les récits de captivité contemporains. Cette complexification amène peu à peu l'ensemble des fictions barbaresques à proposer, de fait, l'image d'un univers pluridimensionnel, dans lequel chaque personnage projette, à partir de sa sphère de croyance les lois du monde dans lequel il intervient. On aura compris que pour les personnages de renégats, toujours pris entre deux religions, deux identités, voir deux sexes, cette relativité universelle engage l'ensemble des énoncés possibles sur le monde, situation que l'on retrouve médiatisée dans le phénomène de la « folie » de Don Quichotte.

Deux aspects de cette évolution peuvent alors retenir l'attention. On constate tout d'abord qu'elle n'est pas d'ordre exclusivement idéologique. Difficile, en effet, de montrer Cervantès évoluant vers l'idée d'une tolérance religieuse entre musulmans et Chrétiens ; on se trouve en effet confronté aux problèmes que pose par exemple le discours ambigu du père d'Ana Felix, Ricote, justifiant dans le IIe tome du Don Quichotte l'expulsion des Morisques d'Espagne — si c'est de l'ironie, elle est au moins à double tranchant. De plus, cette évolution n'est pas non plus exclusivement d'ordre littéraire, au sens où elle ne résulte pas d'une expérimentation simplement formelle sur l'usage que l'on peut faire d'une même matière à l'intérieur de différents types de codes génériques.

Exemplarité de l'aventure en Barbarie

C'est en effet ce que l'on remarque en confrontant ces histoires insérées aux textes non fictionnels — enquêtes et témoignages rédigés à Alger ou peu après le retour de l'auteur en Espagne — sur lesquels s'appuie traditionnellement la critique pour compléter les

informations ambiguës données par Cervantès sur sa propre expérience de la captivité, dans les poèmes ou prologues qu'il place au seuil de ses fictions. Dans l'ensemble des textes qui racontent cette expérience de l'esclavage (fictions et documents confondus), entre les années 1580 et le milieu du XVII^e siècle, on passe en effet d'un certain type d'exemplarité à un autre ; et l'expérimentation littéraire à laquelle s'est livré Cervantès sur ce matériau a sans doute joué un rôle important dans cette modification⁹.

Dans les textes du début de la période, le modèle qui sert à raconter l'histoire est celui de la manifestation d'une vérité supérieure à travers l'épreuve du martyr. Qu'il s'agisse de l'histoire d'Antonio, représentée dans la comédie *La vie à Alger*, ou de la série des histoires de supplices racontées dans le « Dialogue des martyrs » d'Antonio de Sosa (ps. Diego de Haedo, *Topographie et Histoire d'Alger*, Valladolid, 1605), tous les scénarios portent en effet l'empreinte d'une même nécessité : ordonner les événements de façon à faire apparaître le triomphe, même dans la mort, d'une vérité qui est bien sûr celle du catholicisme romain ; le martyr retourne ainsi à l'avantage de la vraie foi l'oppression dont il est en réalité la victime impuissante. De même, les documents relatant la captivité de Cervantès — plus ou moins directement informés par l'auteur lui-même — concordent tous admirablement dans la construction d'une version exemplaire de l'héroïsme avec lequel l'auteur aurait réussi à se tirer des griffes du vice-roi d'Alger sans pour autant renier sa religion ni trahir ses compagnons. Il n'y a de libération possible que collective et l'emploi de la ruse et de la tromperie sont rejetées entièrement du côté de l'adversaire musulman.

Or, dans les fictions de la seconde et de la troisième période de l'œuvre de Cervantès, l'appel à l'affrontement direct s'atténue considérablement, au fur et à mesure que la question de l'antagonisme du Maghreb et de la Chrétienté sort de la grande histoire pour entrer dans l'ère de la course elle-même comme lutte commerciale et privée. L'ensemble des versions cervantines de l'aventure barbaresque déploie alors tout l'éventail des solutions personnelles que chaque personnage, confronté à la captivité, peut choisir de donner à cette épreuve. D'une exemplarité collective de l'expérience, on glisse alors à une signification particulière des faits et gestes du captif, dans laquelle se donne à lire le sens des choix qu'il fait pour obtenir sa libération.

Parallèlement, là où les premiers textes de la période tentent par tous les moyens de conjurer le pouvoir de l'illusion, on s'aperçoit au contraire que les récits du XVII^e siècle proposent une vision beaucoup plus complexe de la valeur de la fiction et du mensonge — celui-ci pouvant aller jusqu'à la feinte d'apostasie —, essentiels à la bonne conduite des

⁹ Voir n. 1.

manœuvres qui aboutiront à la libération. Entre-temps, cette omniprésence du thème et des procédés liés à la tromperie et à l'illusion a pu faire de l'expérience barbaresque le matériau de prédilection de la fiction. Non seulement les héros de Cervantès n'hésitent plus, à partir des premières versions de *l'Histoire du captif*, à tromper leurs maîtres en bons *picaros*, et à mettre sur pied tous les stratagèmes nécessaires à leur évasion, mais l'illusion elle-même devient le régime général de perception d'une réalité éclatée, complexe, soumise à tous les sortilèges de la relativité. C'est ce que montre bien l'épisode des faux captifs qui apparaissent dans les *Travaux de Persilès et Sigismonde* (III, 10), dernier roman de Cervantès (1616) : confondus par un alcade qui arrive à prouver qu'ils ont inventé leurs malheurs, ils se voient en effet administrer une bonne leçon sur Alger, que le lecteur ne lira pas, mais qui va leur permettre à eux de mentir dorénavant de façon convaincante.

Tout se passe un peu comme si le passage par les codes de la fiction, et en particulier par l'exaltation littéraire de la tromperie et de l'illusion en littérature avait libéré l'expression de la part d'illusion, d'erreur et de mensonge inhérente à l'aventure humaine, celle du passage dans et par le monde de l'autre. D'autre part, en ce qui concerne cette fois l'évolution des formes romanesques, on voit ici comment l'élaboration d'une représentation complexe de l'univers à partir d'un modèle qui n'est plus celui d'une hiérarchie qui irait de bas en haut, ou d'une opposition entre l'erreur et la vérité, mais d'une constellation de mondes liés entre eux par une sorte de relativité universelle, peut ne pas déboucher sur l'idée d'un retrait définitif du sens — sans pour autant conduire à l'aspiration vers une plus grande tolérance entre les religions.

C'est peut-être l'un des sens de la réponse qu'apportait Jean Canavaggio en 1977 à la question de la productivité du modèle baroque pour rendre compte du statut de l'illusion dans le théâtre de Cervantès. Soulignant le caractère peu « borgésien » de l'usage que fait Cervantès de l'effet de vertige qu'elle provoque, il concluait ainsi le chapitre qu'il y consacrait aux « Profondeurs de l'apparence » :

« Il ne suffit pas, pour être qualifié de baroque, qu'un texte exprime indifféremment l'effet, l'instable ou le paraître ; il faut encore que leurs formes s'organisent en parallélismes, en couples, en antithèses, et que les tensions qui en résultent composent un système immanent animé de sa seule dynamique interne. Or les thèmes que développe la dramaturgie cervantine tissent entre eux des rapports qui ne renvoient pas seulement à eux-mêmes ; loin de construire une géométrie autonome, ils transposent des conflits réels qui, en deçà des médiations du langage, constituent le support où le théâtre — on dirait aussi bien le roman — prend racine. C'est donc en les réinsérant dans son temps que l'on

peut retrouver, au-delà des sortilèges du leurre, le véritable poids des apparences¹⁰ ».

¹⁰ *Cervantès dramaturge, un théâtre à naître*, op. cit. p. 366.