



HAL
open science

Métamorphose et marginalité dans la fiction ichtyologique de la Segunda parte del Lazarillo anonyme et la fiction asine de L'Asne ruant

Marie Baron-Lemoine

► **To cite this version:**

Marie Baron-Lemoine. Métamorphose et marginalité dans la fiction ichtyologique de la Segunda parte del Lazarillo anonyme et la fiction asine de L'Asne ruant. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04198752

HAL Id: dumas-04198752

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04198752>

Submitted on 7 Sep 2023

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

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

IMPORTANT : OBLIGATIONS DE LA PERSONNE CONSULTANT CE DOCUMENT

Conformément au *Code de la propriété intellectuelle*, nous rappelons que le document est destiné à un **usage strictement personnel**. Les "analyses et les courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information" sont autorisées sous réserve de mentionner les noms de l'auteur et de la source (article L. 122-4 du *Code de la propriété intellectuelle*). Toute autre représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite.

De ce fait, nous vous rappelons notamment que, **sauf accord explicite** de l'auteur de la thèse ou du mémoire, **vous n'êtes pas autorisé** à rediffuser ce document sous quelque forme que ce soit (impression papier, transfert par voie électronique, ou autre). Tout contrevenant s'expose aux peines prévues par la loi.

Métamorphose et marginalité dans la fiction
ichthyologique de la *Segunda parte del Lazarillo*
anonyme et la fiction asine de *L'Asne ruant*

Présenté par :

Marie BARON-LEMOINE

Mémoire de Master 2 - Littérature française et comparée

Sous la direction de Nicolas CORREARD

2023

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire Monsieur Nicolas Correard, Maître de Conférences en Littérature comparée à l'Université de Nantes. Je le remercie pour son soutien, sa disponibilité et ses nombreux conseils qui m'ont permis d'avancer dans mes recherches et de progresser.

Je souhaiterais également exprimer ma gratitude à Madame Louise Millon-Hazo, Maîtresse de Conférences en Lettres modernes, de m'avoir fait l'honneur de présider le jury de la soutenance. Je la remercie pour son aide et ses conseils qui m'ont été précieux pour la rédaction du mémoire.

Table des matières

INTRODUCTION	6
PARTIE I : DEUX CONTEXTES D'ÉCRITURE DIFFÉRENTS MAIS AVEC DES SOURCES LITTÉRAIRES COMMUNES	14
1. PRÉSENTATION DE DEUX ŒUVRES ANONYMES MARGINALES.....	15
1.1. La fiction ichtyologique de la <i>Segunda parte del Lazarillo</i> anonyme.....	15
1.2. La fiction asine de <i>L'Asne ruant</i>	20
2. SOURCES ANTIQUES POUR LA <i>SEGUNDA PARTE DEL LAZARILLO</i> ET <i>L'ASNE RUANT</i>	22
2.1. Apulée et Lucien de Samosate : deux références antiques communes aux deux œuvres.....	22
2.2. La <i>Segunda parte del Lazarillo</i> ou la nouvelle <i>Odyssée</i> ?.....	27
2.3. <i>L'Asne ruant</i> : d'autres modèles antiques convoqués.....	29
3. CONTEXTES DE LA <i>SEGUNDA PARTE DEL LAZARILLO</i> ANONYME.....	30
3.1. Le contexte culturel : l'influence du folklore.....	30
3.2. Le contexte historique : l'expédition menée sur Alger par Charles Quint.....	34
4. CONTEXTES DE <i>L'ASNE RUANT</i> : LE LIBERTINAGE ÉRUDIT DU XVII ^e SIÈCLE.....	37
PARTIE II : RECOURS AU TOPOS DE LA MÉTAMORPHOSE ANIMALE DANS LES DEUX ŒUVRES	42
1. DES MÉTAMORPHOSES ANIMALES DANS LES DEUX ŒUVRES.....	44
1.1. Causes des métamorphoses dans les deux œuvres.....	44
1.1.1. La soif de fortune et l'ivresse dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	44
1.1.2. L'ivresse dans <i>L'Asne ruant</i>	46
1.2. Une métamorphose physique et subie par les sujets.....	46

1.3. Processus métamorphique.....	48
1.3.1. Une métamorphose précoce dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	48
1.3.2. Une métamorphose tardive dans <i>L'Asne ruant</i>	49
1.4. Conséquences de la métamorphose sur les sujets : une métamorphose réversible dans les deux œuvres.....	51
2. PORTÉE SYMBOLIQUE ET ALLÉGORIQUE DE CES MÉTAMORPHOSES.....	52
2.1. Symbolique de la métamorphose animale.....	52
2.1.1. Duplicité du thon dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	52
2.1.2. Ambivalence des animaux dans <i>L'Asne ruant</i>	57
2.2. Construction d'un sens allégorique dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	60
2.2.1. Allégorie du vin et de l'eau.....	61
2.2.2. Allégorie de la Vérité.....	62
PARTIE III : DEUX ŒUVRES ANONYMES À LA MARGE ? ÉCARTS PAR RAPPORT AUX NORMES.....	66
1. EXPÉRIMENTATION DE NOUVELLES FORMES NARRATIVES.....	67
1.1. La <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	67
1.1.1. Autobiographie fictive de Lazare : une autobiographie faite à la première et à la troisième personne.....	67
1.1.2. Distance prise par le narrateur face à son récit autobiographique : Lazare personnage.....	68
1.1.3. Les récits enchâssés dans le récit premier : la mise en retrait du narrateur.....	69
1.2. <i>L'Asne ruant</i>	70
1.2.1. Une juxtaposition des discours.....	71
1.2.2. Une inclusion du narrateur dans le récit et une apostrophe au lecteur....	72
2. UN JEU AVEC LES ATTENTES DU LECTEUR.....	73
2.1. Parodie du roman de chevalerie dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	74
2.2. Un renversement carnavalesque dans <i>L'Asne ruant</i>	80

2.3. Le comique burlesque cultivé dans <i>L'Asne ruant</i> à des fins hétérodoxes ?.....	84
2.3.1. Allusions irrévérencieuses envers les divinités et les prières.....	85
2.3.2. Recours à l'obscénité.....	86
PARTIE IV : FONCTION SATIRIQUE DES ŒUVRES.....	89
1. SATIRE SOCIALE ET POLITIQUE.....	90
1.1. La <i>Segunda parte del Lazarillo</i> : une satire sociale et politique.....	90
1.1.1. Satire de la cour et des Grands.....	91
1.1.2. Lazare : le modèle du bon chevalier contre la corruption ?	95
1.2. <i>L'Asne ruant</i> : une satire sociale du libertinage de mœurs ?	98
2. SATIRE PHILOSOPHIQUE CONTRE LE DOGMATISME SCOLASTIQUE DANS LES DEUX ŒUVRES ?	104
2.1. Une satire de l'Université de Salamanque dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	104
2.2. <i>L'Asne ruant</i> : une satire de l'Université de la Sorbonne et une réhabilitation de la philosophie libertine de l'auteur anonyme ?	109
3. SATIRE RELIGIEUSE.....	115
3.1. La satire de la religion dans la <i>Segunda parte del Lazarillo</i>	115
3.2. <i>L'Asne ruant</i> : l'âne divinisé et rendu à sa bestialité.....	118
CONCLUSION.....	124
BIBLIOGRAPHIE.....	128

INTRODUCTION

Les fictions animales font parler d'elles depuis l'Antiquité¹. Aussi, l'œuvre romanesque d'Apulée, *L'Âne d'or*, a été et demeure un modèle de référence pour les romanciers de la Renaissance. L'étude qui a été effectuée par la critique Julia Haig Gaisser sur la réception moderne du roman d'Apulée, met en évidence le fait que ce roman n'a guère fait parler de lui aux XVII^e et XVIII^e siècles, alors que son ouvrage se concentre sur la réception moderne de l'œuvre, sur les nombreuses éditions et traductions qui ont traversé l'Europe². Or, selon Nicolas Correard, « il y a là une erreur à réparer, à condition de prêter attention à des textes mineurs, et peut-être d'adopter un regard comparatiste à même de faire ressortir les réseaux d'influences et de dissémination expliquant une pratique de l'imitation³ ». En raison de la marginalité de certaines œuvres animales, nous avons jugé propice de rapprocher deux textes marginaux, lesquels ont suscité peu d'intérêt chez les critiques. De fait, notre corpus d'étude, franco-espagnol, porte sur deux œuvres anonymes, influencées par le roman satirique d'Apulée : la *Segunda parte del Lazarillo*, publiée en 1555 dans l'édition d'Anvers⁴, et *L'Asne ruant*, publié à Paris en 1620⁵.

Le texte espagnol de la *Segunda parte del Lazarillo*, publié pour la première fois en 1555 dans les presses de Martin Nucio à Anvers, est présenté par Pedro Manuel Piñero Ramírez. Ce roman apparaît comme la continuation du *Lazarillo* original de 1554, souvent présenté en tant que roman picaresque. Alors que le *Lazarillo* contient sept chapitres, sa continuation anonyme de 1555, en revanche, n'en comporte que dix-huit, relativement courts. Il y a lieu de s'interroger sur la fidélité de la continuation par rapport à l'œuvre originale. Ainsi, à l'exception des deux premiers chapitres de la continuation anonyme qui renverraient peut-être au genre de la picaresque, notamment avec le désir exprimé par Lazare de faire fortune, l'œuvre relate la métamorphose du picaro Lazare en thon et sa nouvelle vie dans les abysses sous-marins en compagnie des poissons. Les pérégrinations du protagoniste occupent la majeure partie de l'œuvre, puisqu'elles débutent au deuxième chapitre et se terminent au

¹ Ce terme de « fictions animales » a été créé par Nicolas Correard, pour désigner le « roman animal » ou les « nouvelles animales ».

² Julia Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the « Golden Ass » : a study in transmission and reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

³ Nicolas Correard, « Le Roman néo-apuléen au XVII^e siècle : de la bestialité du désir (Italie/France) », communication au 37^e congrès international de la SE17, Fribourg, 17-19 déc. 2019, à paraître.

⁴ Nous nous appuyons sur l'édition de Pedro Manuel Piñero Ramírez.

⁵ Nous nous appuyons sur le texte fourni par la Bibliothèque nationale de France [BnF NF Z 43-120-11].

chapitre seize. Le premier chapitre relate les fêtes de Lazare en compagnie des Allemands à Tolède, et le dernier chapitre porte sur une satire des savoirs dispensés à l'Université de Salamanque.

Afin de mieux comprendre la *Segunda parte anónima*, il convient de nous pencher sur la réception de cette œuvre dans le domaine de la critique littéraire contemporaine. Ainsi, Mireia Baldrich rend compte de ce fossé qui existe entre le *Lazarillo* original, qu'elle considère comme une « œuvre majeure de la littérature espagnole pour laquelle on a consacré une bibliographie immense⁶ » et la continuation anonyme, qui a connu de rares études. Cette continuation a d'ailleurs suscité des réactions contradictoires de la part des critiques, comme le souligne Mireia Baldrich :

À ce jour, les critiques sont unanimes pour affirmer que la continuation de 1555 est d'une moins grande réussite littéraire que le *Lazarillo* original et qu'elle a même été considérée comme un récit médiocre. Malgré cela, certaines études ont été réalisées dans le but de revaloriser le texte au-delà de sa qualité littéraire. Nous sommes donc devant un texte modeste, étrange et même embarrassant⁷.

Ainsi, de nombreux critiques espagnols ont vu cette continuation d'un mauvais œil, à commencer par López de Velasco, qui qualifie l'œuvre de « misérable⁸ ». Vient ensuite Juan de Luna, auteur de la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*, publiée en 1620 à Paris, en réaction à la continuation anonyme d'Anvers. En somme, Juan de Luna cherche à dévoiler la réalité insupportable du XVII^e siècle et non à mettre en scène un récit de métamorphose. Il justifie ainsi la publication de sa continuation de la façon suivante :

L'occasion, ami lecteur, d'avoir fait imprimer la *Deuxième partie du Lazarillo de Tormes* s'est produite suite à ma possession d'un petit livre qui touche quelque chose de sa vie mais sans trace de vérité. Le livre raconte principalement comment Lazare est tombé dans la mer, où il s'est transformé en poisson appelé thon, et comment il a vécu dans la mer pendant de nombreuses années, en se mariant avec une thon, avec laquelle il a eu des enfants aussi poissons que le père et la mer. Le livre raconte aussi les guerres que les thons entreprennent, en suivant le capitaine Lazare, et d'autres absurdités aussi ridicules que menteuses, et aussi mal fondées que des sots⁹.

⁶ « obra maestra de la literatura española a la que se le ha dedicado una ingente bibliografía » [notre traduction], Mireia Baldrich, *Dos continuaciones del Lazarillo*, Memoria de Máster en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, Barcelona, 2011, p. 4.

⁷ « A día de hoy la crítica se muestra unánime en afirmar que la continuación de 1555 es de menos logros literarios que su modelo e incluso se ha considerado un relato mediocre. A pesar de ello, se han realizado algunos estudios con el propósito de revalorizar el texto más allá de la calidad literaria. Estamos pues ante un texto modesto, extraño e incluso incómodo » [notre traduction], *Ibid.*, p. 5.

⁸ « desgraciada », *Ibid.*

⁹ « La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida sin rastro de verdad. La mayor parte dél se emplea en contar como Lázaró cayó en la mar, donde se convirtió en un pescado llamado atún, y vivió en ella muchos años, casándose con una atuna, de quien tuvo hijos tan peces como el padre y madre. Cuenta también las guerras que los atunes hacían, siendo Lázaró el capitán, y otros disparates tan ridículos como mentirosos, y tan mal fundados como necios » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], éd. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Madrid, Cátedra, 1999, p. 266.

Alors que des critiques littéraires dénigrent cette continuation anonyme du *Lazarillo* original, d'autres cependant n'ont d'autre objectif que de la revaloriser, en s'intéressant aux multiples interprétations possibles de l'œuvre, étant donné son caractère crypté. En effet, si le *Lazarillo* original de 1554 marque la naissance du roman « réaliste », sa continuation anonyme n'est guère à lire comme une œuvre réaliste, mais bien comme une œuvre allégorique, cryptée, qui peut rebuter les lecteurs modernes par certains aspects. Ainsi, Juan de Pineda « donnait à entendre que l'auteur de 1555 avait produit une œuvre cryptée, sous des clés voilées, surmontant ainsi une lecture insignifiante, laissant place à de futures interprétations possibles, que les critiques formuleraient des siècles plus tard¹⁰ ». Outre Juan de Pineda, l'hispaniste français Marcel Bataillon ou encore Máximo Saludo Stephan, Charles Vincent Aubrun, Valentín Nuñez Rivera, Pedro Manuel Piñero Ramírez, ont également vu dans cette continuation une œuvre à clé. Tous sont animés par un souci de comprendre, d'éclairer la portée énigmatique et cryptée de l'œuvre. Ainsi, en 1969, Máximo Saludo Stephan, dans sa thèse doctorale dédiée à la *Segunda Parte*, voit cette continuation comme une allégorie de la reddition de Tripoli en 1551, et cherche à expliquer l'imaginaire chrétien de façon symbolique¹¹. Quant à l'hispaniste français Marcel Bataillon, « l'intention profonde d'une telle fable reste énigmatique¹² ». En 1970, Richard Edgar Zwez explique que « les références au passé classique, avec une érudition manifeste, l'intérêt pour les sujets patriotiques, la dénonciation de la corruption de la cour et de l'armée espagnole [...] rappellent l'attitude de l'homme de la renaissance que fut l'auteur de la continuation¹³ ». Enfin, Pedro Manuel Piñero Ramírez expose, dans son introduction à l'édition d'Anvers et à celle de Paris, un état de la critique de cette continuation anonyme de 1555, tout en restituant les sources classiques et en avançant certaines clés interprétatives.

Si la continuation anonyme de la *Segunda parte del Lazarillo* n'a pas connu la fortune qu'elle méritait dans le domaine de la critique littéraire espagnole, c'est également en raison de son histoire éditoriale. En effet, l'œuvre apparaît en 1555 dans les presses de Martin Nucio,

¹⁰ « daba a entender que el autor de 1555 había dotado a su obra de un críptico trasfondo, bajo veladas claves, superando así una fútil lectura, dando pábulo a futuras posibles interpretaciones que formularia la crítica siglos después » [notre traduction], Mireia Baldrich, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Máximo Saludo Stephan, *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes*, San Sebastián, éd. Izarra, 1969.

¹² « la intención profunda de tal fabulación permanece enigmática » [notre traduction], Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca, Anaya, coll. « Temas y estudios », 1968, p. 85.

¹³ « las referencias al pasado clásico, con manifiesta erudición, el interés por los asuntos patrios, la denuncia de la corrupción de la corte y del ejército español [...] hacen pesar en la actitud del hombre renacentista que fue su autor » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo*, *op. cit.*, p. 27. Nous vous renvoyons à l'ouvrage de Richard Edgar Zwez : *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555)*, Valence, Albatros, 1970.

puis dans celles de Guillermo Simon. Si Martin Nucio s'attache à faire apparaître l'original et la continuation dans un même volume, cela s'explique par le succès du *Lazarillo*. La continuation s'imposait dès lors comme une opportunité pour accroître le succès de l'œuvre originale et favoriser sa diffusion. Toutefois, la continuation anonyme est censurée dès l'année 1559, à cause de l'inquisiteur Fernando de Valdés, qui interdit sa publication dans les pages de son *Catalogus librorum* (Valladolid, 1559). De 1573 à 1844, « les impressions espagnoles de ce petit livre se sont succédées avec les mutilations dont nous avons fait mention et sans la présence de la *Segunda Parte*, qui ne méritait pas la grâce aux yeux des inquisiteurs¹⁴ ». Toutefois, cette continuation a également connu des éditions hors de l'Espagne. Ainsi, en 1587, Antoño de Antoni édite à Milan le *Lazarillo* original et sa continuation en un seul volume, en s'appuyant sur les textes fournis par Martin Nucio. Or, en raison de la faible diffusion de l'édition de Milan, ce même éditeur se rend ensuite à Bergame, pour publier à nouveau l'original et sa continuation en 1597. Enfin, la dernière publication a lieu en 1615 à Milan par un certain Juan Baptista Bidelo. Notre continuation ne connaît pas d'autres éditions durant le XVIII^e siècle et ne sera pas publiée jusqu'en 1844¹⁵, comme l'indique Pedro Manuel Piñero Ramírez : « Dès ses débuts, on peut dire que dès sa gestation même, la continuation anonyme est restée liée à Anvers et à son premier éditeur. Cette continuation anonyme ne fut imprimée en Espagne qu'au milieu du XIX^e siècle, et les rares éditions parues dans les autres presses proviennent, à notre avis, de celle de Nucio¹⁶ ».

Le texte français de *L'Asne ruant*, publié anonymement en 1620 à Paris, nous est présenté par Frank Greiner¹⁷ et Nicolas Correard¹⁸. Ce texte, caractérisé par son extrême brièveté, apparaît comme une petite pochade ou une expérimentation romanesque, écrite sur un ton burlesque et libertin¹⁹. Ce récit narre l'arrivée de six personnages nobles dans la ville de Nobilipolis. L'auteur raconte que ces « cavaliers notables » sont des réincarnations de Balaam, Thésée, Pyrihoos, Héphestion, Narcisse et Démocrite. Ces derniers finissent par être

¹⁴ « las impresiones españolas del librito se sucedieron con las mutilaciones indicadas y sin la compañía de la *Segunda Parte*, que no mereció gracia ante los ojos de los inquisidores » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵ Elle apparaît à Madrid, dans les presses de D. Pedro Omar y Soler. Il s'agit de la première impression de la *Segunda Parte* d'Anvers, faite en Espagne.

¹⁶ « Desde sus comienzos, puede decirse que desde su misma gestación, la continuación anónima quedó vinculada a Amberes y a la oficina de este su primer editor. Esta *Segunda Parte*, no se imprimió en España hasta mediados el siglo XIX, y las pocas ediciones aparecidas en otras prensas procede, a nuestro entender, de la de Nucio », *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ Frank Greiner, « L'ASNE RUANT », *Fictions narratives en prose de l'âge baroque : répertoire analytique*, Paris, coll. « Classiques Garnier », 2014, p. 236-238.

¹⁸ Nicolas Correard, « Le Roman néo-apuléen au XVII^e siècle : de la bestialité du désir (Italie/France) », *op. cit.*

¹⁹ Ce texte comporte cinquante-quatre pages.

métamorphosés en animaux par la magicienne Circé, avant de retrouver leur forme humaine. Ils rencontrent ensuite un âne qui leur sert de monture, puis ils errent dans la rue en chantant. À la fin du texte, les personnages redeviennent des étudiants en droit.

À propos de ce texte, il n'existe guère de travaux critiques, mais il y a lieu de s'interroger sur sa rédaction et sur l'identité possible de l'auteur. Ce texte s'inscrit dans le contexte du libertinage érudit du XVII^e siècle. L'historien René Pintard est sans doute l'un des meilleurs spécialistes de ce courant de pensée, qu'il définit comme un « excès de liberté en matière de morale et de religion, par rapport à ce que dogmes, traditions, convenances et pouvoir politique définissent ou préconisent²⁰ ». L'auteur de *L'Asne ruant* invite d'ailleurs son lecteur à prendre le texte comme une histoire à clé, lorsqu'il dit qu'il « exprime le plus clairement qu'il est possible plusieurs points connus à peu de personnes²¹ ». À quoi l'auteur veut-il faire allusion ? L'œuvre se présente-t-elle comme un récit de débauche libertin ? Ne s'agirait-il pas d'un texte crypté, dont le sens est loin d'être figé ?

L'animalité en littérature fait l'objet d'une assez grande réflexion actuellement. Loin de prétendre à une exhaustivité sur la masse considérable d'écrits qui ont été consacrés à l'animal, nous nous contenterons de mentionner les principaux ouvrages. Certains d'entre eux sont des textes critiques et des essais : *Le Parti pris des animaux* de Jean-Christophe Bailly²², consiste à percer le silence des bêtes pour y voir un espace habité ; l'ouvrage *Écrire l'animal aujourd'hui*²³, n'a d'autre but que de revaloriser l'animal par le biais de la littérature. Outre les textes critiques, il existe également des ouvrages de philosophie contemporaine, tels que *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida, dans lequel l'auteur cherche à questionner le statut de l'animal dans la philosophie moderne et contemporaine, ou encore l'ouvrage *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité* d'Élisabeth de Fontenay. Ce livre aborde l'énigme de l'animal et la multiplicité des regards que les philosophies occidentales portent sur l'animal et l'humain. Enfin, des ouvrages relèvent de l'éthologie contemporaine : dans son livre *Les Animaux pensent-ils ?*²⁴, Joëlle Proust s'interroge sur les capacités de raisonner de l'animal. Frans de Waal, dans son écrit *Sommes-nous trop bêtes pour*

²⁰ René Pintard, *Le libertinage érudit : dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine, 1983, chapitre XIV.

²¹ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 38.

²² Jean-Christophe Bailly, *Le Parti-pris des animaux*, Christian Bourgeois, Paris, 2013.

²³ Lucile Desblache (éd), *Écrire l'animal aujourd'hui*, Presses Universitaires de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006.

²⁴ Joëlle Proust, *Les Animaux pensent-ils ?*, Bayard, Paris, 2003.

*comprendre l'intelligence des animaux ?*²⁵, s'intéresse à la brillante intelligence de l'animal, tout en nous rendant lucides sur notre sous-estimation de leur intelligence. En somme, ce qui fascine les philosophes, les essayistes et les critiques modernes et contemporains, c'est la représentation de l'animal en littérature, lequel s'offre comme un porte-parole des interrogations et des réflexions sur la nature profondément énigmatique de l'humain. Certains auteurs ont d'ailleurs eu recours au dispositif de la métamorphose, qui permet d'abolir les frontières entre l'humain et l'animal, de basculer de l'état d'humain à celui d'animal, avant de retrouver la forme humaine initiale. Apulée, Cervantès, Hoffmann, Kafka, Guimarães Rosa sont autant d'auteurs qui ont privilégié le dispositif de la métamorphose. L'animal apparaît dès lors comme un masque, permettant d'observer les comportements des hommes à l'égard des animaux et de tourner en dérision la société, grâce à la tonalité satirique.

Les deux œuvres du corpus, la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) et *L'Asne ruant*, utilisent-elles le dispositif de la métamorphose aux mêmes fins ? Bien qu'elles se servent de la figure animale comme d'un masque efficace pour le développement de la satire, elles ne visent pas réellement à questionner la nature humaine, sous un angle philosophique. De fait, ces fictions, anonymes de surcroît et cryptées, se servent de la métamorphose comme l'image d'un changement de perspective auquel le lecteur est appelé.

Nous nous livrerons à une étude comparative de la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme et du texte français *L'Asne ruant*, puisqu'ils s'y prêtent et ce, pour diverses raisons : leurs potentielles sources littéraires communes ; la notion de métamorphose, qui manifeste un substrat humaniste ; la symbolique de l'animal ; la satire et enfin, la question de la marginalité, puisqu'il s'agit de deux œuvres anonymes qui font allusion à un contenu subversif. Dans ce travail de comparaison critique, nous ne manquerons pas de souligner les différences entre les textes, qui s'expliquent notamment par des aires linguistiques et un contexte différents.

Comment expliquer les motivations de ces auteurs pour produire des œuvres qui questionnent le discours des marges, qui s'écartent de la normalité et des codes ? En effet, le choix de mettre en scène des personnages animalisés apparaît comme une figuration de la marginalité dans laquelle se trouvent les deux auteurs anonymes, une marginalité aussi bien idéologique qu'esthétique. Cette dernière se définit comme la « situation d'une personne, d'un

²⁵ Frans de Waal, *Sommes-nous trop bêtes pour comprendre l'intelligence des animaux ?*, trad. M. Chemla et P. Chemla, Les Liens qui libèrent, 2016.

groupe de personnes se trouvant à l'écart de la société par nécessité ou par choix²⁶ ». La *Segunda parte del Lazarillo* anonyme et *L'Asne ruant* s'inscrivent dans la tradition de l'utilisation de l'animal comme un masque, comme le souligne très justement Danielle Buschinger lorsqu'elle énonce : « le masque animal, l'affabulation animale ont essentiellement une fonction de parabole derrière laquelle se cachent un enseignement et un message moral et politique, seul le masque animal en effet pouvait autoriser une critique acerbe de certains aspects de la société féodale, notamment de certaines catégories sociales, telle celle du clerc²⁷ ». L'animal se présente alors comme un détour satirique, en vue de tourner en dérision les comportements humains. Dès lors, dans quelle mesure l'image de la métamorphose, exploitée dans ces œuvres animales marginales et anonymes, se présente-t-elle comme un moyen efficace pour questionner le discours des marges et porter un regard satirique sur l'époque ?

La première partie abordera les contextes d'écriture des deux textes tout en revenant sur les sources antiques. En raison de leur marginalité et de leur anonymat, nous proposerons une présentation des œuvres, puis nous nous pencherons sur leurs sources antiques, avant de nous arrêter sur leurs contextes respectifs.

La deuxième partie se centrera plus spécifiquement sur le *topos* de la métamorphose ainsi que sur la portée symbolique et allégorique des métamorphoses. Nous nous attacherons à l'analyse des métamorphoses animales qui figurent au sein du corpus, en percevant les échos entre les œuvres et en soulignant leurs différences. Puis, nous montrerons que l'animal est à observer à travers le prisme de la symbolique. Aussi les auteurs jouent-ils de ces valeurs symboliques animales, très ambivalentes, pour égarer le lecteur.

La troisième partie portera sur le discours des marges dans ce corpus franco-espagnol, sur leur écart par rapport aux normes sociales, stylistiques, intellectuelles et morales. Cette partie sera l'occasion de voir que les œuvres expérimentent de nouvelles formes narratives. Par ailleurs, les auteurs entretiennent un jeu avec le lecteur, jeu qui se manifeste de différentes façons : une parodie du roman chevaleresque dans la *Segunda parte del Lazarillo*, un jeu carnavalesque ou encore l'exploitation des ressorts du comique burlesque.

²⁶ Dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

²⁷ Danielle Buschinger, « La critique du clergé dans le roman animalier au Moyen-Âge », *Le clerc au Moyen-Âge*, Presses universitaires de Provence, 1995, p. 79-89.

En dernier lieu, nous traiterons de la fonction satirique qui transparait dans ces deux œuvres et qui touche à bon nombre de domaines : politique, social, intellectuel, religieux. Contrairement au texte de *L'Asne ruant*, la *Segunda parte del Lazarillo* comporte une dimension politique de grande ampleur. Nous nous pencherons ensuite sur la satire sociale, puis sur la satire philosophique, laquelle serait peut-être dirigée contre le dogmatisme scolastique, avant de terminer sur la satire religieuse.

Partie I

**Deux contextes d'écriture différents mais avec des sources
littéraires communes**

L'étude des œuvres marginales et anonymes nous invite à effectuer un travail de présentation assez conséquent. Le choix de l'anonymat s'explique en partie par le contexte de la censure qui pèse sur les milieux intellectuels aux XVI^e et XVII^e siècles. L'anonymat relève ainsi d'une intentionnalité de la part des auteurs pour dissimuler leur véritable identité et possiblement pour échapper à la censure de l'époque. Bruno Roche, le spécialiste des milieux libertins du XVII^e siècle, emploie d'ailleurs le terme de « dissimulation » pour caractériser l'attitude des libertins, qui cherchent à occulter leur philosophie, dans un contexte marqué par la Contre-Réforme²⁸. Cette partie sera l'occasion de présenter les deux œuvres du corpus, bien différentes : la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme (1555) et *L'Asne ruant* (1620). Toutefois, des sources communes à ces textes peuvent expliquer certains parallélismes. Enfin, nous évoquerons les contextes d'écriture de la *Segunda parte del Lazarillo* et de *L'Asne ruant*, qui constituent des outils préalables pour la bonne compréhension des œuvres.

1. Présentation de deux œuvres anonymes marginales

La *Segunda parte del Lazarillo* anonyme se présente comme la continuation du *Lazarillo* original de 1554. La présentation de cette œuvre sera ainsi l'occasion de revenir sur son histoire éditoriale, sa réception, son lien avec le *Lazarillo* de 1554 et bien sûr au récit qui est relaté. Le texte français de *L'Asne ruant* peut surprendre voire décontenancer le lecteur, en raison de son côté hermétique.

1.1. La fiction ichtyologique²⁹ de la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme

La *Segunda parte del Lazarillo* a été publiée pour la première fois à Anvers, en 1555, dans les presses de Martin Nucio, en raison du succès incontestable du *Lazarillo* original, publié en 1554, soit un an avant l'apparition de la deuxième partie. Bien que nous ayons déjà esquissé l'histoire éditoriale de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) dans l'introduction, il

²⁸ Bruno Roche, *Lumières épicuriennes au XVII^e siècle : La Mothe Le Vayer, Molière et La Fontaine, lecteurs et continuateurs de Lucrèce*, op. cit.

²⁹ L'adjectif « ichtyologique » se rapporte au nom « ichtyologie », qui désigne une « branche de la zoologie qui étudie les poissons », Dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

semble nécessaire d’y revenir plus en détail³⁰. Pour ce faire, nous pouvons nous référer au tableau ci-dessous, qui mentionne les éditions en espagnol jusqu’à l’époque moderne³¹.

Œuvre	Ville	Éditions	Année
<i>La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Y Segunda Parte</i> (anónima)	Anvers	Martín Nucio	1555
<i>La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Y Segunda Parte</i> (anónima)	Anvers	Guillermo Simón	1555
<i>La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Y Segunda Parte</i> (anónima)	Milan	Antoño de Antoni	1587
<i>La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Y Segunda Parte</i> (anónima)	Bergame	Antoño de Antoni	1597
<i>La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Y Segunda Parte</i> (anónima)	Milan	Juan Baptista Bidelo	1615
<i>La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Y Segunda Parte</i> (anónima) y de Luna	Madrid	D. Pedro Omar y Soler	1844
<i>Segunda Parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades</i>	Madrid	M. Rivadeneyra	1846
<i>Segunda Parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades</i>	Paris	Colección Bardry	1847
<i>Segunda Parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades</i>	Madrid	Biblioteca Clásica	1888
<i>El Lazarillo de Tormes. Incluye los dos Lazarillos</i>	Barcelone	A. Escarpizo	1967

Le *Lazarillo* original de 1554 a connu quatre éditions, trois espagnoles (Burgos, Medina del Campo, Alcalá de Henares) et une belge (Anvers). Contrairement à la première

³⁰ Il y a aussi l’hypothèse d’une première édition antérieure, en 1554, dont il ne resterait aujourd’hui aucun exemplaire.

³¹ Ce tableau est emprunté à Mireia Baldrich, *Dos continuaciones del Lazarillo*, op. cit.

partie du *Lazarillo*, l'histoire éditoriale de la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme est liée à la ville d'Anvers. En effet, Martin Nucio et Guillermo Simón éditent tous deux à Anvers en 1555 la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme et la placent à côté de son original. En dehors de la Belgique, cette œuvre, toujours présentée à côté du *Lazarillo*, a fait son apparition en Italie, dans les presses d'Antoño de Antoni, d'abord à Milan en 1587, puis à Bergame dix ans plus tard, en 1597. Enfin, en 1615, un certain Juan Baptista Bidelo publie à Milan le *Lazarillo* original suivi de sa continuation anonyme. La *Segunda parte del Lazarillo* ne connaît pas d'autres éditions durant le Siècle d'Or et le XVIII^e siècle. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle et plus précisément l'année 1844, pour voir apparaître à Madrid, dans les presses de D. Pedro Omar y Soler, la première impression en Espagne de la *Segunda parte del Lazarillo* d'Anvers, suivie de la continuation écrite par Juan de Luna en 1620. Toutefois, Mireia Baldrich est loin d'être exhaustive puisqu'elle ne semble pas s'être avisé qu'il existe aussi des éditions bilingues, notamment *La vida de Lazarillo de Tormes. La vie de Lazarillo de Tormes* (1601), où les textes espagnol et français sont mis face à face³². De même, elle a oublié de mentionner la traduction française de la *Segunda parte del Lazarillo* en 1598³³.

Cette continuation anonyme du *Lazarillo* n'a pas connu la fortune qu'elle méritait dans le domaine de la critique littéraire, sans doute à cause de la censure du texte, qui explique qu'elle soit peu connue, mais aussi en raison de l'apparition tardive de la continuation en Espagne et enfin, en raison du cadre nouveau, qui rompt manifestement avec la veine picaresque du *Lazarillo*. Pedro Manuel Piñero Ramírez affirme ainsi à propos de la continuation : « Elle a toujours été présentée à côté de l'original. Il s'agissait, à l'évidence, d'une œuvre étrange, qui s'est heurtée au *Lazarillo* original dont elle passait pour être sa continuation³⁴ ». Or, cette continuation de 1555 n'est pas la seule à avoir été publiée. Ainsi, en 1620, un certain Juan de Luna publie une deuxième continuation du *Lazarillo* original, bien différente de la *Segunda parte del Lazarillo* de 1555, qui fait l'objet de notre corpus d'étude.

L'étude de la *Segunda parte del Lazarillo* nous invite à faire apparaître des points de similitude avec le *Lazarillo* de 1554. En effet, coïncidence ou non, l'auteur anonyme de la

³² Anonyme, *La vida de Lazarillo de Tormes. La vie de Lazarillo de Tormes*, éd. Bilingue, trad. Pierre Bonfons, Paris, 1601.

³³ Anonyme, *L'histoire plaisante, facétieuse, et récréative du Lazare de Tormes Espagnol ; en laquelle l'esprit mélancolique se peut recréer et prendre plaisir*, Guislain Jansens, trad. Jean Van Der Meer et Jean Saugrain, Anvers, 1598.

³⁴ « Siempre se presentó al amparo de su original. Resultaba, a todas luces, una obra extraña, que chocaba con el *Lazarillo* primero del que pasaba por continuación », Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 17.

continuation reprend exactement avec les mêmes termes la dernière phrase du *Lazarillo* original, comme l'écrit le narrateur : « En ce temps-là, je vivais dans la prospérité et j'étais au sommet de toute bonne fortune³⁵ ». Pedro Manuel Piñero Ramírez remarque ainsi qu'une certaine continuité existe entre l'original et sa continuation anonyme :

L'œuvre apparaît avec un cadre clairement picaresque, les deux premiers et les deux derniers chapitres, qui maintiennent avec une certaine dignité le mode narratif du *Lazarillo*, mais le centre de l'histoire revient aux canaux narratifs du roman, le *roman*, à la manière des livres de chevalerie. La *Deuxième Partie du Lazarillo* ne savait pas ou du moins ne pouvait pas rompre avec le modèle du roman héroïque, comme l'avait fait avec tant de succès l'original, dont l'histoire se poursuivait³⁶.

Ainsi, la continuation de 1555 s'appuie sur le *Lazarillo* original, en tant que modèle peut-être, puisque des échos se font sentir entre les deux œuvres. En effet, la continuation fait référence à des personnages qui ont joué un rôle éminent dans la vie du picaro, à commencer par Elvire. Celle-ci incarne le rôle de la femme infidèle, qui contraint injustement son mari Lazare à s'engager dans la bataille d'Alger, pour qu'elle puisse mener librement ses relations avec l'archiprêtre libidineux. Outre la figure centrale d'Elvire, le personnage de l'aveugle est lui aussi convoqué. Ce dernier est principalement connu pour ses enseignements prodigués à Lazare dans l'original, mais aussi pour sa prophétie, annoncée dès le traité I du *Lazarillo* et concrétisée dans la continuation. Ainsi, dans le traité I, l'aveugle explique à Lazare les bienfaits du vin qui le sauvera dans toutes les situations. Cette prophétie s'accomplit dans le chapitre II de la continuation lorsque Lazare, qui est sur le point de mourir, est sauvé du naufrage grâce au vin³⁷. Enfin, au chapitre XIV, Lazare fait allusion à l'écuyer de Tolède, qui apparaît dans le traité III du *Lazarillo* original.

Toutefois, il existe des différences majeures entre les deux parties, et c'est sans doute ce qui contribue à la singularité et l'originalité de toute l'œuvre, puisqu'elle revendique un écart manifeste par rapport au texte source. Dès lors, comment expliquer cet écart, ce changement de thématique par l'auteur de la continuation ? Le *Lazarillo* original s'inscrit dans la veine picaresque, puisqu'elle relate la vie misérable du picaro Lazare, qui se met au service de plusieurs maîtres pour gagner sa vie. Dans la continuation anonyme, le protagoniste

³⁵ « En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna » [notre traduction], *Ibid.*, p. 125.

³⁶ « La obra se configura con un marco claramente picaresco, los dos primeros y los dos últimos capítulos, que mantienen con cierta dignidad el modo narrativo del *Lazarillo*, pero el centro de la historia vuelve a los cauces narrativos de la novela, el *roman*, al modo de los libros de caballerías. No supo o no pudo romper con el molde de la novela heroica, como lo había hecho con tanto éxito el original, cuya historia continuaba » [notre traduction], *Ibid.*, p. 66.

³⁷ Voir infra, partie II.

raconte à *Vuestra Merced*, le destinataire énigmatique, sa métamorphose en thon et sa nouvelle vie en compagnie des poissons.

Le critique Pedro Manuel Piñero Ramírez présente cette continuation de la manière suivante :

[Elle] se compose de dix-huit chapitres, et a comme thème central la métamorphose de Lazare en thon, qui rappelle le roman de métamorphose, à la manière des dialogues de Lucien de Samosate et de *L'Âne d'or* d'Apulée. La longue péripétie de Lazare en thon dans le royaume sous-marin occupe pratiquement tout le roman : elle commence à la fin du deuxième chapitre et se termine au chapitre seize³⁸.

Dans ce roman, l'image de la métamorphose se présente comme une parodie des romans de chevalerie, dont la visée consiste à divertir le lecteur. En effet, Lazare joue un rôle crucial lorsqu'il s'immisce dans le monde sous-marin, en intégrant la cour du roi des thons. Alors que le personnage apparaît d'abord comme un étranger aux yeux des thons, la haine éprouvée par les thons à son égard laisse place à l'amitié, puisqu'il sympathise progressivement avec eux, apprend leurs coutumes et monte dans leur estime, jusqu'à devenir le favori du roi des thons.

La publication de cette continuation de 1555 nous invite à nous questionner sur l'identité de l'auteur anonyme. Rosa Navarro Durán semble convaincue que l'auteur de la continuation est Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco. Ce dernier était humaniste, poète, diplomate et ambassadeur. En effet, il a reçu une formation humaniste à Grenade, à Salamanque et en Italie. Il s'est également illustré en tant qu'écrivain, affichant sa préférence pour le genre littéraire de la poésie. À l'orée du XIX^e siècle, cet illustre personnage connaît un certain regain de notoriété, puisqu'il est désigné comme l'auteur du *Lazarillo de Tormes* original. Si Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco est peut-être l'auteur du *Lazarillo* original, on peut aussi penser qu'il est celui de la continuation anonyme. Ainsi, selon Rosa Navarro Durán, « la *Segunda Parte del Lazarillo* est un récit allégorique, grotesque et drôle, une satire politique courtisane dirigée contre l'Empereur, et son auteur n'est autre que Diego Hurtado de Mendoza, dont la personnalité et l'expérience de haut courtisan et de chef militaire sont, selon elle, bien mises en évidence dans ses pages³⁹ ». Or, contrairement à Rosa Navarro Durán,

³⁸ « [Ella] consta de dieciocho capítulos, y tiene como argumento central la metamorfosis de Lázaro atún según la novela de transformaciones al modo de los diálogos de Luciano de Samosata y *El asno de oro* de Apuleyo. La larga peripecia de Lázaro-atún en el reino submarino llena prácticamente toda la novelita, pues comienza en los finales del capítulo segundo y acaba en el dieciséis » [notre traduction], *Ibid.*, p. 31.

³⁹ « La *Segunda Parte del Lazarillo* es un relato alegórico, grotesco y festivo, una sátira política cortesana que se dirige, directamente, al Emperador, y su autor no es otro –defiende– que Diego Hurtado de Mendoza, cuya personalidad y experiencia de alto cortesano y jefe militar quedan - a su modo de ver- bien reflejadas en sus pági-

deux autres critiques ont formulé une hypothèse différente quant à l'identité de l'auteur de la continuation anonyme du *Lazarillo*. En effet, Máximo Saludo Stephan et Charles Aubrun attribuent l'œuvre à Pedro de Medina, dans la mesure où les livres qu'il a rédigés apportent des éclaircissements non négligeables pour la continuation, comme le confirme le passage ci-dessous :

Dans ses livres *L'art de naviguer*, *Livre de la Vérité* et *Livre des grandeurs d'Espagne*, publiés des années avant 1555, aussi bien Saludo qu'Aubrun, trouvent des explications claires de certains aspects obscurs du roman d'Anvers. Pour eux, le même esprit relie les œuvres de Pedro de Medina et celle de l'auteur anonyme d'Anvers, et le fait que Lazare-thon soit allé aux madragues de Conil et Zahara, les terres du Duc, était à coup sûr révélateur⁴⁰.

Pedro de Medina était connu en tant qu'humaniste, clerc, cartographe, géographe et marin de la première moitié du XVI^e siècle. Sa posture de géographe espagnol lui permet d'ailleurs de prodiguer moult conseils aux navigateurs, ce qui expliquerait peut-être le cadre nouveau attribué à cette continuation. De fait, *L'art de naviguer*⁴¹ et *Libro de la verdad* de Pedro de Medina, nous invitent à penser qu'il est un auteur probable de la continuation anonyme.

Ainsi, la continuation anonyme de 1555 résulte du succès du *Lazarillo*, et d'une volonté manifeste de poursuivre les pérégrinations de Lazare, mais cette fois-ci dans un autre monde : celui des abysses sous-marins.

1.2. La fiction asine de *L'Asne ruant*

Le petit texte français intitulé *L'Asne ruant*, publié de façon anonyme en 1620 à Paris, nous est présenté par Frank Greiner, dans sa notice⁴², et par Nicolas Correard. Si ce texte est difficile à définir du point de vue de la forme, il l'est d'autant plus du point de vue du

nas » [notre traduction], Pedro Manuel Piñero Ramírez, « La *Segunda parte del Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un género nuevo », *Criticón*, 120-121, 2014, p. 171-199.

⁴⁰ « Atribuye Saludo la obra al humanista Pedro de Medina, relacionado estrechamente con la casa de Medina Sidonia (había sido preceptor de don Juan de Guzmán). En sus libros *El arte de navegar*, *Libro de la Verdad* y *Libro de las grandezas de España*, aparecidos años antes de 1555, encuentra Saludo, como Aubrun, claras explicaciones de algunos aspectos oscuros de la novela de Amberes. Para ellos el mismo espíritu alienta estas obras, y el hecho de que Lázaro atún fuera a parar a las almadrabas de Conil y Zahara, tierras del Duque, era sin duda revelador » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ *El Arte de navegar en que se contienen todas las reglas, declaraciones, secretos y avisos a que la buena navegación son necesarios, y se deben saber hecha por el maestro Pedro de Medina*, a été publié en 1545 à Valladolid. Il expose les règles et les différentes techniques de navigation du XVI^e siècle.

⁴² Frank Greiner, « L'ASNE RUANT », *Fictions narratives en prose de l'âge baroque : répertoire analytique*, *op. cit.*, p. 236-238.

contenu. Du point de vue de la forme, le texte se caractérise par son étonnante brièveté, puisqu'il ne comporte que cinquante-quatre pages et se présente comme une « expérimentation romanesque⁴³ ». Du point de vue du contenu, comme nous allons le voir ci-dessous, le texte est écrit sur un ton burlesque et libertin.

L'Asne ruant s'ouvre sur une préface où le lecteur apprend qu'elle est en réalité adressée à un âne, ce qui introduit d'emblée une touche d'originalité. Le récit relate l'arrivée de six « cavaliers notables » dans la ville de « Nobilipolis », nom symbolique en lui-même puisqu'il rappelle la « grande quantité de noblesse que l'on y voit croître et pulluler tous les jours⁴⁴ ». Lorsque ces personnages se retrouvent, ils se lancent dans une conversation truffée de références érudites, et vantent à tour de rôle leurs prouesses d'autrefois. L'auteur du texte précise que ces personnages ont pour noms Balaam, Thésée, Pyrihoos, Héphestion, Narcisse et Démocrite. Ils se retrouvent ensuite chez Circé au cours d'un banquet et la magicienne, ne pouvant supporter les bavardages incessants de ces personnages, les métamorphose en différents animaux, ce qui laisse place à une bacchanale comique. Puis, Circé leur rend leur forme humaine lorsqu'ils entendent leur âme les appeler près de la porte de la demeure de la magicienne. À la fin du texte, il ne reste plus que quatre personnages, à savoir Thésée, Démocrite, Héphestion et Pyrihoos. Ces derniers croient rencontrer des loups-garous, alors qu'il s'agit de deux ânes. Alors que l'un d'eux s'enfuit, l'autre sert de monture aux ivrognes, qui se mettent à chanter jusqu'à huit heures du matin. Pourquoi les personnages de Balaam et de Narcisse ont-ils été laissés de côté ? Peut-on parler d'une exclusion de ces personnages ? Dans le cas de Balaam, on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle l'auteur a voulu exclure le personnage biblique, malgré le caractère dérisoire qui lui est attribué dans *L'Asne ruant*. En excluant ce personnage, l'auteur insiste davantage sur la portée irréligieuse du récit et sur la tonalité libertine.

Après cette histoire, l'auteur insère un triumvirat qui est, en réalité, une « suite de quatrains par lesquels les personnages de cette petite histoire se déclarent leur amitié⁴⁵ ». S'ensuit une déclaration de l'auteur avec une histoire à clé :

Lecteur, si tu ne comprends facilement plusieurs traits de ce Discours, n'accuse pour cela l'Auteur d'obscurité, ou d'ignorance ; mais excuse-le, en ce qu'il exprime le plus clairement qu'il est possible plusieurs points connus à peu de personnes, et que d'ailleurs il est facile de mieux dire quand on a un plus riche argument⁴⁶.

⁴³ Nicolas Correard, « Le Roman néo-apuléen au XVII^e siècle : de la bestialité du désir (Italie/France) », art. cit.

⁴⁴ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 5.

⁴⁵ Frank Greiner, op. cit., p. 237.

⁴⁶ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 38.

Enfin, l'auteur termine *L'Asne ruant* sur six prologues qui abordent la thématique amoureuse, comme en témoignent les titres qui leur sont attribués : « L'Honneur du Théâtre », « Cocuage d'Amphytrion », « La Rhodomontade d'amour », « Les effets de l'amour », « De l'envie » et « Des dames ».

2. Sources antiques pour la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*

Bien que ces œuvres soient marginales et mineures, les auteurs ne manquent pas de puiser leurs inspirations dans diverses sources antiques. Pedro Manuel Piñero Ramírez explique ainsi à propos de la *Segunda parte del Lazarillo* : « Le roman de Lazare-thon est le résultat, dans la création du personnage métamorphosé, d'une somme considérable d'influences littéraires diverses et d'un entrecroisement de différentes nouvelles qui sont parvenues à cet auteur anonyme par des chemins variés⁴⁷ ». La *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* se caractérisent par une pluralité d'influences romanesques, lesquelles sont à la fois communes et différentes aux deux œuvres. Alors qu'Apulée et Lucien de Samosate s'avèrent être deux références antiques communes à ces œuvres, la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* ajoutent d'autres sources romanesques, non moins négligeables.

2.1. Apulée et Lucien de Samosate : deux références antiques communes aux deux œuvres

La *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* semblent s'inspirer de l'auteur Lucius Apuleius, plus connu sous le nom d'Apulée. Notamment connu pour sa fiction animale de *L'Âne d'or*, Apulée s'impose comme un modèle de référence. Afin de comprendre l'influence de ce roman, disséminée dans le corpus franco-espagnol, nous pouvons nous baser sur l'étude qui a été effectuée par Julia Haig Gaisser et qui se concentre sur la réception moderne du roman d'Apulée⁴⁸.

⁴⁷ « La novelita de Lázaro-atún es el resultado, en la creación del metamorfoseado personaje, de la suma de diversos estímulos literarios y entrecruce de distintas noticias que le llegaron a este continuado por caminos variados » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸ Julia Haig Gaisser, *The fortunes of Apuleius and the "Golden Ass" : a study in transmission and reception*, Princeton, États-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2008.

Dans son ouvrage, Julia Haig Gaisser nous renseigne sur la double personnalité d'Apulée, connu en tant que philosophe et en tant que romancier. Apulée use à bon escient de ses différentes identités afin d'entretenir un jeu ludique avec son lecteur, en générant notamment le doute chez ce dernier, qui ne sait plus si Apulée parle en tant que philosophe ou en tant qu'auteur. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si le roman *L'Âne d'or* a d'abord eu pour titre les *Métamorphoses*, titre qui est, en outre, justifié par Julia Haig Gaisser, lorsqu'elle écrit : « Non seulement la transformation de Lucius en âne et l'éventuelle récupération de sa forme humaine, mais aussi les changements et les confusions dans les identités de l'auteur, du narrateur, et d'autres orateurs, justifient le titre *Métamorphoses*⁴⁹ ». Au cours de la Renaissance, l'humaniste Poggio Bracciolini redécouvre l'ouvrage d'Apulée, lorsqu'il est en possession du livre *L'Âne* de Lucien en 1450, qui apparaît véritablement comme le prototype de *L'Âne d'or*. En réalité, la redécouverte du roman d'Apulée est surtout permise grâce à la publication des *Commentarii*⁵⁰ de Filippo Beroaldo. Ce dernier s'érige en modèle pour ses contemporains et successeurs, puisque ses *Commentarii* s'adressent à une vaste audience. Le roman d'Apulée s'est ensuite diffusé dans de nombreux pays d'Europe : en France, en Espagne, en Allemagne et en Angleterre, grâce à ses traductions et ses rééditions. Ainsi, au XVI^e siècle, le roman a connu trois traductions en France : celle fournie par Michel de Tours en 1518, suivie des traductions de Labouthière et de Louveau. En Espagne, Apulée est mentionné explicitement dans le roman espagnol de Fernando de Rojas, intitulé *La Célestina*, écrit en 1499, ce qui ne peut qu'inciter les lecteurs à explorer les œuvres d'Apulée de fond en comble, grâce aux nombreux commentaires mis à leur disposition. Comme le souligne Julia Haig Gaisser, tous les traducteurs ont été plus ou moins influencés par les travaux assidus de Filippo Beroaldo mais, selon les pays, l'interprétation donnée par les traducteurs de l'œuvre d'Apulée diffère :

En Allemagne, Apulée devient un luthérien, et l'histoire de Lucius a été lue comme un exemple de la nécessité pour l'homme pécheur d'être sauvé par la grâce de Dieu. À Paris, l'histoire a été vue à travers le prisme déformant d'une allégorie religieuse médiévale dans laquelle la poursuite par Lucius de la magie devient une quête de spiritualité, déjouée par une tentation diabolique sous la forme de Photis. En Espagne, on redécouvre l'interprétation humaniste de Beroaldo, présentée en latin et en espagnol (où de légères modifications ont accentué l'aspect catholique). Au milieu du siècle, les frontières de la langue – ainsi que le médium – sont devenues plus perméables⁵¹.

⁴⁹ « Not only Lucius' transformation to an ass and eventual recovery of his human form, but also the changes and confusions in the identities of author, narrator, and other speakers, justify the title *Metamorphoses* » [notre traduction], *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰ Il s'agit d'un recueil exhaustif de six cents pages, publié en 1500.

⁵¹ « In Germany Apuleius became a Lutheran, and the story of Lucius was read as exemplifying the need for inherently sinful man to be saved by God's grace. In Paris the story was seen through the distorting prism of an elaborate medieval religious allegory in which Lucius' pursuit of magic became a quest for spirituality, derailed by diabolical temptation in the form of Fotis. In Spain it was given Beroaldo's humanist reading, presented in

Cette diversité des interprétations témoigne d'une certaine souplesse et liberté adoptée par les traducteurs. De fait, l'ouvrage critique de Julia Haig Gaisser met en évidence le fait que *L'Âne d'or* n'a guère fait parler de lui au XVII^e siècle. Or, si l'on se concentre sur des textes mineurs, laissés dans l'ombre, nous constatons que les auteurs s'adonnent au jeu de l'*imitatio* humaniste et s'inspirent des œuvres antiques majeures.

Ainsi, le roman d'Apulée a influencé un grand nombre de récits de métamorphose, y compris les plus marginaux. La *Segunda parte del Lazarillo*, publiée en 1555 à Anvers, apparaît comme un texte laissé dans l'ombre par un bon nombre de critiques. Il convient toutefois de s'interroger sur les motifs empruntés par l'auteur anonyme de la continuation du *Lazarillo* au roman d'Apulée.

L'Âne d'or, en plus du motif de la transformation du personnage, fut un exemple prestigieux pour les narrateurs de ces années-là, dans la construction du récit à la première personne, en créant l'autobiographie d'un malchanceux, comme le met en évidence Lucius, qui, métamorphosé en âne, entre au service de plusieurs maîtres et vit – mais surtout observe – des situations étranges et des comportements inattendus grâce auxquels il acquerra une sage expérience⁵².

L'Âne d'or a influencé, semble-t-il, l'auteur anonyme de la deuxième partie du *Lazarillo*, non seulement pour le *topos* de la métamorphose, mais également pour sa part autobiographique. Alors que Lucius, le protagoniste de *L'Âne d'or*, se trouve métamorphosé en âne, Lazare, quant à lui, cesse d'être un crieur public pour devenir un thon. Dès lors, le récit de métamorphose, de par la transformation de Lazare en thon et son immersion dans le milieu marin, rend compte de cet écart, de ce détour volontaire de la part de l'auteur. D'ailleurs, Nicolas Correard insiste bien sur l'influence considérable d'Apulée, lorsqu'il soutient qu'il est « impossible de comprendre la genèse du fameux *Lazarillo de Tormes* sans Apulée, une influence rendue manifeste aussi bien par la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (1555), où Lazare se métamorphose en thon, que par les jugements de contemporains comme Antonio Lullio, qui cite d'un trait "*Lucianus, Apuleius, Lazarillus*" comme si l'équivalence allait de soi⁵³ ».

À l'instar de la *Segunda parte del Lazarillo*, *L'Asne ruant* n'a guère suscité l'intérêt des critiques de la Renaissance, ni ceux des siècles postérieurs, en raison de sa marginalité. En

both Latin and Spanish (where slight changes made it more explicitly Catholic). In midcentury the borders of language - as well as medium- became more permeable », [notre traduction], *Ibid.*, p. 294.

⁵² « El Asno de oro, además del motivo de la transformación del personaje, fue ejemplo prestigioso para los narradores de aquellos años en la construcción del relato en primera persona, creando la autobiografía de un desafortunado, como resulta ser Lucio, que, así convertido en asno, entra al servicio de varios amos y vive – sobre todo observa – extrañas situaciones y comportamientos inesperados de los que tomará sabia experiencia » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 39.

⁵³ Nicolas Correard, « Le roman néo-apuléen au XVII^e siècle : de la bestialité du désir », art. cit.

considérant ce texte, il apparaît qu'il imite lui aussi le modèle apuléen pour diverses raisons : la métamorphose des hommes en animaux, la notion du désir, le caractère licencieux du texte, la présence de l'âne à la fin du récit, et toute la symbolique ambivalente qui l'accompagne. Par ailleurs, l'épisode des pseudos loups-garous qui surgit à la fin du texte, est une allusion aux « fêtes du dieu Rire », mentionnées à la fin du livre II et au début du livre III de *L'Âne d'or* d'Apulée⁵⁴. Enfin, même le titre du texte n'est pas anodin, puisque « L'Asne ruant » est sans aucun doute un clin d'œil à *L'Âne d'or* d'Apulée.

Toutefois, Apulée n'est pas le seul auteur antique à avoir nourri la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*. En effet, l'écrivain Lucien de Samosate est également convoqué par ces auteurs, en particulier pour la dimension satirique, qui domine dans les textes, comme le souligne Pedro Manuel Piñero Ramírez :

Pour ces écrivains du milieu du XVI^e siècle, les œuvres de Lucien ont facilité le modèle de satire sociale et anti scolastique, en plus des aspects qui ont été évoqués précédemment et qui figurent dans notre roman : le récit autobiographique d'un homme socialement insignifiant, dont la vie se déroule au milieu de la vulgarité la plus sordide, avec des allusions à la coutume de l'époque et écrit dans un langage quotidien⁵⁵.

Si Lucien de Samosate est notamment connu pour avoir écrit *L'Âne*, d'autres œuvres sont tout aussi intéressantes, comme les *Histoires vraies*⁵⁶. De fait, dans la première partie des *Histoires vraies*⁵⁷ se trouve exposé le motif de la tempête, lequel s'inscrit inévitablement dans la lignée odysseenne. À ce motif s'ajoute celui du naufrage, qui sera au cœur de la continuation du *Lazarillo*. Chez Lucien de Samosate, les marins sont engloutis par une énorme baleine et découvrent dans son ventre des débris de navires, des ossements, mais aussi des naufragés grecs et des monstres. En dehors des *Histoires vraies*, le récit de *Ménippe ou la consultation des morts*⁵⁸ relate la descente du philosophe phénicien Ménippe de Sinope dans le monde infernal. Le personnage n'a d'autre but que de consulter le Thébain Tirésias pour connaître le meilleur mode de vie. Mireia Baldrich⁵⁹ dresse ainsi un parallèle entre ce récit

⁵⁴ Voir infra, partie IV.

⁵⁵ « Para aquellos escritores de mediados del XVI, las obras de Luciano facilitaron el modelo de sátira social y antiescolástica, además de aquellos aspectos que más arriba hemos indicado y que se encuentran en nuestra novela : el relato autobiográfico de un ser socialmente insignificante, cuya vida transcurre en medio de la vulgaridad más sórdida, con pinceladas de sabor costumbrista y escrito en un lenguaje cotidiano », [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ Il s'agit d'un récit de voyage imaginaire, composé en deux parties (Histoire vraie A et Histoire vraie B) au II^e siècle après J.C.

⁵⁷ Lucien de Samosate, « Histoires vraies A », *Voyages extraordinaires*, éd. Bilingue, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2016.

⁵⁸ Ce texte est daté de 161-162.

⁵⁹ Mireia Baldrich, *Dos continuaciones del Lazarillo*, Memoria de Máster en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, Barcelona, 2011.

lucianesque, avec la descente de Ménippe aux Enfers, et la continuation anonyme du *Lazarillo*, avec la descente de Lazare dans l'univers subaquatique des thons. Enfin, nous pouvons convoquer le texte de *Icaroménippe ou l'homme qui va au-dessus des nuages*, qui relate l'ascension de Ménippe au ciel. Le personnage assiste aux discours controversés des philosophes que Zeus critique : « Il y a en effet une engeance d'hommes qui se répand depuis peu dans la société : paresseuse, querelleuse, vaniteuse, atrabilaire, plutôt gloutonne, plutôt bornée, aveuglée par l'orgueil, pleine de démesure [...]»⁶⁰. En somme, Zeus mentionne les différentes catégories de philosophes comme les stoïciens, les épicuriens, les péripatéticiens et se livre à une satire, aussi bien des philosophes que des savoirs. Le lien entre ce texte et celui de la *Segunda parte del Lazarillo* est pertinent, dans la mesure où Lazare se livre, dans le dernier chapitre de l'œuvre, à une satire des savoirs académiques de l'Université de Salamanque. Dès lors, l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* puise dans de nombreux écrits fictionnels d'Apulée et de Lucien de Samosate, lesquels s'imposent comme des auteurs d'une grande influence.

Quant à l'auteur de *L'Asne ruant*, il s'inspire également de Lucien de Samosate. *L'Asne ruant* repose sur le procédé de la métempsychose, qui favorise la critique selon Ana Vian Herrero :

Le cadre transmigratoire est une technique caractéristique de la satire ménippée exploitée par *Le Coq* de Lucien, un procédé qui permet la critique sociale et idéologique de plusieurs types grâce à un artifice fantastique, celui de la théorie pythagoricienne de la métempsychose. Érasme réadapte le modèle du *Coq* de Lucien et le rend significatif pour une société chrétienne avec des prétentions de renouveau : il sert ainsi à la censure des comportements du clergé, des pratiques religieuses et sociales, des superstitions populaires, de la vie de la cour [...]»⁶¹.

Il semblerait que l'auteur de *L'Asne ruant* ait été influencé par le dialogue philosophique « Le songe ou le coq » de Lucien de Samosate⁶². Dans ce dialogue, le savetier Micylle, réveillé par le chant de son coq, lui raconte son songe. Micylle a rêvé qu'il était riche et souhaite que son rêve devienne réalité. Or, le coq dialogue avec Micylle pour lui expliquer qu'il était, par le passé, le philosophe Pythagore, guère apprécié par Micylle d'ailleurs. Ce dialogue expose le procédé de la métempsychose, laquelle désigne la réincarnation de l'âme

⁶⁰ Lucien de Samosate, « Icaroménippe ou l'homme qui va au-dessus des nuages », *Voyages extraordinaires*, op. cit., p. 231.

⁶¹ Ana Vian Herrero, « El diálogo de las transformaciones de Pitágoras, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca : confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista », *La invención de la Novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, p. 107-128.

⁶² Lucien de Samosate, *Œuvres complètes : Tome XLV : Le songe ou le coq*, trad. M.E. Geruzez, Paris, Hachette, 1912 [en ligne].

dans plusieurs corps. Ainsi, l'âme de Pythagore est passée dans plusieurs corps, comme le met en évidence l'extrait ci-dessous :

Ensuite roi, puis pauvre, peu de temps après satrape, puis cheval, geai, grenouille, puis bien d'autres choses qu'il serait long de raconter en détail. J'ai fini par être coq, je l'ai été plusieurs fois, car j'aimais beaucoup ce genre de vie. Je me suis trouvé au service de beaucoup de personnes, de rois, de pauvres et de riches. [...] si tu voyais combien de soucis les rongent, tu rirais tout le premier d'avoir cru que les riches sont les plus heureux des mortels⁶³.

Ainsi, la métempsychose a permis à Pythagore de connaître toutes les conditions sociales. Il met en évidence la vie paisible qu'il mène dans le corps animal du coq :

Appelle-moi Euphorbe, Pythagore, Aspasia, Cratès, peu m'importe, puisque je suis tout cela. Cependant tu feras mieux de m'appeler coq comme je le suis à présent, ne fût-ce que par respect pour un animal qui n'a de bas que les apparences, et qui réunit en lui tant d'âmes différentes⁶⁴.

Le coq délivre une morale au savetier Micylle, l'invitant à se détourner de l'argent, chose futile, vaine, qui conduit à l'anéantissement de l'être et à une certaine avarice, à l'instar du Roi Midas. Pour prouver à Micylle que l'argent n'engendre que des soucis perpétuels, le coq le conduit chez Simon, le voisin de Micylle qui s'est enrichi, mais, dévoré par l'avarice, il oublie de vivre. Dans *L'Asne ruant*, l'auteur fait référence à Pythagore, mais de façon parodique. Le procédé de la métempsychose est ainsi mentionné dès le début du texte : « faut présupposer que selon la doctrine de Pythagore, prise dans les sacrés Livres des Égyptiens, que ces anciens personnages avaient autrefois été en corps et en âmes Balaam, Thésée, Pyrihoos, Héphestion, Narcisse, et Démocrite⁶⁵ ». Ainsi, ce dialogue de Lucien de Samosate s'avère être une source possible pour l'auteur de *L'Âne d'or* d'Apulée.

2.2. La Segunda parte del Lazarillo ou la nouvelle Odyssée ?

L'auteur de la continuation du *Lazarillo* ajoute une dernière source romanesque, à savoir l'*Odyssée* d'Homère. De fait, la structure narrative de l'œuvre rappelle en tout point l'*Odyssée*, comme le met en évidence Pedro Manuel Piñero Ramírez dans l'extrait suivant :

L'absence de patrie par le protagoniste (en raison de sa captivité la plupart du temps), la souffrance et les épreuves qu'il doit affronter, le retour à la patrie, la non reconnaissance (au début) du héros lorsqu'il revient chez lui, qui finit par être identifié, et l'aboutissement heureux de tout le processus⁶⁶.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Lucien de Samosate, *Œuvres complètes : Tome XLV : Le songe ou le coq*, op. cit.

⁶⁵ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 5.

⁶⁶ « el desarrollo de la antigua trayectoria odiseica mediterránea : ausencia de la patria por parte del protagonista (muchas veces por cautiverio, pero no siempre), sufrimiento y pruebas que tiene que superar, regreso a la tierra,

Les nombreux points communs entre la *Segunda parte del Lazarillo* et l'*Odyssée* d'Homère, perceptibles tout au long de l'œuvre, témoignent du parcours initiatique du picaresque Lazare dans les bas-fonds marins méditerranéens. En effet, Lazare quitte sa patrie pour partir en guerre, à Alger. Comble de malchance, une tempête imprévisible provoque le naufrage au chapitre II de l'œuvre, laquelle n'est pas sans faire écho aux chants X et XII de l'*Odyssée*. Lazare survit au naufrage mais finit métamorphosé en thon. Le protagoniste, à l'instar du héros odysseïen, fait preuve d'ingéniosité pour échapper au danger de mort imminent qui le guette et aux situations les plus alarmantes. De fait, les épreuves qu'il doit affronter s'inscrivent dans le parcours initiatique du héros. Dans le chant IX de l'*Odyssée*, Ulysse parvient à s'échapper de la caverne du cyclope et dans la *Segunda parte del Lazarillo*, Lazare est épargné des thons grâce à sa métamorphose en thon, comme le souligne Pedro Manuel Piñero Ramírez :

Ulysse a remporté l'épreuve de la caverne du cyclope grâce à une astuce (*L'Odyssée*, IX), et Lazare, dans les premiers moments de son immersion dans les profondeurs marines, est sorti victorieux de la sienne, en raison de sa grande inventivité, camouflé comme Ulysse ; ce dernier, caché sous les brebis et les agneaux, et le jeune homme de Salamanque, protégé grâce à sa métamorphose en thon⁶⁷.

Il est clair que nous pouvons parler d'un parcours initiatique dans la mesure où les expériences des personnages ont été enrichissantes. En effet, « Ulysse descend aux Enfers et connaîtra tous les secrets d'outre-tombe (chant XI) ; Lazare reviendra sur terre avec plein de connaissances et d'expériences enrichissantes, après avoir passé un certain temps dans cet enfer aquatique⁶⁸ ». Enfin, le parcours initiatique de Lazare aboutit à la reconnaissance par ses proches⁶⁹. De fait, Pedro Manuel Piñero Ramírez écrit : « Lazare aura lui aussi son *anagnorisis*, [...] comme on le voit au chapitre XVII de la *Segunda parte*. Ni Elvire, sa femme, ni l'archiprêtre de San Salvador, lesquels, pour ne pas changer la trame du récit, ont couché ensemble sans vergogne, ni l'huissier ni le gardien de prison ne reconnaissent Lazare

no reconocimiento (en principio) del héroe a su vuelta a casa, que finalmente es identificado, y culminación feliz de todo el proceso » [notre traduction], Pedro Manuel Piñero Ramírez, « La *Segunda parte del Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un género nuevo », *Criticón*, 120-121, 2014, p. 171-199.

⁶⁷ « Ulises supera la prueba de la caverna del cíclope con un ingenioso truco (*Odisea*, IX), y Lázaro, en los primeros momentos de su inmersión en las profundidades marinas, sale airoso de la suya, haciendo alarde de una gran inventiva, camuflado como el griego : este, bajo ovejas y corderos, y el mozo salmantino amparado en la metamorfosis en atún » [notre traduction], *Ibid.*

⁶⁸ «Ulises baja a los infiernos y de ellos vuelve conoedor de los secretos de ultratumba (canto XI); Lázaro retornará a la tierra cargado también de conocimientos y experiencias enriquecedores, luego de pasar una temporada en su especial infierno acuático » [notre traduction], *Ibid.*

⁶⁹ Cette scène de reconnaissance est ce que l'on appelle l'*anagnorisis*, terme français qui est calqué sur le grec *anagnôrisis*.

lorsqu'il se présente à Tolède⁷⁰ ». Or, la non-reconnaissance initiale laisse progressivement place à l'identification du protagoniste et à une issue heureuse, grâce au triomphe de Lazare sur les docteurs de l'Université de Salamanque.

Toutes ces analogies entre la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme et la grande épopée homérique, constituent sans doute des points de repère essentiels pour le lecteur, qui peut être déboussolé devant une œuvre si complexe. Toutefois, l'auteur espagnol s'inspire des auteurs antiques pour proposer à son tour une réactualisation singulière et de ce fait surprendre le lecteur.

2.3. *L'Asne ruant* : d'autres modèles antiques convoqués

Outre l'influence de Lucien de Samosate, le critique Alain Mercier considère *L'Asne ruant* comme un pastiche d'Apulée et de Pétrone, mais il n'exclut pas l'hypothèse selon laquelle « l'auteur maquille peut-être aussi un événement réellement arrivé, une plaisanterie d'étudiants, sous les couleurs d'une fiction. Il se sert du *Banquet des sept sages* de Plutarque, comme d'un modèle qu'il tourne en dérision⁷¹ ». L'influence de Pétrone dans *L'Asne ruant* est manifeste, puisque les références explicites à Bacchus, aux Bacchanales, au banquet, à l'ivresse, rappellent inévitablement le roman du *Satyricon*, en particulier la scène du festin de Trimalchion, la plus célèbre de l'œuvre. Le *Satyricon* est un long roman satirique qui narre les aventures de deux hommes, le narrateur Encolpe et son ami Ascylte, à Rome. La scène du festin de Trimalchion relate l'arrivée d'Encolpe et d'Ascylte à la demeure de l'affranchi inculte Trimalchion. Ils assistent à son banquet, animé par des danses, des lectures de récits variés, des conversations grotesques voire des anecdotes rocambolesques. Dans cette scène du festin se dessine deux clans : celui des lettrés avec Encolpe et ses amis, et celui des incultes avec Trimalchion et les autres affranchis, qui expriment la soif de s'élever socialement, mais sans y parvenir. Dans *L'Asne ruant*, les personnages prennent part au banquet, en racontant diverses anecdotes et en se pâmant de rire, ce qui rappelle la tonalité déjà présente dans le

⁷⁰ « También Lázaro tendrá su anagnórisis, aunque algo menos complicada, pero del mismo modo trabajosa, según se narra en buena parte del capítulo XVII de la continuación. Ni Elvira, su mujer, ni el arcipreste de San Salvador, que para no cambiar la historia dormían juntos tan desvergonzados como siempre, ni el alguacil, ni el carcelero reconocen a Lázaro cuando se presenta en Toledo », *Ibid.*

⁷¹ Alain Mercier, auteur de *La littérature facétieuse sous le règne de Louis XIII (1610-1643) : une société dans son miroir*, est mentionné dans l'ouvrage de Frank Greiner intitulé *Fictions narratives en prose de l'âge baroque : répertoire analytique*, op. cit., p. 236-238.

Satyricon. Si Pétrone reste encore mal connu vers 1550, il va l'être beaucoup plus à partir du travail des philologues français et néerlandais de la fin du XVI^e siècle⁷².

Dès lors, Apulée, Lucien de Samosate, Plutarque, Pétrone apparaissent comme autant de références antiques parsemées dans ce texte marginalisé de *L'Asne ruant*, dont l'auteur est un humaniste latiniste à l'inspiration qu'il puise de textes encore non traduits en langues modernes.

3. Contextes de la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme

La *Segunda parte del Lazarillo*, à l'instar de *L'Asne ruant* par ailleurs, mérite que l'on s'attarde sur les contextes historique et culturel. En abordant le contexte culturel, nous traiterons des influences folkloriques qui transparaissent dans le texte, lesquelles sont à relier aux sources littéraires. Quant au contexte historique de l'œuvre, nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'expédition menée par l'empereur Charles Quint sur Alger, puisque celle-ci est visiblement relatée dans la continuation.

3.1. Le contexte culturel : l'influence du folklore

Depuis l'Antiquité, les métamorphoses d'hommes en animaux suscitent un certain engouement, comme en témoigne le recueil célèbre des *Métamorphoses* du poète latin Ovide. Or, parmi les cas de figures des *Métamorphoses*, celle du poisson est assez rare, puisque les fonds marins restent encore inconnus. Nous pouvons mentionner la métamorphose de la nymphe Scylla en monstre marin par la magicienne Circé dans les *Métamorphoses* d'Ovide. D'emblée, l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* ne se lancerait-il pas dans un défi en mettant en scène des poissons dans son œuvre ? L'auteur a sans doute et principalement été influencé par le folklore, notamment avec la fameuse légende du nageur de Messine, connu sous le nom de Cola Pesce. En réalité, la continuation du *Lazarillo* ne peut être comprise intégralement sans revenir à cette légende, laquelle est convoquée dans le roman *Silva de*

⁷² Pierre Pithou (éd. scientifique), *Petronii Arbitri Satyricon ex veteribus libris emendatius et amplius*, Paris, Mamert Patisson, 1577.

varia lección de l'humaniste Pedro Mejía⁷³. Intéressons-nous dans un premier temps à la légende du Cola Pesce, relatée par François Delpech :

Ce prodigieux nageur du détroit de Messine, qu'une malédiction maternelle avait condamné à se transformer en une sorte d'homme marin, et qu'une abusive injonction royale avait conduit à trouver la mort au sein du gouffre (où le souverain avait jeté une coupe d'or en lui demandant de la rapporter), a fait l'objet, du XII^e siècle à nos jours, notamment en Sicile, à Naples, en Espagne et même au-delà, d'une double élaboration légendaire⁷⁴.

Cette légende qui circulait déjà au XII^e siècle, a eu des retentissements considérables dans divers pays. Cependant, François Delpech établit une différence notable entre, d'une part, les versions littéraires, qui relèvent de la culture érudite et, d'autre part, les versions folkloriques. Les versions littéraires racontent que la singularité du personnage s'explique par ses performances sportives hors du commun, son immersion facile dans le milieu marin, grâce à ses caractères physiologiques qui le lui permettent. Or, selon François Delpech, seules les versions folkloriques permettent de retrouver les traces de l'inspiration mythique, et parce que la part interprétative y est d'autant plus développée.

Ainsi, le folklore s'attache beaucoup aux traits ichtyomorphiques du personnage, « le dotant souvent de doigts à membranes et parfois d'écailles⁷⁵ ». François Delpech souligne l'équivocité de l'onomastique du personnage hybride, qui s'appelle tantôt Cola Pesce, tantôt Pisicola, ou encore El Pez Nicolao, mais dont l'animalité se manifeste dans chacun des prénoms, avec la présence du poisson. Le Cola Pesce apparaît comme un être hybride, mi-homme, mi-poisson, qui s'adapte aussi bien au milieu marin, qu'au milieu terrestre, dans lequel s'est déroulée la majeure partie de son enfance. Toutefois, l'histoire du personnage diffère selon les versions, ce qui accentue d'autant plus les écarts à l'encontre de la légende source. Aussi François Delpech offre-t-il une synthèse des différentes versions, afin de se rapprocher au plus près d'une description authentique du Cola Pesce :

C'est en effet, dans la plupart des cas, un personnage mixte, doté de caractères physiologiques plus ou moins secondaires – affectant notamment son système respiratoire (qui lui permet de rester indéfiniment sous l'eau) – qui le rendent compatible avec le milieu marin⁷⁶.

Toutefois, il existe deux versions singulières, qui rompent complètement avec les autres. La première d'entre elles figure dans un texte anonyme du XV^e ou du XVI^e siècle : le Cola Pesce y est « décrit comme une sorte de divinité marine capable de parcourir en une nuit

⁷³ Cette œuvre, qui paraît en 1540 à Séville, est dédiée à Charles Quint. La légende du Cola Pesce est présente dans le chapitre XXIII de la première partie de l'œuvre.

⁷⁴ François Delpech, « La métamorphose marine de Cola Pesce », *Bulletin Hispanique*, n°117-2, 2015, p. 615-644.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

tous les océans de la planète⁷⁷ ». Par conséquent, le Cola Pesce regorge de potentialités hors du commun, notamment ses qualités d'endurance physique, qui font de lui un être surnaturel. Quant à la deuxième version, il s'agit d'un texte espagnol de 1608 intitulé *Relación de como el pece Nicolao se ha aparecido de nuevo en el mar*. Dans cette version-ci, le Cola Pesce, né à Rota, près de Cadix, est instantanément transformé en poisson par son père, qui ne fait qu'accomplir le désir de son fils. Ainsi, ces deux versions présentent le Cola Pesce comme un être immortel, divin, qui pénètre dans les eaux du Paradis maritime, tandis que les autres versions insistent davantage sur le sort tragique du personnage. En effet, dans de nombreuses versions, la mission du Cola Pesce consiste à refonder la Sicile, comme l'indique d'ailleurs François Delpech : « Ayant constaté que l'île repose sur trois piliers dont l'un est endommagé et un autre complètement détruit, le plongeur substitue son propre corps à ce dernier et se transforme en colonne humaine de manière à retarder l'inévitable engloutissement⁷⁸ ». Le Cola Pesce se sacrifie dès lors pour une cause existentielle, à savoir la sauvegarde de l'île et de ses habitants.

De fait, les différentes versions témoignent de la richesse de récits nés de la légende sicilienne. Le récit de métamorphose du Cola Pesce n'est pas sans lien avec la mythologie grecque. En effet, le principal point commun qui semble lier la légende avec le mythe antique réside, selon François Delpech, dans le changement de statut, d'aspect physique, puisque le Cola Pesce renaît sous une autre forme.

Biographie personnelle, duelle et accidentée, singularité par un changement soudain de milieu, de nature et de statut : sa condition et sa constitution physique et morale d'habitant des mers ont été *acquises* à un moment déterminé, en rupture quasi complète avec sa vie antérieure, sans que soit clairement expliqué si ses modifications physiologiques ont été instantanées ou progressives⁷⁹ [...].

Il apparaît que la métamorphose de l'homme en être hybride constitue en elle-même une énigme, puisqu'elle ne s'explique pas naturellement, comme si le processus métamorphique importait moins que les conséquences de la métamorphose sur l'être. Cette hybridité pose naturellement la question de savoir si l'animalité prédomine sur l'humanité chez lui, ou bien si, à l'inverse, l'humanité prédomine sur l'animalité. François Delpech répond explicitement à la question lorsqu'il dit : « Malgré ses traits plus ou moins hybrides, l'humanité reste en lui dominante, comme l'attestent son aptitude au langage et les liens fugitifs qu'il entretient avec le pouvoir et avec d'autres hommes⁸⁰ ». En réalité, la nouvelle

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

existence du Cola Pesce s'avère être la conséquence de son penchant pour le monde marin, ce qui nous pousse à nous demander si la métamorphose est positive ou négative. Pour reprendre les termes de François Delpech, il s'agit d'une métamorphose « ambivalente », puisque le personnage connaît paradoxalement un destin heureux et malheureux. Là où le Cola Pesce connaît une fin heureuse dans deux versions en accédant à un royaume paradisiaque, la majorité des versions relatent son destin tragique ainsi que son exclusion de la communauté des hommes. Par conséquent, le personnage revêt un double visage. D'un côté, il est un personnage positif, puisque par son immersion dans le milieu marin, il devient une aide indispensable pour les navigateurs, en leur prodiguant moult conseils dans leurs expéditions maritimes et en les avertissant sur les dangers de la mer. D'un autre côté, il revêt une facette négative, puisqu'il est honteux de son aspect et cherche même à le dissimuler à la face des hommes.

Cette légende a suscité beaucoup d'intérêt dans la littérature, à tel point que l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* s'en est inspiré. À l'instar du Cola Pesce, Lazare subit sa métamorphose en thon dans le domaine maritime. Les lieux mentionnés dans l'œuvre sont en eux-mêmes symboliques, puisqu'on y perçoit des échos significatifs entre la légende du Cola Pesce et notre œuvre. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le Cola Pesce est né près de Cadix ; or, cela n'est pas sans évoquer le chapitre XVI de la *Segunda parte del Lazarillo*, dans lequel Lazare est recueilli dans un filet de pêcheur au même endroit, lieu qui est, en outre, réputé pour la pêche au thon⁸¹. Toutefois, l'auteur prend ses distances avec la légende folklorique, afin d'introduire de la nouveauté. En effet, les causes de la métamorphose sont différentes dans la *Segunda parte del Lazarillo*. Dans la légende du Cola Pesce, le rapport de cause à conséquence est, semble-t-il, logique dans l'histoire, puisque la métamorphose explique la passion hydrophile de l'enfant. La cause de la métamorphose s'apparente à un châtement parental dont l'agent serait davantage la mère que le père selon François Delpech, comme si elle incarnait le rôle de la sorcière, capable de métamorphoser l'apparence physique de son fils. Un sens moral pourrait d'ailleurs émerger de cette métamorphose : il s'agirait d'une mise en garde des adultes contre le comportement insolent des enfants, qui n'obéissent pas à l'autorité parentale. Contrairement au Cola Pesce qui subit une métamorphose partielle, Lazare, quant à lui, subit une métamorphose totale, puisqu'il est entièrement transformé en thon. Par ailleurs, sa métamorphose est réversible puisqu'il retrouve ses congénères à la fin de l'œuvre, alors que le Cola Pesce connaît, dans la majorité

⁸¹ Anonyme, *Segunda parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 232.

des versions, une métamorphose irréversible et une fin tragique, ne lui permettant pas de retrouver son apparence physique humaine.

Quoiqu'il en soit, l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme a pu s'inspirer de cette légende du Cola Pesce pour expliquer le cadre maritime donné à la continuation et les analogies manifestes entre la figure du Cola Pesce et Lazare-thon.

3.2. Le contexte historique : l'expédition menée sur Alger par Charles Quint

Le contexte historique joue un rôle indéniable dans la continuation du *Lazarillo*. De fait, l'aventure des thons dans les fonds marins semble s'inscrire dans un contexte historique précis. Il semblerait que l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* s'inspire de l'épisode de l'expédition menée par Charles Quint et ses compagnons sur la ville d'Alger, en octobre 1541. En effet, le titre du chapitre II de la *Segunda parte del Lazarillo* le mentionne explicitement : « Comment Lazare, importuné par des amis, a embarqué pour faire la guerre à Alger, et ce qui lui est arrivé là-bas⁸² ». La soif de fortune ainsi que les ordres donnés par sa femme Elvire, pousse Lazare à entreprendre cette expédition sur Alger. Il embarque ainsi dans un navire à Carthage avec un bon nombre de chevaliers de Malte. L'éditeur du texte anonyme, Pedro Manuel Piñero Ramírez, explique que la « fortune cruelle et perfide⁸³ » fait allusion à « l'expédition que Charles Quint avait préparée avec tant de soin pour enlever sa propre forteresse, Alger, aux pirates qui ravageaient la Méditerranée, [et qui] finit en désastre retentissant, parce que les pluies torrentielles et l'ouragan ont empêché sa réalisation, et l'escadre, dans laquelle se trouvait Hernan Cortès, a dû revenir après de lourdes pertes en mer⁸⁴ ». Autrement dit, nous pouvons penser que l'expédition menée par Lazare sur Alger renverrait à celle de l'empereur Charles Quint.

L'historien Daniel Nordman explique que « dans l'aventure de 1541, des circonstances politiques et militaires et l'incroyable défaite d'un empereur s'ajoutent à la violence d'une

⁸² « Cómo Lázaro, por importunación de amigos, se fue a embarcar para la guerra de Argel, y lo que allá le acaeció » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 130.

⁸³ « la cruel y porfiada fortuna », *Ibid.*, p. 132.

⁸⁴ « la expedición que con tanto cuidado preparó Carlos I para remover de su propia fortaleza, Argel, a los piratas que asolaban el Mediterráneo, acabó en sonado desastre, porque las lluvias torrenciales y el tiempo huracanado impidieron su realización, y la escuadra, en la que iba Hernán Cortés, tuvo que volver después de cuantiosas pérdidas en el mar » [notre traduction], *Ibid.*, p. 132.

longue tempête, pour jeter la consternation⁸⁵ ». Selon l'historien, les raisons qui ont poussé l'empereur à entreprendre cette expédition sont nombreuses et variées. En effet, l'objectif de Charles Quint visait avant tout à renverser la puissance de l'ennemi, pour mieux imposer la sienne, aussi bien sur le plan politique que sur les plans économique et militaire. Aussi l'attaque sur Alger visait-elle à « briser le dynamisme de la course algéroise comme activité navale et commerciale, et en outre porter un coup décisif à ce qui fait l'existence même de la force politique de la ville⁸⁶ ». Daniel Nordman relate ainsi l'expédition de Charles Quint :

Lors de l'offensive ottomane en Hongrie, en cette même année 1541, Khayr al-Dîn a remonté le Danube jusqu'à Buda, avec soixante-dix navires, puis il est retenu à Istanbul par Soliman – l'entourage du sultan a convaincu ce dernier que l'expédition de Charles Quint ne serait qu'une feinte, qu'il voudrait attirer la flotte turque à Alger pour mieux attaquer Istanbul. Quoiqu'il en soit, la défense d'Alger revient à l'homme de confiance de Khayr al-Dîn, Hassan Agha, qui ne dispose alors que de 800 janissaires, de 600 cavaliers « kabyles » et d'un faible contingent d'habitants de la région. Il organise la résistance armée, convoque juristes et imams d'Alger, des chefs de zaouïas de régions proches. Il fait hisser les étendards, installe, on l'a déjà vu, des combattants aux endroits clés : une compagnie de janissaires, commandée par Hadj Mohammed, défend Bab Azzoun, au sud ; le caïd Hassan garde les remparts près de cette porte, le caïd Safer, une tour près de Bab el-Oued au nord, et le caïd Ars'lan, les remparts près du rivage. L'empereur croit que la prise de la ville sera facile, car elle n'est défendue que par un petit nombre de soldats turcs. Mais les défenseurs sont prêts⁸⁷.

Il semblerait d'ailleurs que le contexte diplomatique ait eu part à ce projet de Charles Quint, comme l'écrit Daniel Nordman :

L'empereur a envoyé divers agents secrets à Khayr al-Dîn, ces émissaires ayant pour objectif, soit d'affaiblir le sultan, soit d'ébranler la nouvelle puissance d'Alger en la discréditant et en la privant de toute aide musulmane extérieure, soit au contraire d'affermir Barberousse en faisant valoir auprès de lui la possibilité d'acquérir quelques ports détenus par l'Espagne, en échange d'un faible tribut, soit encore d'attiser les divisions intestines pour faciliter l'entrée dans Alger⁸⁸.

L'empereur Charles Quint, qui incarne manifestement la figure de l'envahisseur, cherche à tout prix à s'assurer le contrôle de vastes territoires sur les fronts territorial et maritime. Cet éminent personnage voit cette expédition comme un moyen efficace pour accroître son emprise sur la Méditerranée. La mer joue d'ailleurs un rôle déterminant, puisqu'elle s'impose à la fois comme un lieu tiraillé entre des échanges de tous types, et comme un espace favorable à l'émergence de querelles pour la posséder.

Les chevaliers de Malte sont nombreux à avoir pris part à cette expédition, dans la mesure où l'empereur a su s'attirer l'amitié d'un bon nombre d'entre eux en 1541, parmi lesquels figurent Don Bernardino de Mendoza, Fernando Alvarez de Toledo, le Duc d'Albe et

⁸⁵ Daniel Nordman, *Tempête sur Alger : l'expédition de Charles Quint en 1541*, Saint-Denis, Editions Bouchène, 2016, p. 162.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, p.191.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

Juan de Vega. Charles Quint et les chevaliers de Malte se situent du côté des Chrétiens, et s'opposent par conséquent aux Turcs, qui sont les ennemis des Espagnols.

Pour l'ensemble de la Méditerranée, l'implantation des chevaliers a une importance considérable : d'une part, et à la différence de la Sicile, rattachée complètement, dans les esprits, à l'Europe, l'archipel est situé, à la suite des géographes de l'Antiquité, par les voyageurs et les géographes du XVII^e siècle dans la Mer Afrique, en Afrique [...] d'autre part, il contribue à perpétuer la vieille césure médiane entre la Méditerranée occidentale et la Méditerranée orientale [...]⁸⁹.

Parmi les chevaliers de Malte, Nicolas Durand, seigneur de Villegagnon, assume le double rôle de personnage-narrateur et de témoin des événements de la tempête sur Alger, ce qui fait de ce personnage une figure importante. Ce dernier assure la fonction de chroniqueur, puisqu'il éclaire de façon considérable sur les causes, le déroulement et les conséquences d'une telle expédition, entreprise sur la volonté de Charles Quint. Certaines critiques ont toutefois été émises suite à son témoignage, puisque l'on se demande si son œuvre « provient de savoirs oraux, transmis de vive voix par les voyageurs, les marchands, les anciens captifs, et surtout par les marins, ou bien de documents écrits comme des recueils d'instructions nautiques, rassemblés et consultés avant le départ [...]»⁹⁰. Dans ses écrits, Villegagnon nous renseigne sur le *topos* de la tempête, largement exploité dans la mythologie grecque. Aussi l'auteur grec Homère exploite-t-il considérablement ce *topos* dans l'*Odyssée*. Par exemple, dans le chant XII, le protagoniste Ulysse entend le chant ensorceleur des sirènes, lorsqu'il se trouve dans le navire avec ses compagnons. Afin de ne pas entendre le chant des sirènes, les compagnons d'Ulysse se mettent de la cire dans les oreilles, contrairement au roi d'Ithaque, qui souhaite entendre l'appel irrésistible des tentatrices, tout en s'attachant au mât du bateau, pour ne pas être emporté dans les fonds marins. Ainsi, la ruse d'Ulysse lui a permis de sauver ses compagnons. Dès lors, le caractère dangereux, démoniaque de la mer, est mis en évidence dans cette épopée homérique, car quiconque s'y aventure, est confronté aux créatures marines ensorceleuses.

Villegagnon insiste sur le *topos* de la mer dangereuse, présent dès l'Antiquité et repris à la Renaissance. Il va sans dire que les marins étaient tenus d'avoir des connaissances sur la mer, en s'informant sur les potentiels dangers et ce, afin d'éviter les naufrages ou la découverte inopinée d'icebergs, comme l'indique très justement l'historien Daniel Nordman : « Le savoir sur la Méditerranée est un préalable à la maîtrise de la navigation et d'Alger – maîtrise absente dans les considérations techniques, mais omniprésente dans la relation⁹¹ ».

⁸⁹ Daniel Nordman, *Tempête sur Alger : l'expédition de Charles Quint en 1541*, op. cit., p. 103.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁹¹ *Ibid.*, p. 156.

Ce véritable *topos* de la mer périlleuse se retrouve ainsi transposé dans la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme, dès le chapitre II, lorsque Lazare et ses compagnons échouent dans leur expédition maritime, en raison d'un naufrage. Pourrions-nous voir dans cet épisode du naufrage une allégorie de l'expédition menée sur Alger ? Ce naufrage ne renverrait-il pas à l'échec de l'empereur Charles Quint, lequel s'est montré trop prétentieux ? En effet, lorsque ce dernier a attaqué la ville d'Alger, il était bien loin de s'imaginer que l'armée turque était prête à attaquer, malgré le petit nombre de soldats, qui ne faisait pas son poids face à l'armée de Charles Quint. Ainsi, l'empereur s'est comporté comme un homme inexpérimenté, inconscient de tous les dangers que la mer implique.

Dès lors, cette expédition de l'empereur menée sur Alger pourrait peut-être constituer une toile de fond historique pour la continuation anonyme du *Lazarillo*, dans laquelle l'auteur dresse un portrait satirique du monde de la cour et des Grands.

4. Contextes de *L'Asne ruant* : le libertinage érudit du XVII^e siècle

Le texte de *L'Asne ruant*, publié en 1620, s'inscrit dans le contexte historique et culturel du XVII^e siècle français, sous le règne de Louis XIII. En réalité, ce siècle constitue une rupture assez nette par rapport aux siècles précédents, en raison des multiples changements qui s'y sont produits. Le XVII^e siècle, qui signe la fin des guerres de religion, marque une période de relative prospérité. René Pintard remarque, à juste titre, que la période qui succède aux guerres de religion, laisse libre cours au libertinage. Dès lors, une nouvelle ère surgit : celle du XVII^e siècle et, avec elle, la naissance du libertinage.

Une fois la paix religieuse conclue, une fois rendus à leurs foyers les rudes gentilshommes dressés aux embuscades, aux sacs de villes, aux viols et aux incendies, c'est à la Cour une explosion de licence. Le plaisir étant enfin permis, après tant d'années de tension douloureuse, on s'y abandonne avec grossièreté, avec brutalité, avec violence ; dans les orgies de sang, on a pris l'habitude des vins les plus captieux, et il en faut d'étrangement forts pour entretenir désormais ou susciter l'ivresse⁹².

La religion semble être délaissée au profit d'une littérature licencieuse, axée sur la célébration de la débauche, des plaisirs corporels et sensuels, de la grossièreté. Il s'agit, en somme, de rompre avec une période austère, marquée par des guerres de religion, qui ont bouleversé le pays, non seulement d'un point de vue économique mais aussi d'un point de vue

⁹² René Pintard, *Le libertinage érudit : dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine, 1983, p. 7.

politique. Dès lors, le XVII^e siècle voit l'arrivée progressive des libertins érudits, lesquels sont considérés comme des auteurs mineurs, en marge du système⁹³. C'est pour cette raison qu'ils n'ont guère suscité l'intérêt de leurs contemporains, et « même ceux comme René Pintard – le père des recherches sur le libertinage érudit au XX^e siècle (dans son œuvre *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Genève Paris, Slatkine, 1983) – qui les ont étudiés, ne leur ont pas reconnu de véritable consistance théorique⁹⁴ ». Selon René Pintard, un renversement des valeurs se met en place, puisque le libertinage se donne pour ambition de contester un système. Aussi les libertins s'érigent-ils en contre-modèle, comme le suggère la critique littéraire : « Les pratiques religieuses tournées en dérision, la dévotion bafouée sous les noms de bigoterie et d'hypocrisie, le plaisir triomphant de la règle, et la "bonne Nature" déjouant les ordonnances de la vertu, tels en sont les thèmes ; et l'on y voit aussi le respect dû aux saints blessé par des allusions scabreuses [...]»⁹⁵. Néanmoins, il convient de différencier plusieurs types de libertinage : le libertinage de mœurs, le libertinage érudit. Ainsi, Sylvie Taussig prend le mot libertinage dans son sens large :

La tentative de définition de Sylvie Taussig nous paraît bien réussie, puisqu'elle envisage le libertinage sous toutes ses variantes, prenant en considération trois aspects complémentaires : la théorie des libertins, leur pratique et leur style.[...] La théorie des libertins se comprend par le rejet de la scolastique – La Mothe le Vayer découvre par exemple la philosophie sceptique, dont la suspension du jugement s'oppose au dogmatisme hérité d'Aristote –, par l'union de la philosophie et de la science – les libertins veulent conserver la liberté de pensée et d'expérience – et, enfin, par la reconnaissance de l'importance de la coutume⁹⁶.

Selon René Pintard, les libertins érudits exercent des professions honorables, telles que médecin, clerc, magistrat. Ce sont pour la plupart des humanistes qui se sont inspirés des auteurs antiques et qui se sont nourris de leurs écrits. S'il appert que certains d'entre eux ont recours à l'utilisation d'un pseudonyme pour publier leurs écrits, c'est en réalité pour mieux dissimuler leur véritable identité, et s'ils mettent en avant l'aspect satirique et licencieux dans leurs textes, c'est sans doute pour rompre les codes imposés par la société et pour la critiquer.

⁹³ Ce terme a été forgé en 1943 par René Pintard. Comme l'a suggéré Bruno Roche, « L'appellation de "libertin érudit" [...] représente un pas décisif, en ce qu'elle permet déjà d'envisager de nombreux points de convergence entre le libertinage et l'épicurisme », *Lumières épicuriennes au XVII^e siècle : La Mothe Le Vayer, Molière et La Fontaine, lecteurs et continuateurs de Lucrèce*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine ; 75 », 2020, p. 17.

⁹⁴ Nathanaëlle Dupuy, « Le libertinage érudit et la formation de l'homme : le caractère paradoxal de François de La Mothe Le Vayer », *Le Télémaque*, volume 36, n°2, 2018, p. 147-162.

⁹⁵ René Pintard, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ Nele De Schrijder, *LA MOTHE LE VAYER: entre libertinage et érudition. Une étude de l'Hexaméron rustique*, *op. cit.*, p. 13. Nele De Schrijder résume le propos de Sylvie Taussig, dans son ouvrage *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle : 2 La Mothe Le Vayer et Naudé*, aux pages 69 -73.

Les Jésuites, et parmi eux François Garasse, voulaient éradiquer le mouvement libertin, qu'ils considéraient comme dangereux. L'ouvrage de François Garasse, intitulé *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*⁹⁷, et publié en 1623, s'offre comme « un tableau des mœurs des épicuriens et des athéistes en général et de Théophile en particulier. [...] On a, en lisant cette satire, la vision nette de l'existence de ces jeunes gens, de leurs orgies où s'étaient leur orgueil, leur ignorance, leur incrédulité qui n'étaient qu'insouciance et moquerie⁹⁸ ». En réalité, François Garasse s'en prend surtout aux libertins et, plus précisément, à la figure du poète Théophile de Viau, lequel est considéré comme le chef de file du libertinage. En dressant son portrait, Frédéric Lachèvre nous révèle la vraie facette du libertin Théophile de Viau :

Théophile, au contraire, latin dans l'âme, méridional épris de soleil et de liberté, avide de plaisirs et de jouissances, resta rebelle à l'éducation huguenote, il n'en retint que l'indiscipline intellectuelle. La Réforme, en substituant le libre examen à la soumission volontaire en matière de foi, en faisant l'homme juge de sa propre créance, dégage rapidement un esprit superficiel de toute religieuse et laisse le champ libre aux passions⁹⁹.

L'ouvrage qui a déclenché le procès de Théophile de Viau et des auteurs libertins en 1623, est le *Parnasse satyrique*, paru en novembre 1622, deux ans après l'apparition du recueil intitulé *Les Délices satyriques*¹⁰⁰. Si François Garasse a publié sa *Doctrine curieuse*, c'est surtout en réaction au *Parnasse satyrique*¹⁰¹, pour dénoncer le libertinage. En effet, le poète Théophile de Viau se souciait beaucoup de la publication du *Parnasse satyrique* et craignait d'avoir à subir des conséquences désastreuses : il avait vu juste. Au début de la première pièce du *Parnasse satyrique*, le nom du poète libertin Théophile de Viau apparaît explicitement avec un sonnet intitulé « Phylis, tout est foutu, je meurs de la verolle¹⁰² ».

⁹⁷ François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, Paris, Encre marine, coll. « Bibliothèque hédoniste », 2009. Ce pamphlet se divise en huit livres, lesquels s'ouvrent sur une maxime que l'auteur attribue à ses adversaires, avec des preuves qu'ils apportent. S'ensuit une réfutation de ces maximes par François Garasse.

⁹⁸ Frédéric Lachèvre, *Le procès du poète Théophile de Viau : 11 juillet 1623- 1^{er} septembre 1625*, Genève, Slatkine, coll. « Le libertinage au XVII^e siècle ; 1,2 », 1968, p. 148-149.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁰ Ce recueil a été publié en 1620, sous la direction du libraire Estoc et avec la collaboration de Guillaume Colletet.

¹⁰¹ Cet ouvrage, qui réunit nombre de textes licencieux, mentionne des figures emblématiques du libertinage : Théophile de Viau, Frénide, Colletet. Dans le Livre Sixième de son pamphlet, François Garasse mentionne trois choses qu'il remarque dans le recueil du *Parnasse satyrique*. Tout d'abord, il remarque que « les presses et les formes ont eu honte des impudicités horribles qui se sont trouvées dans la copie », *op. cit.*, p. 697. Ensuite, il critique les impudicités de ces « garçons d'étable qui n'ont ni honneur, ni esprit, ni civilité, autre que celle de leur naissance », p. 698. Enfin, il remarque que cet ouvrage s'ouvre sur un sonnet en forme d'éloge à la sodomie et que le poète qui a rédigé ces vers, à savoir Théophile de Viau, n'a pas été condamné, alors que, « jadis, lorsqu'il y avait encore un peu de sentiment et de piété dans les âmes des bons vieux Français, au seul nom de sodomie, on ne parlait que de brûler tout vif celui qui en eût été seulement soupçonné », p. 698.

¹⁰² Théophile de Viau, *Le Parnasse satyrique du sieur Théophile* [1620], Bibliothèque nationale de France (BnF Gallica), [en ligne], p. 1.

L'hypothèse avancée par Frédéric Lachèvre consiste à dire que ce sonnet écrit par le libertin est en partie à l'origine de son procès, mais là encore, rien n'est sûr. Par ailleurs, Théophile de Viau a désavoué avoir rédigé des vers libertins et obscènes, comme le souligne Frédéric Lachèvre : « En déclarant que ses *Œuvres* avaient été publiées à son insu et sans publication, il démontait ses adversaires, il anéantissait le laborieux travail du Procureur général¹⁰³ ».

Contrairement à Frédéric Lachèvre, Antoine Adam avance une thèse bien différente où il semble prendre la défense de Théophile de Viau :

Il est impossible d'imaginer que le *Parnasse* ait été édité pour perdre Théophile. S'il contient bon nombre de pièces du poète, c'est parce que celui-ci avait la réputation d'être le chef de la bande libertine ; et si son nom figurait au bas du premier sonnet et de la première page, c'est parce que l'éditeur espérait, par lui, attirer la foule des acheteurs¹⁰⁴.

Antoine Adam semble avoir vu juste en considérant que c'est bien grâce à sa réputation que Théophile de Viau jouit du privilège d'être mentionné en première page de l'œuvre. Le 11 juillet 1623, le Parlement procède à l'arrestation de Théophile de Viau ainsi que d'autres auteurs ayant contribué à l'élaboration du *Parnasse Satyrique*. Après l'arrêt du Parlement le 1^{er} septembre 1625, le libertinage est éradiqué, Théophile de Viau échappe au bûcher et François Garasse remporte la victoire. Comme l'assure Frédéric Lachèvre, « le libertinage n'existait plus en tant que danger social, les palinodies de son plus illustre représentant l'avaient tué : devant les juges, il avait renié ses propres œuvres, il s'était posé dans le « Théophilus in carcere » et dans son « Apologie » en catholique romain croyant et pratiquant : il réclamait dans sa prison des Heures, un chapelet, un ...confesseur !¹⁰⁵ ».

De fait, le libertin Théophile de Viau cherche à opérer un renversement des codes de la société et apparaît ainsi comme un marginal. S'il est difficile de déceler l'identité de l'auteur de *L'Asne ruant*, nous pouvons penser qu'il s'agit d'un libertin érudit, d'un humaniste qui cherche à s'adonner à une satire en profondeur de son époque.

En somme, la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* apparaissent comme deux œuvres marginales et anonymes, marquées par leur caractère crypté, qui ne facilite guère leur compréhension. Si l'œuvre espagnole se présente comme la continuation du *Lazarillo* original, elle revendique toutefois un écart par rapport au texte source et affiche manifestement sa singularité propre. Le texte français peut rebuter le lecteur en raison de son

¹⁰³ Frédéric Lachèvre, *op. cit.*, p. 407.

¹⁰⁴ Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slatkine, 2008, p. 338.

¹⁰⁵ Frédéric Lachèvre, *op. cit.*, p. 506.

côté hermétique et de la difficulté à le caractériser, tant du point de vue de la forme que du contenu. La marginalité qui caractérise la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* nous a amené à faire un tour d'horizon des sources antiques, qui ont pu influencer les auteurs, directement ou indirectement d'ailleurs. Si *L'Âne d'or* d'Apulée semble être la référence antique la plus évidente pour la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*, d'autres références n'en sont pas moins négligeables, comme certains écrits de Lucien de Samosate ou l'*Odyssée* d'Homère dans le cas de la *Segunda parte del Lazarillo* et le *Satyricon* de Pétrone dans le cas de *L'Asne ruant*. Enfin, ce corpus franco-espagnol nous a amené à évoquer les contextes historiques et culturels des œuvres. Si les influences folkloriques transparaissent dans la *Segunda parte del Lazarillo*, le contexte historique, en revanche, est plus difficile à déceler, mais nous avons suggéré l'hypothèse selon laquelle l'œuvre serait une allégorie de l'expédition menée par Charles Quint sur Alger en 1541. Le texte français de *L'Asne ruant* s'inscrit dans un tout autre contexte, celui du libertinage érudit au XVII^e siècle, sous le règne de Louis XIII. Toutefois, malgré ces aires linguistiques et ces contextes différents, les œuvres se prêtent à une étude comparative, en particulier dans le traitement qu'elles proposent de l'image de la métamorphose.

Partie II

Recours au *topos* de la métamorphose animale

La métamorphose¹⁰⁶, loin d'être un *topos* nouveau, a fait couler beaucoup d'encre depuis l'Antiquité, et le grand modèle par excellence est assurément Ovide, avec ses *Métamorphoses*. À la Renaissance et au XVII^e siècle, la métamorphose suscite un certain regain d'intérêt¹⁰⁷. Durant cette époque de renouveau artistique, intellectuel, culturel, l'homme prend conscience du fait qu'il doit se forger sa propre identité, s'interroger sur sa place dans le monde¹⁰⁸. Cécile Bertin-Elisabeth, qui s'est intéressée aux métamorphoses ichtyologiques et asines dans la littérature picaresque, perçoit la métamorphose comme un instant de crise, lequel s'inscrit dans la vie du picaresque, un être en marge du système qui fait le nécessaire pour sortir de la misère¹⁰⁹. Son propos pourrait ainsi tout à fait s'appliquer au roman de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555). Le *topos* de la métamorphose surgit à nouveau dans les écrits de la Renaissance, comme par exemple dans le *Crotalón*¹¹⁰ de Cristobal de Villalón, ou dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*¹¹¹, et, plus tardivement, dans *Le colloque des chiens*¹¹² de Miguel de Cervantès. Le recours au dispositif de la métamorphose s'exprime différemment dans les récits et n'est pas utilisé aux mêmes fins. Ainsi, et c'est ce qui fera l'objet de notre partie, la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) et *L'Asne ruant* se servent de l'image de la métamorphose comme d'un changement de perspective auquel le lecteur est appelé.

¹⁰⁶ Ce terme vient du grec *meta* qui signifie dépasse et de *morphê*, la forme.

¹⁰⁷ Philippe Rabaté considère que « le recours à l'écriture métamorphique, au dévoilement d'un sens caché ou latent par le biais d'une transformation corporelle va devenir l'un des lieux communs les plus récurrents de la littérature que l'on appelle baroque », « Écrire la métamorphose dans la littérature du Siècle d'Or », *Bulletin Hispanique*, n° 117-2, 2015, p. 433-454.

¹⁰⁸ Selon Karine Safa, la métamorphose s'impose comme le moyen pour l'homme de la Renaissance d'entrer en contact avec la sphère spirituelle, de s'en remettre à un être supérieur, afin de se dépasser lui-même : « Exaspéré par ses limites, hanté par sa finitude, l'homme de la Renaissance voit dans la métamorphose comme une brèche pour entrer dans la voie royale mais étroite de l'immortalité¹⁰⁸ », « Antiquité et métamorphose à la Renaissance. Pic de la Mirandole et Giordano Bruno », n°8, 2008, p. 127-136.

¹⁰⁹ « Aussi, ces changements de forme, de nature et de structure en dénonçant pour le moins un manque d'unité – la métamorphose est un soi un instant de crise – ne soulignent-ils pas le statut de monstre social des picaresques, descendants de Lazare, et leurs efforts de re-naissance socio-politique, soit la transcription dans les récits picaresques d'une poétique de la métamorphose qui intègre tant les apports de l'Antiquité que les nouvelles voie(x)s de l'humanisme ? », Cécile Bertin-Elisabeth, « Métamorphoses ichtyologiques et asines dans la littérature picaresque », *Bulletin Hispanique*, n° 117-2, 2015, p. 531-548.

¹¹⁰ Cette œuvre, composée dans les années 1550, comporte vingt dialogues, écrits dans le style de Lucien de Samosate, qui rappelle son œuvre *Le songe ou le coq*.

¹¹¹ Il s'agit d'un dialogue lucianesque des années 1530.

¹¹² *El coloquio de los perros* est une nouvelle publiée dans les *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantès et parue en 1613.

1. Des métamorphoses animales dans les deux œuvres

La *Segunda parte del Lazarillo* (1555) relate la métamorphose du protagoniste en thon, tandis que *L'Asne ruant* raconte les métamorphoses de six personnages en animaux, tous aussi différents les uns que les autres. En étudiant ces métamorphoses animales, nous nous questionnerons à la fois sur les causes de la métamorphose, alléguées de manière ironique, puis sur le sujet métamorphosé, avant d'aborder le processus métamorphique et d'aboutir aux conséquences de la métamorphose.

1.1. Causes de la métamorphose

Les grands modèles antiques, en particulier Ovide et Apulée, se servent du dispositif de la métamorphose pour bien souvent punir les hommes qui se comportent de façon outrageuse, aussi bien envers les divinités qu'envers les hommes. Or, dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) et *L'Asne ruant*, il n'est guère question de châtement ou de punition. Les textes ont recours à une cause commune de la métamorphose, à savoir l'ivresse comme cause directe, un point commun qui ne manque pas de nous surprendre.

1.1.1. La soif de fortune et l'ivresse dans la *Segunda parte del Lazarillo*

Dans la continuation anonyme du *Lazarillo*, les causes de la métamorphose sont la soif de fortune et l'ivresse. Si la soif de fortune peut rappeler le *Lazarillo* original, avec l'aspiration du picaresque à s'enrichir socialement, l'ivresse du personnage en revanche peut surprendre et nous inviter à effectuer une lecture non pas réaliste mais plutôt allégorique de l'œuvre. L'hispaniste français, Marcel Bataillon, montre comment le chapitre de la taverne justifie la transition entre le *Lazarillo* original et la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme (1555), qui reste assez brutale.

Le premier chapitre de la « Segunda Parte » est le seul à avoir suscité un certain intérêt aux yeux de quelques éditeurs et traducteurs. Cela est dû au fait qu'il relate les grandes fêtes de Lazare en compagnie des Allemands qui sont venus à Tolède avec Charles Quint : sujet assez « réaliste » pour ne pas trop s'éloigner de l'épilogue du *Lazarillo* original! En effet, cet épisode, qui s'explique par les obligations professionnelles du crieur public, et qui est récidiviste dans le *leitmotiv* du bonheur avec le vin, n'a été conçu que pour justifier la métamorphose en poisson¹¹³.

¹¹³ « El primer capítulo de la « Segunda Parte » es el único que ha hallado gracia ante ciertos editores y traductores. Ello es debido a que cuenta las francachelas de Lázaro en compañía de los alemanes venidos a Toledo con Carlos V: ¡asunto bastante “realista” para no desentonar como epílogo del *Lazarillo*! De hecho, este episodio,

Lazare décide de prendre part à l'expédition d'Alger en 1541, en compagnie d'un chevalier de l'ordre de San Juan, par soif de fortune, puisque, rappelons-le, Lazare est un picaro qui cherche à gagner sa vie, ce qui introduit d'emblée une continuité entre les deux parties du *Lazarillo*, et un certain souci de fidélité à l'égard du texte original : « Rendons-nous à Alger : nous devons rapporter de l'or¹¹⁴ ». Par ailleurs, comme l'a mentionné Marcel Bataillon, le vin constitue un véritable *leitmotiv* folklorique, qui jalonne l'œuvre :

Le navire, étant sur le point de faire naufrage, Lazare, dont la peur de la mort stimule la soif, fait le raisonnement suivant : « en considérant que l'on devait se satisfaire de cette eau salée, peu savoureuse, il me semblait inhumain de faire usage de peu de charité avec moi-même, et j'ai décidé de la remplacer par l'excellent vin qu'il y avait dans le navire, lequel en ce moment était aussi bien sans maître que moi sans âme, et, avec beaucoup d'empressement, je me mis à boire¹¹⁵ ».

Lazare souligne les bienfaits du vin, qui lui permet de sortir indemne du naufrage, contrairement à ses compagnons, qui ont connu un sort funeste. Le protagoniste n'hésite d'ailleurs pas à tourner en dérision ses camarades, avançant le postulat suivant : s'ils avaient bu du vin, ils auraient pu être sauvés comme lui. Alors que la mer engloutit les compagnons d'armes de Lazare, ce dernier ressuscite sous une autre forme physique : celle d'un thon, perdant ainsi son apparence humaine. Le personnage se souvient des paroles proférées par l'aveugle, montrant par-là même l'accomplissement de la prophétie et la puissance salvatrice du vin. Or, le personnage s'exprime sur un ton ironique :

Depuis ce jour-là, j'ai appris comment le vin m'avait maintenu en vie. En étant imprégné de lui jusqu'à la bouche, l'eau n'a pas eu le temps de m'offenser ; je me suis rappelé de la philosophie que m'avait prophétisée l'aveugle, lorsque, dans la ville d'Escalona, il m'a dit que si le vin devait donner la vie à un homme, ce serait à moi¹¹⁶.

Dès lors, la métamorphose de Lazare s'explique en partie par ses impératifs professionnels, sa soif d'ascension sociale, mais aussi par l'ivresse.

sugerido por las obligaciones profesionales del pregonero público, y reincidente en el *leitmotiv* de la felicidad con el vino, solo ha sido concebido para justificar la metamorfosis en pez » [notre traduction], Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca, Anaya, coll. « Temas y estudios », 1968, p. 81.

¹¹⁴ « Vamos allá, que de oro hemos de venir cargados » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], éd. de Pedro Manuel Piñero Ramírez, Madrid, Cátedra, 1999, p. 131. Dans la continuation de 1620, Juan de Luna reprend le même motif que celui de l'auteur anonyme, à savoir le désir de faire fortune.

¹¹⁵ « Hallándose el navío en trance de hundimiento, Lázaro, a quien el temor de la muerte aguza la sed, hace el razonamiento siguiente : « considerando como se había de satisfacer con aquella salada, mal sabrosa agua del mar, parecióme inhumanidad usar de poca caridad conmigo mismo, y determiné que en lo que la mala agua había de ocupar, era bien engullirlo de vino excelentísimo que en la nao había, el cual aquella hora estaba tan sin dueño como yo sin alma, y con mucha priessa comencé a beber » [notre traduction], Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁶ « Entonces conocí como el vino me había conservado la vida, pues por estar lleno dél hasta la boca no tuvo tiempo el agua de me ofender ; entonces vi verdaderamente la filosofía que cerca desto había profetizado mi ciego, cuando en Escalona me dixo que si a hombre el vino había de dar vida había de ser a mi » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 138. Escalona est une commune d'Espagne, appartenant à la province de Tolède.

1.1.2. L'ivresse dans *L'Asne ruant*

Dans *L'Asne ruant*, les six « cavaliers notables », qui ne sont autres que les réincarnations de Balaam, Thésée, Pyrihoos, Héphestion, Narcisse et Démocrite, se réunissent dans la demeure de la magicienne Circé. Cette dernière ne semble guère apprécier les potins de ces ivrognes au sein de son logis et ne tarde pas à les métamorphoser :

Il était tard, et Circé, importunée d'entendre tant de discours qui ressemblaient les Bacchantes à pleine gorge, ne pouvait honnêtement repousser ces personnages qui venaient de différentes nations ; mais elle s'avisa pour la fin, et fit un tour de son métier, par une métamorphose digne d'être autant admirée que célébrée¹¹⁷.

Les Bacchantes, mentionnées explicitement dans ce passage, renvoient aux fêtes religieuses qui célèbrent la débauche sexuelle et les beuveries, honorées par les Romains pour Bacchus, le dieu de l'ivresse et du vin. L'expression « à pleine gorge » insiste sur l'état d'ivresse des personnages, qui sombrent dans le dévergondage.

1.2. Une métamorphose physique et subie par les sujets

La *Segunda parte del Lazarillo* (1555) et *L'Asne ruant* présentent des métamorphoses physiques et subies. Dans le texte espagnol, Lazare connaît une métamorphose physique et totale, puisque tout son corps est transformé en thon : il glisse ainsi du statut d'homme à celui d'animal. Bien que le personnage connaisse un changement physique radical, il n'en perd pas pour autant ses facultés intellectuelles, comme le suggère le chapitre XIV : « Même dans mon corps de poisson, je conservais le jugement d'un homme¹¹⁸ ». Lazare n'a pas perdu ce qui constitue la noblesse de l'homme et qui instaure de fait une différence cruciale entre l'homme et l'animal, à savoir l'intellect, qui lui permet de raisonner. Il garde ainsi une part d'humanité dans son corps de poisson, ce qui, en miroir, fait écho à *L'Âne d'or* d'Apulée, puisque le protagoniste Lucius conserve son âme humaine dans son corps d'âne.

À l'instar de la *Segunda parte del Lazarillo*, *L'Asne ruant* présente une métamorphose physique et totale des personnages en animaux. En réalité, il s'agit d'une métempsychose, qui consiste en la réincarnation de l'âme dans plusieurs autres corps. Ainsi, Balaam est métamorphosé en bœuf, Thésée en porc, Pyrihoos en dindon, Héphestion en cheval, Narcisse en veau et Démocrite en chien.

¹¹⁷ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 22-23.

¹¹⁸ « mas aunque yo era pece, tenía el ser y entendimiento de hombre » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], op. cit., p. 227.

Le critique Francis Berthelot offre une approche critique très générale de la métamorphose en littérature. Il s'est concentré sur l'objectif du personnage dans sa métamorphose. Autrement dit, il s'agit de savoir s'il est question d'une métamorphose subie, auquel cas le personnage n'est pas l'agent de sa métamorphose ; d'une métamorphose voulue, auquel cas le personnage témoigne de sa volonté d'être métamorphosé ; ou encore d'une métamorphose acceptée, c'est-à-dire que le personnage, qui ne souhaitait pas cette métamorphose initialement, finit par accepter le processus métamorphique. Ainsi, dans la *Segunda parte del Lazarillo*, il s'agit à la fois d'une métamorphose subie et acceptée¹¹⁹. En effet, Lazare n'est pas le maître de sa métamorphose, dans la mesure où cette dernière dépend de facteurs extérieurs. Francis Berthelot explique que les sentiments négatifs jouent un rôle déterminant dans la métamorphose : « Le fait que la métamorphose soit subie, se caractérise par les sentiments négatifs – peur, douleur, colère – qu'elle éveille chez le sujet¹²⁰ ». De fait, dans la continuation anonyme, le sentiment négatif qui ressort est celui de la peur, puisqu'au chapitre II, le personnage craint de mourir au cours du naufrage, et finit métamorphosé en thon, comme s'il renaissait de ses cendres à l'instar du phénix. Or, cette métamorphose subie se combine avec la métamorphose acceptée, puisque le protagoniste finit par s'adapter progressivement à son nouveau milieu, qui lui était étranger jusqu'alors. Le sentiment de la peur laisse place à la sérénité de Lazare, comme l'énonce explicitement le narrateur : « me trouvant dans la grotte pour mon plus grand plaisir¹²¹ ». Les nombreuses relations qu'il noue avec les thons, témoignent également de sa capacité à sociabiliser. Quant au texte de *L'Asne ruant*, il s'agit également d'une métamorphose subie, puisque la magicienne Circé se charge de transformer les personnages en animaux, en raison de leurs bavardages incessants et de leur ivrognerie.

Le sujet métamorphosé en animal ne se plaint ni du milieu maritime dans lequel il est immergé, ni de sa forme physique, mais y éprouve au contraire un certain plaisir, une jouissance même. En somme, la métamorphose s'offre comme une opportunité pour le personnage de vivre une existence hors du commun, qui ne le laisse nullement indifférent.

¹¹⁹ Si l'on compare cette métamorphose avec *L'Âne d'or* d'Apulée, on note une différence majeure puisqu'il s'agit d'une métamorphose provoquée chez Apulée. En effet, Lucius demande à Photis de connaître les secrets de Pamphile, afin d'être transformé en hibou. Or, la métamorphose échoue, puisqu'il est métamorphosé en âne et ne retrouvera son état initial qu'en suivant le conseil de la déesse Isis, en consommant des roses.

¹²⁰ Francis Berthelot, *La Métamorphose généralisée : du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1993, p. 37.

¹²¹ « estándome en la cueva muy a mi placer » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 144.

1.3. Processus métamorphique

S'intéresser au processus métamorphique revient à se pencher sur la notion de la temporalité, en se demandant si la métamorphose intervient rapidement ou non dans la narration fictive. Alors que la *Segunda parte del Lazarillo* présente une métamorphose très rapide, *L'Asne ruant* la retarde, puisqu'elle surgit au milieu de la narration.

1.3.1. Une métamorphose précoce dans la *Segunda parte del Lazarillo*

L'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) a effectué le choix de procéder à une métamorphose rapide, sans doute parce qu'il cherche à nous immiscer le plus rapidement possible dans le monde subaquatique des thons. Ainsi, la métamorphose intervient à la fin du chapitre II :

Le Seigneur, par la vertu de sa passion, par les prières et en raison de ce que je voyais auparavant, souhaitait produire en moi un merveilleux miracle, même tout petit par rapport à son pouvoir ; alors que j'étais inanimé, submergé et à demi-noyé en raison de la quantité d'eau qui, comme je l'ai dit, m'avait pénétré à mon grand regret, et ainsi, le navire avait coulé et j'étais mort de froid, [...] et m'évanouissant de ne pas manger, au mauvais moment, j'ai senti mon corps d'homme se changer, quand je m'en souciais le moins, lorsque je me suis vu métamorphosé en poisson, ni plus ni moins, avec la même silhouette et la même forme que ceux qui étaient venus m'encercler et qui ont toujours cet aspect¹²².

Comme le suggère le passage ci-dessus, la religion semble assurer un rôle crucial dans le processus métamorphique. En effet, Lazare adresse des prières à tous les saints ainsi qu'au Seigneur, lequel entend ses prières. Le lexique des sensations est convoqué puisque Lazare est conscient de subir la métamorphose : des changements se produisent dans son corps, comme il l'énonce explicitement : « J'ai senti mon corps d'homme se changer ». D'ailleurs, dans un jeu de miroir, la transparence de l'eau permet à Lazare de contempler son nouveau corps de poisson, tout en s'identifiant avec les autres poissons qui l'encerclent et qui sont ses semblables. Le protagoniste manifeste de la crainte après sa métamorphose lorsqu'il retrouve des traces matérielles de celle-ci, comme si son ombre humaine le guettait. Ainsi, au chapitre IV, les thons découvrent les habits du pauvre Lazare dans la grotte dans laquelle il s'est

¹²² « El Señor, por virtud de su passion y por los ruegos de los dichos y por lo demás que antes mis ojos tenia, con obrar en mi un maravillo milagro, aunque a su poder pequeño, y fue que estando yo assi sin alma, mareado y medio ahogado de mucha agua que, como he dicho, se me había entrado a mi pesar, y assi mismo encallado y muerto de frio de la frialdad, [...] a deshora sentí mudarse mi ser de hombre, quiera no me cate, quando me vi hecho pez, ni más ni menos, y de aquella propia hechura y forma que eran los que cerrado me habían tenido y tienen » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 143. Le terme « mareado » est difficile à traduire en raison d'un jeu de mot qui oscille entre un sens figuré et un sens propre. Au sens figuré, « mareado » signifie « éméché » ou « assommé », alors qu'au sens propre, il signifie « avoir le mal de mer ». Lazare est dans un état d'ivresse puisqu'il est submergé de vin.

réfugié, lorsque les thons se sont précipités à sa rencontre : « En ayant bien observé la grotte, nous avons trouvé les vêtements du courageux thon Lazare de Tormes, parce qu'ils avaient été séparés de lui lorsqu'il a été métamorphosé en poisson, et quand je vis mes vêtements, je craignais que mon corps s'y trouve encore, par hasard, alors que seule mon âme aurait été transformée en thon¹²³ ». La séparation corps – âme est donc suggérée dans le propos énoncé par Lazare, si bien que l'on peut parler de sa double identité : Lazare-homme et Lazare-thon.

1.3.2. Une métamorphose tardive dans *L'Asne ruant*

Dans *L'Asne ruant*, la métamorphose surgit au milieu du texte, comme si elle était volontairement retardée dans la narration. Avant de la subir, les personnages discutent entre eux de leurs aventures passées et poursuivent leurs discussions autour d'un banquet. L'auteur raconte que les « cavaliers notables » sont en réalité Balaam, Héphestion, Thésée, Pyrihoos, Narcisse et Démocrite. D'emblée, on relève une diversité de personnages : un personnage biblique, un général macédonien et favori d'Alexandre le Grand, trois personnages de la mythologie grecque et un philosophe grec atomiste. Balaam, métamorphosé en bœuf, est l'incarnation même du dieu Bacchus : « Vous eussiez vu Balaam devenir bœuf, les cornes lui pousser sur le front, sa belle soutane se changer en poil rude et impoli, son excellente voix en beuglement désagréable, son ventre s'élargir, sa queue croître, ses pieds devenir doubles, le tout à la ressemblance du bon Bacchus, corne-bœuf, pied de bœuf¹²⁴ ». Par sa métamorphose en bœuf, le personnage biblique semble avoir perdu toute trace de sa dignité, comme le soulignent les adjectifs dépréciatifs dans les deux exemples suivants : « poil rude et impoli » et « beuglement désagréable ». Thésée subit une métamorphose en porc : « Thésée, qui se changeait en porc, et grouinait un oin, oin, n'avait encore que la tête parfaite, à la mode des grenouilles du Nil qui croissent à demi formées : vous eussiez vu des yeux gros-petits s'enflammer de rancœur, et les oreilles dressées, menacer ses compagnons s'ils ne faisaient à leur tour pareille transformation¹²⁵ ». L'expression « yeux gros-petits » est assez amusante puisqu'elle révèle le changement qui s'est produit dans la métamorphose de Thésée en porc. Lors de sa métamorphose, les gros yeux de Thésée sont devenus très petits, comme ceux des

¹²³ « Mirada bien la cueva, hallamos los vestidos del esforçado atún Lázaro de Tormes, porque fueron dél apartados cuando en pez fue vuelto, y cuando los vi todavía temí si por ventura estaba dentro dellos mi triste cuerpo, y el alma sola convertida en atún » [notre traduction], *Ibid.*, p. 155.

¹²⁴ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 23. La soutane est un « vêtement boutonné du haut en bas et tombant jusqu'aux pieds, que portent les ecclésiastiques », Dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

¹²⁵ *Ibid.*

cochons. Pyrihoos est métamorphosé en dindon¹²⁶ : « Le pauvre Pyrihoos qui chaussait ses ongles crochus ; et se parait de plumes grivelées, devenait admirablement un dindon, et bouffissant, grossissant ses babines, vous eussiez dit qu’il retenait encore son ancien courage qui lui faisait lever les plumes¹²⁷ ». Héphestion, quant à lui, devient un cheval : « Vous l’eussiez vu faire dix mille ruades moins dangereuses que gaillardes, avec une telle promptitude et agilité, que s’il eût eu des ailes, jamais Pégase, cheval volant, n’eût osé se comparer à lui [...]»¹²⁸ ». Visiblement, Héphestion ne semble pas prendre très au sérieux son rôle de général macédonien, puisqu’il préfère s’adonner à des danses, plutôt que d’entreprendre de véritables combats guerriers. La magicienne Circé métamorphose Narcisse en veau, alors qu’il tente de s’échapper de la salle : « Les cornes lui apparurent en moins de temps qu’elles ne feraient à un Cornard. Il sautait et dansait à sa mode accoutumée, avec une telle violence, qu’il pensa faire encore de plus étranges métamorphoses ; n’eût été que la charitable Circé lui renvoyant ses anciennes fantaisies, le rendit muet, content d’un simple regard¹²⁹ ». Dans ce passage, le jeu de mots sur « cornes » et « cornard » est assez saisissant. En effet, l’expression « porter les cornes » convient aussi bien au sens propre qu’au sens figuré dans *L’Asne ruant*. Au sens propre, Narcisse porte les cornes, puisqu’il a été métamorphosé en veau. Au sens figuré, l’expression est employée pour parler de l’infidélité de la femme, qui a trompé son mari. Ainsi, ce passage renvoie à la mythologie grecque puisque le bonheur de Narcisse réside dans la contemplation de son reflet dans l’eau et la parole lui importe peu. Enfin, Démocrite clôt la série de métamorphoses, devenant chien : « Elle le changea sans le frapper et sans rien dire en chien, lequel, cherchant de tous les côtés les os pour se remplir la panse, fit sans doute enrager Monsieur le veau, lequel pour avoir la peau plus douce, et la chair plus blanche, devait les avoir plus délicats¹³⁰ ».

Dès lors, toutes ces métamorphoses semblent être en contradiction complète avec l’*ethos* des personnages, puisqu’elles sont comiques. Aussi pouvons-nous noter l’aspect relativement abstrait de la métamorphose de Lazare dans la *Segunda parte del Lazarillo*, qui est peu décrite, comme si on entrait d’emblée dans une allégorie. Dans *L’Asne ruant*, la métamorphose est retardée comme si l’auteur entretenait un jeu sur l’attente pour le pur plaisir du lecteur.

¹²⁶ Le substantif « dindon » est le français moderne de « coq d’Inde », lequel désignait une « espèce d’oiseau domestique plus gros que le coq », Dictionnaire de l’Académie française, 1^{ère} édition [1694], [en ligne].

¹²⁷ Anonyme, *L’Asne ruant*, *op. cit.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

1.4. Conséquences de la métamorphose sur les sujets : une métamorphose réversible dans les deux œuvres

Aussi bien dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) que dans *L'Asne ruant*, on aboutit à une métamorphose réversible.

Dans la *Segunda parte del Lazarillo*, la seconde métamorphose figure au chapitre XVI, soit deux chapitres avant la fin de l'œuvre. Alors qu'il s'aventure avec les autres thons dans les lieux de Conil¹³¹ et Vejer¹³², réputés pour la pêche au thon, Lazare redevient un homme : « Les pêcheurs, fascinés de me voir ainsi armé, essayèrent de me retirer l'épée, que j'avais bien attachée, raison pour laquelle je la tenais fermement, et ils me saisirent par la tête et découvrirent mon front et mes yeux et mon nez et la moitié de ma bouche¹³³ ». La physionomie humaine de Lazare nous apparaît progressivement, à travers le recours à la polysyndète, qui donne plus de relief à chaque partie de son visage.

Dans *L'Asne ruant*, Circé redonne aux personnages leur apparence physique humaine à la demande des âmes des philosophes, qui réclament leur corps à la porte de la magicienne.

À peine la gracieuse harmonie, mêlée de six diverses parties avait cessée, que le bal tant agréable prit fin : alors un grand bruit fut entendu d'âmes douloureuses, dénuées de leurs corps, qui se plaignaient à la porte. C'étaient les esprits de ces beaux Philosophes qui venaient de courir la picorée, non si gais et contents que ceux qui habitaient aux bienheureux champs Elyséens, où ils reçoivent dix milles sortes de contentements ; mais ressemblant à ceux qui font leur triste demeure dans la campagne amoureuse, où les doux gémisséments retentissent pour le souvenir des plaisirs passés : aussi ces âmes divines, jalouses de leurs corps, s'attristaient à bon droit de se voir si injustement séparées d'eux, alors qu'ils semblaient soupirer après elles, et en avoir plus que jamais grand besoin¹³⁴.

Les personnages retrouvent leur forme physique humaine ainsi que leur âme, grâce à Circé : « la charmeresse de Circé, ne voulant dénier le secours qu'elle y pouvait apporter décharma par contre charmes ces animaux charmés ; et d'un simple souffle les anima de leurs âmes, et y incorpora leurs premiers corps¹³⁵ ». D'emblée, on note l'extrême facilité avec laquelle la magicienne redonne aux animaux leur forme humaine : « un simple souffle ». L'auteur a recours à un jeu de mots avec l'utilisation du polyptote « décharma », « contre

¹³¹ Conil de la Frontera est une ville espagnole, située dans la province de Cadix en Andalousie.

¹³² Vejer de la Frontera est une commune de la province espagnole de Cadix, située dans la communauté autonome de l'Andalousie.

¹³³ « Los pescadores, admirados de verme assí armado, me procuraron quitar el espada, la cual yo tenía bien asida, mas tanto por ella tiraron, que me sacaron por la boca un brazo y mano, con la cual yo tenía bien asida el espada, y me descubrieron por la cabeça la frente y ojos y narices y la mitad de la boca » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 234-235.

¹³⁴ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁵ *Ibid.*

charmes » et « charmés », pour révéler les talents exceptionnels de l'ensorceleuse, qui a le pouvoir de rompre le sortilège comme il lui chante.

Ainsi, ces deux fictions anonymes, l'une ichtyologique, l'autre asine, présentent des métamorphoses d'hommes en animaux. Alors que les causes de la métamorphose sont à la fois communes et différentes, les œuvres relatent une métamorphose subie, physique, totale et réversible. Ces métamorphoses ont, assurément, une portée symbolique et allégorique, loin d'être anodine.

2. Portée symbolique et allégorique de ces métamorphoses

Souvent confondues en raison de leur proximité, les notions de symbole et d'allégorie doivent être différenciées. Alors que le symbole renvoie à une « figure ou image qui sert à désigner une chose le plus souvent abstraite¹³⁶ », l'allégorie, quant à elle, désigne une « fiction narrative ou descriptive qui, utilisant un ensemble organisé d'éléments métaphoriques, a pour objet de donner indirectement accès à un sens autre que le sens littéral¹³⁷ ». Si le symbole et l'allégorie cherchent tous deux à transmettre un sens différent du sens littéral, l'allégorie se différencie toutefois du symbole, puisqu'elle est une fiction qui transmet, bien souvent, une morale.

2.1. Symbolique de la métamorphose animale

La *Segunda parte del Lazarillo* (1555) et *L'Asne ruant* sont des œuvres cryptées, obscures, subtiles, dont l'interprétation n'a rien d'évident. Les auteurs ont recours à des symboliques animales ambivalentes et en jouent pour égarer le lecteur.

2.1.1. Duplicité du symbole du thon dans la *Segunda parte del Lazarillo*

L'histoire de Lazare ne saurait être comprise entièrement sans que l'on s'attarde un tant soit peu sur le choix effectué par l'auteur de prendre pour animal résultant de la

¹³⁶ Dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

¹³⁷ *Ibid.*

métamorphose le thon, qui revêt, *a fortiori*, une symbolique ambivalente. En effet, le thon possède deux facettes : l'une, négative et l'autre, positive. De fait, Pedro Manuel Piñero Ramírez se réfère au modèle folklorique de l'homme-poisson, qui serait la référence majeure pour expliquer la métamorphose de Lazare en thon :

Lazare se convertit en poisson et non en un autre animal (le coq ou l'âne sont très fréquents dans la littérature de métamorphose de ces œuvres antiques). Et cette métamorphose s'explique par l'influence du folklore : le poisson Nicolas peut être considéré, de plein droit, comme le prédécesseur de notre Lazare-thon¹³⁸.

De plus, le thon est à mettre en relation avec le christianisme, comme le souligne Cécile Bertin-Elisabeth : « On aura sans doute relevé le lien entre l'image du poisson et le sens grec de l'ichtus-INRI : le poisson-symbole des premiers chrétiens qui est utilisé de fait comme un symbole de résurrection¹³⁹ ».

Toutefois, les interprétations qui sont formulées à propos de la figure du thon, témoignent d'une multiplicité de regards portés sur l'animal, qui répond à l'incapacité de déchiffrer un sens véritable. Valentín Nuñez Rivera souligne la symbolique particulière du thon, un animal qui reflète parfaitement le fonctionnement de la société humaine, avec la lutte qui se profile entre les riches et les pauvres, entre les dominateurs et les dominés : « rien de mieux que les thons pour symboliser la cruauté et la voracité de certains hommes envers d'autres – l'homme est un loup pour l'homme –, puisque dans la deuxième partie du *Lazarillo*, ils combattent entre eux jusqu'à s'entre-tuer¹⁴⁰ ». À l'instar de Valentín Nuñez Rivera, d'autres critiques se sont intéressés à la symbolique du thon dans cette œuvre : Charles Aubrun, Máximo Saludo Stephan et Manuel Ferrer-Chivite.

Charles Aubrun fut le premier à interpréter les thons comme le hiéroglyphe des Turcs. [...] De son côté, Máximo Saludo Stephan interprète le livre comme un roman allégorique de la reddition de Tripoli, en lien avec le complot dirigé contre le Grand Maître de l'Ordre de Malte. Enfin, Ferrer-Chivite a renforcé la lecture du monde des thons, comme une métaphore des Turcs et de la métamorphose de Lazare comme une conversion à la religion islamique¹⁴¹.

¹³⁸ « Lázaro se convierte en pez y no en otro animal (el gallo o el asno de tanto aval en la literatura de metamorfosis por mor de estas obras antiguas). Y esto es así porque el folclore le ha facilito el modelo : el pece Nicolao se puede contar, con todos los derechos, como antecesor de nuestro Lázaro-atún » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 45. Voir supra, partie I.

¹³⁹ Cécile Bertin-Elisabeth, « Métamorphoses ichtyologiques et asines dans la littérature picaresque », *Bulletin hispanique*, n° 117-2, 2015, p. 531-548. Elle rappelle dans cet article les sens religieux des mots Ichtus (Jésus, Christ, Dieu, Fils, Sauveur) et INRI (Jésus de Nazareth Roi des Juifs).

¹⁴⁰ « De entre los peces ninguno, pues, mejor que los atunes para simbolizar la crueldad y la voracidad de unos humanos para con otros – el hombre lobo del hombre-, dado que, como se lee en el segundo *Lazarillo*, combaten entre ellos hasta despedazarse » [notre traduction], Valentín Nuñez Rivera, « Claves para el segundo *Lazarillo*, 1555. El continuador anónimo interpreta su modelo », *Bulletin hispanique*, volume 105, n° 2, 2003, p. 333-369.

¹⁴¹ « Charles Aubrun fue el primero en interpretar unos atunes como jeroglífico de los turcos. [...] Por su parte, Máximo Saludo Stephan lee el libro como una novela alegórica de la rendición de Trípoli, en relación con la conjura contra el Grand Maestre de la Orden de Malta. Finalmente, Ferrer-Chivite ha vuelto a reforzar la lectura

Comme le note Valentín Nuñez Rivera, « les métaphores maritimes sont utilisées pour signifier plusieurs aspects de la vie humaine, la plupart du temps négatifs, étant donné que la mer implique toujours la notion de danger, d'angoisse ou d'imprudence¹⁴²».

Ainsi, aussi bien Charles Aubrun que Máximo Saludo Stephan et Manuel Ferrer-Chivite perçoivent dans la figure du thon un lien avec le contexte historique, qui se retrouve transposé dans cette fiction ichtyologique. En effet, le thon est une référence probable aux guerres de religion qui opposent les Chrétiens et les Turcs. Mais qui sont véritablement ces thons ? Se rangent-ils dans le camp des Catholiques ou dans celui des Turcs ? Alors que Manuel Ferrer-Chivite avance l'hypothèse selon laquelle les thons s'apparentent à une « métaphore des Turcs », puisqu'ils sont des poissons méchants et carnivores, Máximo Saludo Stephan, quant à lui, part du postulat suivant : « [I]es thons, sans aucun doute, sont des Turcs ou des chrétiens devenus des Turcs à cause de leur manque de courage et de foi¹⁴³ ». Dans le chapitre II, Lazare livre une description péjorative des thons : « Une fois ma colère apaisée, j'ai senti et j'ai vu venir une armée de poissons, grande et épaisse, et, à mon avis, ils sont venus me voir car ils étaient désireux de savoir ce que j'avais à leur dire. Et avec de très grands sifflements et en faisant un vacarme, ils ont voulu m'attraper avec leurs dents¹⁴⁴ ». Il est possible que Lazare n'ait pas su défendre la forteresse d'Alger en raison de sa lâcheté, comme le souligne Máximo Saludo Stephan, qui n'hésite pas à comparer le thon au cochon terrestre. En effet, à la Renaissance, la nomination des animaux marins prenait modèle sur celle des animaux terrestres, raison pour laquelle le thon est parfois surnommé le « cochon de mer », en référence au « cochon terrestre : « Dans la façon de penser de l'époque, le thon, cochon de mer, commençait à prendre un sens méprisant, symbole de luxure comme le cochon, de lâcheté, de peu de foi¹⁴⁵ ».

del mundo atunesco como metáfora de los turcos y de la metamorfosis de Lázaro como conversión a la religión islámica », *Ibid.*

¹⁴² « las metáforas marítimas se emplean para significar distintos aspectos de la vida humana, generalmente de signo negativo, puesto que el mar siempre entraña peligro, zozobra o temeridad » [notre traduction], *Ibid.*

¹⁴³ « Los atunes, sin duda alguna, son turcos o cristianos vueltos atunes por su falta de valor y de fe » [notre traduction], Máximo Saludo Stephan, *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes*, San Sebastián, Éd. Izarra, 1969, p. 86. Le critique se situe vraisemblablement dans une impasse, puisqu'il ne parvient pas à savoir si, initialement, le thon incarne la figure du Chrétien ou bien celle du Turc.

¹⁴⁴ « sentí y vi venir tras mí grande furia de un crecido y grueso ejército de otros peces, y, según pienso, venían ganosos de saber a qué yo sabía. Y con muy grandes silbos y estruendo se llegaron a quererme asir con sus dientes » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 136-137.

¹⁴⁵ « En el modo de pensar de entonces, el atún, puerco marino, había llegado a tomar un sentido despectivo, símbolo de lujuria como el puerco, de cobardía, de poca fe » [notre traduction], Máximo Saludo Stephan, *op. cit.*, p. 67.



Reproduction de l'image fournie par Máximo Saludo Stephan, *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes*, p. 26.

Lorsque Máximo Saludo Stephan se réfère à la croix de l'ordre de San Juan, en la comparant avec celle des queues de thons, il met en exergue le comportement craintif de l'animal :

La croix de l'ordre de San Juan est faite de quatre queues de thons. Les assistants d'armes, comme Lazare, en portaient trois quarts et les chevaliers la croix entière. Si un assistant devenait chevalier, il portait une queue de plus. Les thons qui n'avaient qu'une seule queue ressemblaient à des quarts de chevalier, c'est-à-dire des chevaliers craintifs de Turcs¹⁴⁶.

La photo ci-dessus illustre parfaitement cette idée, puisqu'elle représente la croix des queues des thons. Ainsi, une queue de thon est dessinée en pointillé, contrairement aux trois autres, ce qui pourrait refléter le caractère craintif de Lazare, ainsi que ses assistants d'armes, qui perdent le grade de chevalier.

À l'instar de Máximo Saludo Stephan, Daniel Nordman se réfère au contexte historique, en livrant une image péjorative que se faisaient les Chrétiens des Turcs :

Le Turc est pourtant, pendant des siècles, à l'origine d'une des fortes inquiétudes qui agitent la chrétienté. L'expansion de la puissance ottomane, marquée au début du XVI^e siècle par tant de succès (la prise de Rhodes en 1522, de Belgrade en 1521, la victoire de Mohacs en 1526), ravive les anxiétés. [...] Toutes sortes d'images et de stéréotypes déferlent sur les Turcs infidèles, barbares et cruels¹⁴⁷.

¹⁴⁶ « La cruz de la orden de San Juan bien parece hecha de 4 colas de atunes. Los ayudantes de armas, como Lázaro, llevaban tres cuartos y los caballeros la cruz entera. Si un ayudante subía a caballero, llevaba una cola más. Los atunes de una sola cola parecían cuartos de caballero, o sea, caballeros temerosos de los Turcos » [notre traduction], *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁷ Daniel Nordman, *Tempête sur Alger : l'expédition de Charles Quint en 1541*, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2016, p. 45.

Ainsi, Daniel Nordman a recours à trois adjectifs, qui visent à renforcer l'animosité des Chrétiens à l'égard des Turcs. Ils sont ainsi présentés comme des « infidèles, barbares et cruels ». Nous pouvons d'ailleurs relever le jeu de sonorité paronomastique entre les deux substantifs *Turcos* et *atún*. Selon Daniel Nordman, les Chrétiens sont sous l'emprise des Turcs, puisqu'ils ont échoué dans leur expédition sur Alger, et n'ont d'autre choix que de se soumettre aux demandes et exigences de leurs ennemis religieux : « Les renégats peuvent demeurer chrétiens en captivité – rester "chrétiens de cœur", –, mais beaucoup d'entre eux, devenus "Turcs", circoncis et habillés à la "turquesque", servant sous un nom musulman comme corsaires ou comme soldats, font du commerce¹⁴⁸ ». Dans la *Segunda parte del Lazarillo*, Lazare est emprisonné par les Turcs mais, paradoxalement, il est dévoré par la curiosité de découvrir le monde marin dans lequel il s'est immergé. Le protagoniste doit progressivement s'adapter à ce nouveau milieu, qui lui était étranger jusqu'alors. La seule façon pour lui de survivre est de suivre les conseils prodigués par les thons, autrement dit, par les Turcs. Lazare change ainsi de statut et bascule d'un camp à l'autre.

Cependant, nous aurions tort de considérer le thon uniquement dans sa facette négative. Ainsi, certaines sources naturalistes renseignent sur la valeur positive du thon, notamment Plutarque qui s'est intéressé à l'intelligence des thons. Il explique que les thons n'ont nullement besoin de s'adonner à la science de l'astronomie, puisqu'ils connaissent les événements astronomiques de façon innée, contrairement aux hommes qui doivent avoir à leur disposition des tables astronomiques pour comprendre les phénomènes : « Le thon connaît si bien le moment précis des équinoxes et des solstices, qu'il les enseigne à l'homme lui-même, sans avoir besoin de tables astronomiques ; car il s'arrête au lieu où le solstice d'hiver le surprend, et il n'en sort pas jusqu'à l'équinoxe¹⁴⁹ ». Par ailleurs, Plutarque s'intéresse à l'organisation de la société chez les thons, lorsqu'il parle de la maîtrise de la science de l'arithmétique par les thons, fondamentale semble-t-il, pour maintenir l'équilibre de la société :

Comme ils ont besoin de l'arithmétique pour maintenir leur société et leur affection mutuelle, ils ont porté cette science très loin. Ils aiment à vivre ensemble et à marcher en troupe et pour cela, ils se rangent en cube, et, formant un bataillon serré à six faces égales, jamais ils ne rompent en nageant cet ordre régulier. Ainsi quand ceux qui observent leur approche ont pu compter combien ils sont sur une de leurs faces, ils savent aussitôt leur nombre total, parce qu'on sait que la profondeur de leur figure est toujours égale à sa longueur et à sa largeur¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Daniel Nordman, *op. cit.*, p. 39. Le renégat désigne quelqu'un qui renie sa religion.

¹⁴⁹ Plutarque, *Œuvres morales: Tome XIV, première partie : [Traité 63]: L'intelligence des animaux : les animaux de terre ont-ils plus d'adresse que ceux de mer ?*, Paris, Lefèvre éditeur, 1844 [en ligne], p. 530.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 531.

La continuation anonyme du *Lazarillo* illustre parfaitement le propos avancé par Plutarque. Dans le chapitre VII, Lazare et ses compagnons d'arme doivent sauver le capitaine Licio. En tant que thon astucieux, Lazare devient le chef de file des thons et guide les escadrons. Il parvient à réunir la totalité des thons avec une extrême rapidité et à les répartir dans des groupes, en leur attribuant un rôle :

Nous avons fait trois escadrons : l'un regroupait tous les thons désarmés et les deux autres ceux qui étaient armés. Pour ma part, j'étais à l'avant-garde, avec deux mille cinq cents thons armés, et Melo se trouvait à l'arrière avec d'autres thons. Ceux qui étaient désarmés et en calèche se trouvaient au milieu¹⁵¹.

Ainsi, Lazare, en séparant les thons armés et les thons désarmés, témoigne de son aptitude à commander et à maîtriser la situation.

De fait, la figure animale du thon est ambivalente, marquée par deux versants : l'un négatif, l'autre positif. En réalité, l'aspect martial est le plus à même de renforcer la valeur positive du thon, lequel apparaît comme l'espèce marine la plus propice à une parodie d'épopée¹⁵². Par ailleurs, il semblerait que nous soyons dans l'incapacité de déterminer dans quel camp se situe le thon et peut-être bien qu'il se situe à la fois dans le camp des Catholiques et dans celui des Turcs.

2.1.2. Ambivalence des animaux dans *L'Asne ruant*

Comment interpréter la symbolique des animaux dans cette œuvre ? Peut-on y voir une condamnation des vices de ces personnages au cours de leurs vies antérieures, puisqu'ils n'ont pas su être modérés dans leurs actions ? Serait-ce une critique de leur *ethos* noble ? Les animaux pourraient-ils incarner des figures de libertins ? Si l'on se fie au ton qui domine le texte, il apparaît que l'auteur prend la défense des libertins.

Ainsi, les six personnages jouissent de leur forme animale et le combat laisse progressivement place au ballet : « L'on se battait à coups de cornes, à coups de gueules, à coups de griffes, qui attaquerait, qui défendrait, qui emporterait des pièces ; mais le combat fut interrompu par un ballet général qui se fit : tous se tenaient d'un pied par l'oreille, à

¹⁵¹ « hecimos tres escuadrones : el uno de todos los atunes desarmados y los dos de los que llevaban armas. En la vanguardia iba yo con dos mil y quinientos armados, y en la retaguardia iba Melo con otros tantos. Los desarmados y carruaje iban en medio [...] » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 178-179. La référence à la « calèche » est parodique ici, puisqu'il s'agit d'un véhicule utilisé dans le monde terrestre et non dans le monde maritime.

¹⁵² Voir infra, partie III.

l'exception du dindon qui appuyait le bout de ses plumes sur ses voisins¹⁵³ ». Dans cette phrase, le rythme ternaire, créé par les parallélismes de construction et les répétitions, produit un effet d'accélération, qui renforce le dynamisme du ballet. Les animaux ne sont nullement dans la retenue de leurs gestes, mais bien au contraire dans l'excès, à l'image des Bacchanales, ce qui renforce la tonalité festive du passage.

Dans son ouvrage *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*¹⁵⁴, François Garasse utilise à maintes reprises des métaphores animalières, qui sont dirigées contre ses ennemis, c'est-à-dire les libertins, les épicuriens, les athées. Il fustige les libertins sur un ton acerbe, en ayant recours à la symbolique de l'animal et énonce à leur propos : « Leur école, c'est la taverne, leur chaire c'est la table, leurs maîtres et docteurs sont les bons cuisiniers, leurs actes publics sont les banquets à deux pistoles pour tête, leur doctrine est l'athéisme¹⁵⁵ ». François Garasse nous permet de dégager une interprétation des différents animaux qui apparaissent tour à tour dans le texte. Loin de se limiter à une seule interprétation symbolique de l'animal, François Garasse cherche à en souligner les multiples acceptions.

Le tableau ci-dessous expose de façon claire la symbolique des différents animaux dans *L'Asne ruant* :

Personnages	Animal	Symbolique de l'animal
Balaam : personnage bibliques	Bœuf	Beuverie, indolence
Thésée : personnage de la mythologie grecque	Porc	<i>Libido</i> et turpitude
Pyrihoos : personnage de la mythologie grecque	Dindon	Orgueil

¹⁵³ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 24-25.

¹⁵⁴ Jean Salem : « Introduction » à François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, op. cit., p. 16. Comme l'énonce Jean Salem dans la préface de cet ouvrage, ce livre a été publié après les guerres de religion qui ont eu lieu en France, entre 1562 et 1598. François Garasse, né en 1585 et mort en 1631, « déploya l'essentiel de son énergie à lutter contre l'hérésie et le libertinage », *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

Héphestion : général macédonien et favori d'Alexandre le Grand	Cheval	Puissance physique, dissipation
Narcisse : personnage de la mythologie grecque	Veau	Beuverie, indolence
Démocrite : philosophe grec atomiste	Chien	Veulerie, parasitisme et cynisme

Dans le texte, les figures animales du bœuf et du veau, respectivement associées à Balaam et Narcisse, caractérisent les libertins selon François Garasse, qui utilise l'expression « nos jeunes veaux » pour faire référence à ces « beaux esprits prétendus¹⁵⁶ ». À ce titre, la figure de Narcisse est intéressante, puisque l'auteur se sert d'une figure mythologique bien connue pour lui donner une autre facette, cette fois-ci libertine, et non plus seulement narcissique : « Il vous fait beau voir, blond et délicat Narcisse, vous qui n'aimiez que les eaux, capables entre toutes choses de vous servir de parfait miroir, et qui maintenant vous noyez sans considération dans le vin¹⁵⁷ ». D'ailleurs, François Garasse établit un rapprochement entre l'attitude de Narcisse et les libertins ivrognes : « Narcisse se mirait dans les eaux ; les beaux esprits prétendus, se mirent, quant à eux, dans le vin¹⁵⁸ ».

Alors que Thésée est associé à la figure du minotaure dans la mythologie grecque, dans *L'Asne ruant*, il subit une métamorphose en porc, symbole de la *libido* par excellence mais aussi celui de la turpitude¹⁵⁹ : « Il payait bien les sales plaisirs qu'il avait pris autrefois,

¹⁵⁶ Selon François Garasse, le bœuf et le veau représentent la beuverie et l'indolence, la placidité. D'emblée, le critique « s'en prend avec virulence à l'identification épicurienne du plaisir et du souvenir bien et, de façon plus générale, à l'idée grecque selon laquelle tout ce que nous faisons a pour but de nous procurer le bonheur », *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁷ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 15. François Garasse s'en prend à l'ivrognerie des libertins dans *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels* : « J'appelle libertins, nos ivrognes, moucheurons de tavernes, esprits insensibles à la piété qui n'ont autre Dieu que leur ventre, qui sont enrôlés en cette maudite confrérie qui s'appelle la *Confrérie des Bouteilles* », Livre Premier, p. 181. La Confrérie des bouteilles est présentée par François Garasse dans la section quatorzième du livre sixième : « Il est vrai que, pour cette Confrérie des bouteilles, je n'en sais ni les lois, ni les fondateurs, ni les officiers, - d'autant qu'il n'est permis de souffler à la bouteille qu'à ceux qui se sont enrôlés en la fraternité et qui ont juré le secret qui se pourra garder entre des ivrognes. Seulement sais-je que c'est une assemblée de vilains, subalterne et dépendante des beaux esprits prétendus, qui font en cette confrérie comme leur apprentissage d'athéisme », p. 679-680.

¹⁵⁸ François Garasse, *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁹ François Garasse associe la figure animale du porc aux athéistes : « Le porceau qui a cette coutume d'aller toujours en avant et de ne se contenter jamais des choses présentes, le porceau qui « pousse la terre avec son groin » [856], exprime en son langage naturel tout à la fois la saleté et le désespoir hypocondriaque de ceux que l'on a, ici, pris le parti de lui comparer », *Ibid.*, p. 32.

ne se contentant d'une Ariane, d'une Phèdre, d'une Hélène, d'une Hippolyte¹⁶⁰ ». Le texte ne cherche pas à mettre en avant la bravoure du personnage qui a vaincu le minotaure, mais bien à souligner la facette libertine par sa métamorphose en porc. Thésée ne se satisfait pas d'une seule femme grecque, mais accumule au contraire ses conquêtes amoureuses pour assouvir ses plaisirs charnels. Ce personnage mythologique serait ainsi associé au libertinage de mœurs et renverrait à la figure du séducteur. La métamorphose d'Héphestion en cheval se réfère sans doute à la vie du personnage : en tant que général macédonien et favori d'Alexandre le Grand, Héphestion se servait du cheval comme monture¹⁶¹. Démocrite finit métamorphosé en chien par Circé. S'il appert que le chien est souvent considéré comme le symbole de la fidélité, de la prudence, il n'en demeure pas moins que cet animal connote un autre sens dans *L'Asne ruant*. Ainsi, selon François Garasse, le chien incarne la veulerie et le parasitisme : « Car un "chien", surtout s'il a figure humaine, est un *moins que rien* ; et il inspire, par surcroît, le mépris, puisqu'il rampe pour obtenir les caresses auxquelles il aspire¹⁶² ».

En somme, les animaux convoqués dans ce texte, seraient peut-être associés au libertinage et à la débauche des personnages. Quant à l'âne, il fait l'objet d'un traitement à part, puisqu'il n'est pas le produit d'une métamorphose. En raison du rôle crucial qu'il occupe au sein du texte, nous y reviendrons plus en détail ultérieurement.

Aussi bien le thon convoqué dans la *Segunda parte del Lazarillo* que l'âne et les six animaux dans *L'Asne ruant*, sont porteurs d'une symbolique ambivalente. Mais les deux auteurs jouent sur cette ambivalence des symboles pour susciter l'interprétation.

2.2. Construction d'un sens allégorique dans la *Segunda parte del Lazarillo*

La *Segunda parte del Lazarillo* (1555) ne se présente guère comme une œuvre réaliste mais bien plutôt comme une œuvre allégorique cryptée. Le lecteur, loin d'être en mesure de posséder toutes les clés de lecture pour comprendre une œuvre aussi complexe, est invité à porter un regard neuf sur l'œuvre en essayant de comprendre le sens des allégories. En effet, la *Segunda parte del Lazarillo* établit une construction d'un sens allégorique sur certains

¹⁶⁰ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶¹ Chez François Garasse, le cheval n'occupe guère une place primordiale. Toutefois, il est intéressant de relever le parallélisme qu'il établit entre un « bel esprit prétendu » et un « poulain échappé », lequel « ne vit que pour mourir en bête [702] ! Car les chevaux et les ânes ou les bêtes de la campagne, « qui ne sont obligées à aucune loi ni ordonnance », se laissent aller doucement aux sentiments et inclinations de la nature [460] », François Garasse, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶² *Ibid.*, p. 34.

épisodes. Aussi l'allégorie du vin et de l'eau et l'allégorie de la Vérité révèlent-elles un sens caché.

2.2.1. Allégorie du vin et de l'eau

La *Segunda parte del Lazarillo* nous présente une allégorie du vin et de l'eau, qui rappelle le conflit corps-âme souligné par Charles Vincent Aubrun. Il parle en effet d'un antagonisme entre les deux liquides, qui n'occupent pas les mêmes fonctions, lorsqu'il écrit : « Le Vin accuse l'Eau de faire naufrager ceux qui se confient à elle, alors que lui, il veut guérir le boiteux, le sourd, l'aveugle, le muet. L'Eau répond que le Vin rend les hommes fous, tandis qu'elle donne la fertilité à la terre et la prospérité aux nations¹⁶³ ». Dans l'œuvre, l'eau apparaît comme une entité cruelle, meurtrière, à l'inverse du vin, qui serait le vin chrétien, qui ressuscite les belles âmes. À choisir entre l'eau et le vin, le protagoniste Lazare s'est tourné vers le vin sans aucune hésitation, si bien que ce liquide occupe tout le corps du protagoniste : « J'ai senti que de la tête aux pieds, il ne restait en mon triste corps ni un recoin ni quelque chose qui ne fût empli de vin¹⁶⁴ ». La conjonction de coordination « ni », répétée deux fois consécutives, souligne, à coup sûr, le triomphe du vin sur l'eau. En effet, Lazare est repu de vin, si bien que l'eau ne peut pas remplir son corps, comme si le vin le sauvait de l'eau meurtrière. Or, la mention du vin n'est pas sans lien avec le christianisme, car, comme le souligne Charles Vincent Aubrun :

Il ne s'agit pas seulement de savoir qui l'emportera, de l'eau ou du vin se disputant le corps de l'homme ; il s'agit également de savoir si, devenant thon, Lazaro reniera la foi de ses ancêtres ou s'il demeurera fidèle à leur Dieu, le Dieu de l'Eucharistie, du Vin de messe ; il s'agit aussi de savoir si l'homme pour retrouver son corps le jour de la Résurrection ne doit point le nourrir et le pénétrer du Saint-Esprit, présent dans le Vin de messe¹⁶⁵.

Ainsi, en pénétrant dans les abysses sous-marins et en côtoyant les thons, Lazare ne doit pas pour autant renier sa foi chrétienne, mais au contraire y rester fidèle. L'intervention de la Vérité au chapitre XV est-elle ainsi une manière d'avertir Lazare des potentiels dangers de la conversion du personnage en thon, de la conversion du Catholique à l'Islam ?

¹⁶³ Charles Vincent Aubrun, « La dispute de l'eau et du vin », *Bulletin hispanique*, volume 58, n° 4, 1956, p. 453-456.

¹⁶⁴ « Sentí de la cabeça a los pies no quedar en mi triste cuerpo rincón ni cosa que de vino no quedasse llena [...] » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 136.

¹⁶⁵ Charles Vincent Aubrun, *op. cit.*

Or, l'allusion à l'Eucharistie est ambivalente et l'on pourrait y voir une transsubstantiation parodique possible, d'autant plus que le dogme de la transsubstantiation était au cœur des critiques des humanistes réformateurs¹⁶⁶. Les satiristes anonymes, recrutés dans ces milieux intellectuels, composaient des satires animales, en vue de parodier les dogmes chrétiens, notamment celui de la transsubstantiation.

2.2.2. Allégorie de la Vérité

Par ailleurs, on rencontre dans la *Segunda parte del Lazarillo* des personnages manifestement allégoriques, notamment celui de la Vérité. Ce personnage intervient à trois reprises dans la continuation anonyme, aux chapitres XV, XVI et XVII. Alors que l'on avait affaire jusqu'ici à un apologue des thons, la présence du chapitre XV est, pour le moins, surprenante, constituant une rupture assez nette avec les épisodes antérieurs. Néanmoins, bien qu'il soit extrêmement court, ce chapitre constitue une clé de lecture intéressante et s'inspire des nombreuses versions de la fable de la Vérité cachée et enfuie du monde des hommes. Aussi cette fable fait-elle parler d'elle dès le *Quattrocento* italien. Les écrits de Lucien de Samosate inspirèrent bon nombre d'écrivains humanistes à produire cette fable. Des versions italiennes ou bien traduites en langue vulgaire, exploiteront cette fable, mais avec quelques variantes. Toutefois, il est clair que le ton pessimiste figure dans les versions, puisqu'il s'agit bien souvent de dénoncer le monde des hommes. Leon Battista Alberti et Maffeo Vegio ont été considérés comme des précurseurs de Lucien de Samosate, en dépit du ton sombre et pessimiste dominant, qui s'éloigne de la prose lucianesque : « L'attribution à Lucien des pamphlets d'Alberti ou de Vegio ne peut se comprendre sans cette manœuvre historiographique de la Réforme, qui les déclare précurseurs de ses désirs et les revendiquant, avec d'autres, pour sa culture avec moins de méfiance que le même Samosate¹⁶⁷ ». Ainsi, Leon Battista Alberti, « humaniste majeur dans la Florence des Médicis, qui déclare pourtant tout son ressentiment et sa détestation de l'hypocrisie ambiante dans les dialogues comiques des *Intercenales* [...] imagine l'histoire de l'allégorie de la Vertu qui se plaint auprès de

¹⁶⁶ La transsubstantiation désignait, chez les Catholiques, au moment de l'eucharistie, le changement du pain et du vin en corps et en sang du Christ.

¹⁶⁷ « La atribución a Luciano de los opúsculos de Alberti o Vegio no se entiende sin esa maniobra historiográfica de la Reforma, declarándolos precursores de sus anhelos y reivindicándolos, junto a otros, para su cultura con menos desconfianza que al mismo samosatense » [notre traduction], Ana Vian Herrero, « El exilio de la Virtud. Textos espurios en el corpus luciano de los siglos XV-XVI y su influencia literaria : Alberti, Vegio y sus derivados entre España e Italia », *eHumanista*, n° 29, 2015, p. 168-207.

Mercure du traitement abominable que lui ont réservé les hommes¹⁶⁸ ». Maffeo Vegio modifie le récit d'Alberti, en présentant non pas l'histoire de la Vertu enfuie, mais celle de la Vérité enfuie¹⁶⁹. Les XV^e et XVI^e siècles remettent à l'honneur cette fable de la Vérité cachée dans les versions vernaculaires : *El Crotalón* s'inspire par exemple des *Histoires vraies* de Lucien de Samosate. En effet, le chant XVIII relate la rencontre du narrateur avec des marins qui se dirigeaient vers les Indes dans le ventre de la baleine. Le narrateur y rencontre également la Bonté et la Vérité qui ont été exilées.

Outre l'ouvrage de Pedro de Medina, *Libro de la Verdad*¹⁷⁰, qui serait peut-être une piste probable pour la *Segunda parte del Lazarillo*, les nombreuses versions de la fable de la Vérité enfuie nous renseignent sur ce chapitre XV. Lazare rencontre ainsi la Vérité exilée, laquelle échange avec lui et dévoile son identité :

Alors que je me suis égaré des miens, j'ai trouvé la Vérité, qui m'a dit qu'elle était la fille de Dieu, qu'elle était descendue depuis le ciel jusqu'ici-bas pour y vivre et profiter des hommes, et elle n'avait presque rien laissé pour marcher dans la ville peuplée, et elle avait visité tous les états, aussi bien les grands que les petits ; et alors qu'elle venait de trouver un siège dans la maison des principaux, d'autres l'avaient mis sens dessus dessous, et, se voyant accueillie de façon peu chaleureuse, elle s'était retirée sur un rocher dans la mer¹⁷¹.

Dans ce passage, la Vérité mène une vie d'ermite, à l'instar de Lazare, qui se retrouve seul, ayant perdu ses compagnons. Elle offre son soutien au protagoniste, pour le remettre sur le droit chemin : elle est la lumière parmi les ténèbres. Pedro Manuel Piñero Ramírez voit Lazare comme un « nouveau Ménippe [qui] expérimenterait un *descensus ad inferos* dans son aventure subaquatique, dont il sort déçu, mais ayant connu la Vérité exilée du monde. Ainsi, la représentation allégorique du personnage viendrait figurer cette révélation du picaro, après avoir connu un monde bouleversé et avant de redevenir un homme¹⁷² ».

¹⁶⁸ Nicolas Correard, « Littérature serio-comique et discours oblique à la Renaissance », *L'oblique et le crypté*, Transversall, *Revue de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues*, n° 3, 2020. Il s'agit de l'œuvre *Virtus Dea* de Leon Battista Alberti.

¹⁶⁹ Il s'agit de l'œuvre *Dialogus Veritatis et Philalethes* de Maffeo Vegio.

¹⁷⁰ *El Libro de la verdad, donde se contienen dozentos diálogos que entre la verdad y el hombre se tratan sobre la conversión del pecador*, a été publié à Séville en 1549. Ce livre contient deux cents dialogues entre la vérité et l'homme, qui traitent de la conversion du pécheur.

¹⁷¹ « Como yo me perdí de los míos, hallé la Verdad, la cual me dixo ser hija de Dios y haber baxado del cielo a la tierra por vivir y aprovechar en ella a los hombres, y cómo casi no había dexado nada por andar en lo poblado, y visitado todos los estados grandes y menores ; y ya que en casa de los principales había hallado asiento, algunos otros la habían revuelto con ellos, y por verse con tan poco favor se había retraído a una roca en la mar » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], op. cit., p. 231. La Vérité a souvent été présentée dans les versions comme la fille de Dieu. Chassée de la terre, elle a trouvé refuge dans une roche dans la mer. Comme l'a d'ailleurs indiqué Valentín Nuñez Rivera, il s'agit là du thème de la « Veritas de terra orta est », « Claves para el segundo *Lazarillo*, 1555. El continuador anónimo interpreta su modelo », op. cit.

¹⁷² « un nuevo Menipo [qui] experimentaria un *descensus ad inferos* en su aventura subacuática, de la que sale desengañado, pero conociendo la Verdad del mundo. Por tanto, la representación alegórica del personaje vendría

La rencontre avec la Vérité constitue un véritable tournant dans l'œuvre, car si elle intervient, c'est sans doute pour mettre en garde Lazare, lequel doit s'éloigner des mensonges pour mener une vie authentique, véritable, et ne doit en aucun cas déroger à cette promesse. Ce n'est qu'à cette seule condition que Lazare pourra retrouver sa forme humaine initiale. Dans le chapitre XVII, Lazare rentre à Tolède et y retrouve sa femme et l'archiprêtre. Le protagoniste s'est absenté de chez lui pendant un certain temps et sa réapparition au sein du foyer sème des doutes : est-ce vraiment Lazare ? En réalité, l'indifférence manifestée par Elvire et l'archiprêtre apparaît comme la punition infligée à Lazare pour avoir menti et s'être écarté du droit chemin. Si la Vérité apparaît dans ses rêves à la fin du chapitre XVII, c'est peut-être pour lui délivrer une morale :

Consolé par cela, cette nuit-là, j'ai mieux dormi que les nuits précédentes, et dans mes rêves, ma dame et mon amie la Vérité est venue me rendre visite. Visiblement très en colère, elle m'a dit :

- Toi, Lazare, ne te punis pas toi-même : tu as promis dans la mer de ne pas te séparer de moi, et depuis que tu es parti, tu ne m'as presque plus regardée. Voici la raison pour laquelle la justice divine a voulu te punir, et la raison pour laquelle tu n'es pas reconnu sur la terre ferme ni dans ta propre maison, alors que tu te vois mis à la question comme un criminel. Demain ta femme viendra et tu partiras d'ici dignement, et aujourd'hui, il faut que tu repartes sur de bonnes bases.

Ainsi, j'ai été renvoyé aussitôt. Très content d'une telle vision, sachant que c'était arrivé justement parce qu'il y avait tant de si grands mensonges que j'entremêlais et dans ce que je racontais, que même les vérités n'en apparaissaient que plus admirables, et que celles qui ne l'étaient pas pouvaient tuer des gens de peur, j'ai proposé de m'amender et j'ai pleuré de culpabilité.

Le lendemain matin, je me comportais comme avant, je fus reconnu de mon seigneur et de ma femme et, emmené chez moi au grand plaisir de tous, j'ai trouvé ma fille presque prête à aider à en élever une autre. Et après quelques jours de repos, je me suis remis à boire et à manger, et, en très peu de temps, je fus rendu à mon geste et à ma bonne vie¹⁷³.

Selon Valentín Nuñez Rivera, le chapitre XVII n'est autre que la « pénitence définitive de [la] constante inauthenticité vitale [de Lazare]. Un comportement inadéquat que la Vérité en personne lui révèle à la fin du chapitre XVII¹⁷⁴ ». En effet, « Lazare, dans sa première conversion également cachée, a dû promettre à la Vérité d'abandonner désormais son mensonge

a figurar esa revelación del pícaro, después de toparse con un mundo al revés y antes de transformarse de nuevo en hombre » [notre traduction], Valentín Nuñez Rivera, *op. cit.*

¹⁷³ « Consolado con esto, aquella noche dormí mejor que las passadas, y en sueños me visitó mi señora y amiga le Verdad, y mostrándose muy airada, me dixo:

- Tú, Lázaró, no te quieres castigar : prometiste en la mar de no me apartar de ti, y desque saliste casi nunca más me miraste. Por lo cual la divina justica te ha querido castigar, y que en tu tierra y en tu casa no halles conocimiento, mas que te viesses puesto como malhecho a cuestión de tormento. Mañana vendrá tu mujer y saldrás de aquí con honra, y de hoy más haz libro nuevo.

Y, assí, se me despidió de presente. Muy alegre de tal visión, conociendo que justamente passaba porque eran tantas y tan grandes las mentiras que yo entretexia y lo que contaba, que aun las verdades eran muy admirables, y las que no eran pudieran de espanto matar las gentes, propuse la enmienda y lloré la culpa.

Y, la mañana venida, mi gesto estaba como de antes, y de mi señor y de mi mujer fui conocido y, llevando a mi casa con mucho placer de todos, hallé a mi niña ya casi para ayudar a criar otra. Y después que algunos días reposé, toméme a mi taça y jarro, con lo cual en breve tiempo, fui tomado a mi propio gesto y a mi buena vida » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 246-247.

¹⁷⁴ « penitencia definitiva por su constante inautenticidad vital. Un comportamiento inadecuado que la Verdad en persona le echa en cara al final del capítulo XVII » [notre traduction], Valentín Nuñez Rivera, *op. cit.*

habituel, ce qu'il n'a pas réussi à faire finalement. Étant très en colère, la Vérité réprimande Lazare lorsqu'elle apparaît dans ses rêves. De son côté, Lazare est conscient de sa manière négative de procéder et regrette tout à ce moment précis de la confession¹⁷⁵ ».

De fait, l'allégorie de la Vérité représente la révélation de Lazare, avant de revenir à sa forme normale. Elle dépeint l'enseignement que Lazare en tire et son désir de retourner sur des bases plus honnêtes et authentiques. Il serait peut-être possible de voir derrière cette allégorie un discours plus général sur la manière dont les hommes doivent se comporter.

En définitive, la question de la métamorphose, centrale dans les deux textes du corpus, est d'une importance capitale. La déréalisation de la métamorphose nous appelle à une lecture métaphorique et allégorique. Si nous avons analysé les différentes métamorphoses animales qui figurent dans les textes, nous nous sommes davantage attardés sur la symbolique des animaux, laquelle est ambivalente. Justement, les auteurs jouent sur cette ambivalence pour égarer le lecteur. Dès lors, et c'est ce qui va d'ailleurs constituer l'objet de la partie suivante, l'image de la métamorphose apparaît comme un moyen efficace pour questionner le discours des marges.

¹⁷⁵ « Lázaro, en su primera conversión también escamoteada, debió prometer a la Verdad abandonar en adelante su falsía acostumbrada, cosa que, como no podía ser de otro modo, no ha llegado a cumplir finalmente. Ella se lo recrimina muy airada al aparecésele en sueños. Por su parte, Lázaro es consciente de su negativo modo de proceder y se arrepiente de todo en ese preciso momento de confesión » [notre traduction], *Ibid.*

Partie III

Deux œuvres anonymes à la marge ? Écarts par rapport aux normes

Ce corpus franco-espagnol témoigne d'un écart par rapport aux normes stylistiques, narratives, sociales, intellectuelles et morales. Au sein de cette partie, nous nous intéresserons à la manière dont les auteurs revendiquent leur marginalité esthétique et idéologique, deux aspects qui se recoupent et qui dialoguent entre eux. La mise en scène des animaux apparaît déjà comme une figuration de la marginalité, tant sur le plan esthétique que sur le plan idéologique. Pour ce faire, nous verrons d'abord que les œuvres témoignent d'un écart par rapport aux normes narratives. Puis, nous nous pencherons plus spécifiquement sur le jeu que les auteurs entretiennent avec le lecteur. Les procédés utilisés par les deux auteurs diffèrent mais n'en sont pas moins efficaces, car là où l'auteur espagnol a recours à une parodie du roman de chevalerie sur le mode carnavalesque, l'auteur français instaure un renversement carnavalesque et mobilise les ressorts du comique burlesque.

1. Expérimentation de nouvelles formes narratives

Les deux auteurs expérimentent de nouvelles formes narratives, en rupture avec des modèles établis, mais comment expliquer cette originalité esthétique de la part des auteurs ? Quelles raisons les ont poussés à étonner voire choquer le lecteur, ne serait-ce que par le *topos* de la métamorphose ? Dans la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*, nous avons affaire à deux récits écrits à la première personne.

1.1. La *Segunda parte del Lazarillo*

L'œuvre a la particularité d'offrir au lecteur une multiplicité de niveaux narratifs, si bien qu'il doit être attentif aux changements qui figurent au sein de l'œuvre, d'autant plus qu'ils sont parfois subtils. La singularité réside peut-être dans les rôles multiples que joue le narrateur : la prise en charge de son autobiographie fictive, la mise en scène en tant que protagoniste du récit et enfin, l'attribution de la parole aux autres personnages pour dynamiser le récit et les faire exister sur le devant de la scène.

1.1.1. Autobiographie fictive de Lazare : une autobiographie faite à la première et à la troisième personne

Le narrateur Lazare de Tormes se charge de livrer à son lecteur une autobiographie fictive, qui passe par un jeu sur les pronoms. Ainsi, la continuation anonyme du *Lazarillo* s'ouvre sur le récit autobiographique de Lazare, lequel utilise la plupart du temps la première personne du singulier pour transmettre ses histoires au lecteur. Il écrit ainsi : « En ce temps-là, je vivais dans la prospérité et j'étais au sommet de toute bonne fortune¹⁷⁶ ». En réalité, il s'agit d'un clin d'œil à la formule énoncée dans le *Lazarillo* original, qui montre que l'on reprend le même humour complice et ironique de l'auteur. Le narrateur Lazare a acquis une certaine maturité, qui favorise cette rétrospection sur sa vie passée. Cette idée est d'ailleurs reprise dans le dernier chapitre de l'œuvre lorsque Lazare fait son apparition à Salamanque : « Je souhaite raconter quelque chose qui m'est arrivé là-bas, lorsque je descendais l'une des rues principales¹⁷⁷ ».

Toutefois, le narrateur ne parle pas systématiquement de lui à la première personne du singulier, mais convoque également la troisième personne du singulier, comme s'il souhaitait instaurer une distance vis-à-vis de son « je ». Il va même jusqu'à mentionner son prénom dès le chapitre I, lorsqu'il écrit : « Durant tout ce temps, la monnaie dépensée par Lazare de Tormes fut maudite¹⁷⁸ ». Ce procédé est repris au chapitre suivant, lorsque Lazare de Tormes s'adresse à son destinataire *Vuestra Merced* : « Le reste, vous le saurez ultérieurement, *Vuestra Merced*, votre dévoué serviteur Lazare de Tormes¹⁷⁹ ». Lazare livre son autobiographie, où il instaure un jeu de distanciation avec lui-même, qui rappelle d'ailleurs les récits autobiographiques de la Renaissance, lesquels sont narrés à la troisième personne.

1.1.2. Distance prise par le narrateur face à son récit autobiographique : Lazare personnage

Alors que le narrateur commence son autobiographie dans le chapitre I, la suite du roman s'éloigne de la diégèse. Tout en restant narrateur, Lazare s'inclut parmi les personnages. Au chapitre IV, lorsque les thons arrivent dans la grotte dans laquelle Lazare

¹⁷⁶ « En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁷ « Quiero contar una cosa que allí me aconteció yendo por una calle de las más principales » [notre traduction], *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁸ « Todo este tiempo, maldita la blanca Lázaro de Tormes gastó [...] » [notre traduction], *Ibid.*, p. 126. L'éditeur, Pedro Manuel Piñero Ramírez, donne une note explicative sur le terme « blanca » : il s'agit, au milieu du XVI^e siècle, d'une monnaie espagnole de cuivre, qui valait le quart d'un demi-quart ou un huitième et un demi-maravedí.

¹⁷⁹ « Lo demás, con el tiempo, lo sabrá *Vuestra Merced*, quedando muy a su servicio Lázaro de Tormes » [notre traduction], *Ibid.*, p. 259.

s'est immiscé, le narrateur parle de lui à la troisième personne dans un premier temps, puis à la première personne dans un second temps, comme en témoigne le verbe « je vis » dans le passage suivant : « Nous avons trouvé les vêtements du courageux thon Lazare de Tormes [...] et quand je vis mes vêtements [...] »¹⁸⁰. Dans cet extrait, la présence du pronom personnel « nous », permet au personnage-narrateur de s'inclure dans le récit qu'il rapporte et de se fondre dans la masse des autres personnages. De même, dans le chapitre V, Lazare rapporte le récit de son amitié tramée avec le capitaine Licio : « Et pendant ce temps, le délai de deux mois au cours duquel le capitaine général ordonna à tous les capitaines de se rendre à la cour, fut accompli. Licio commença à se préparer pour le départ, et on se demanda s'il était bon que je me rende avec lui à la cour, baiser les mains du roi, et qu'il ait des nouvelles à mon sujet »¹⁸¹. Dans ce passage, le pronom impersonnel « on » est ambigu. En effet, s'agit-il d'un « on » inclusif ou exclusif ? Lazare de Tormes est-il narrateur-personnage ou un simple personnage dont parlent les autres personnages ? En relatant son amitié avec Licio, Lazare laisse temporairement de côté son autobiographie pour s'intéresser aux histoires des autres personnages qui le concernent.

1.1.3. Les récits enchâssés dans le récit premier : la mise en retrait du narrateur

Le narrateur attribue aussi la parole à de nombreux personnages du récit, lesquels vont intervenir à tour de rôle : le roi, le capitaine Licio et sa femme ou encore don Paver, le favori du roi. Ainsi, au chapitre XI, la femme de Licio se rend auprès du roi des thons pour une requête, à savoir délivrer son mari, innocent et victime des trahisons de don Paver. Celle-ci a à peine le temps de s'exprimer que le roi lui coupe la parole lorsqu'il lui dit : « - Pensez-vous, maîtresse, qu'une bonne action soit sortie des nageoires de votre mari ? - Seigneur, dit-elle, que votre altesse ait l'obligeance de m'écouter jusqu'au bout et qu'elle accomplisse tout ce que je lui demande sans rien oublier »¹⁸². Plus loin dans le chapitre, la femme de Licio

¹⁸⁰ « Hallamos los vestidos del esforçado atún Lázaro de Tormes [...] y cuando los vi [...] » [notre traduction], *Ibid.*, p. 155.

¹⁸¹ « Y en este tiempo se cumplió el plazo de los dos meses, en cabo de los cuales el capitán general mando que fuesen todos juntos los capitanes en la corte ; y Licio se empeçó a poner a punto para la ida, y entre él y mí se platicó si sería bien irme yo con él a la corte y besar las manos al rey, y que tuviesse noticia de mí » [notre traduction], *Ibid.*, p. 169.

¹⁸² « -¿ Paréceos, dueña, que le ha salido a vuestro marido buena obra de entre las alas? -Señor -dixo ella-, vuestra alteza sea servido de oírme hasta dar fin a mi habla y después mande lo que servido fuere, y cumplirse ha todo lo mandado por vuestra alteza sin faltar un punto » [notre traduction], *Ibid.*, p. 203. Comme il s'agit du thon Licio, l'auteur anonyme a utilisé le substantif « alas » au lieu du substantif « manos ».

énonce : « Et si [les voisins et les habitants] sont dans le village, c'est parce qu'ils attendent ce que Votre Altesse leur ordonne de faire ; voici la raison de ma venue¹⁸³ ». Dans ce cas présent, le récit second, avec l'intervention de la femme de Licio, occupe une fonction explicative, comme le met en évidence la locution espagnole « *para esto* » dans son discours. Ensuite, le roi adhère totalement à son discours et délivre son mari, en s'excusant même auprès de ce dernier : « - Capitaine, j'ai été informé de votre loyauté et du peu de loyauté de votre ennemi ; pour cette raison, vous êtes pardonnés, vous et tous ceux de votre compagnie, amis et partisans qui, par le passé, vous ont apporté aide et faveur¹⁸⁴ ». Dans ce passage, le roi emploie de nouveau une locution équivalente, à savoir « *por tanto* », qui souligne la fonction explicative de ce récit second. Ces enchâssements de discours dans le récit contribuent à dynamiser l'œuvre, grâce à l'inclusion de la parole d'autres personnages, qui peuvent ainsi s'affirmer sur le devant de la scène, en transformant le lecteur en spectateur d'une polyphonie théâtrale.

Ainsi, Lazare prend en charge sa propre autobiographie, puis devient narrateur-personnage et laisse la parole à de nombreux personnages. Dès lors, la polyphonie narrative qui naît des prises de parole des personnages secondaires contribue à rendre cette œuvre complexe et riche. Cette polyphonie implique également au lecteur de rester actif pour ne pas se perdre dans les méandres de la narration.

1.2. *L'Asne ruant*

Le texte français présente une juxtaposition de discours, celui du narrateur et ceux des six personnages, insérés dans la narration. Nous verrons que le narrateur s'intègre également dans son propre récit, en utilisant les pronoms « on » et « nous » et qu'il apostrophe son lecteur, comme s'il l'invitait à être complice des aventures libertines des personnages. Le pseudonyme que se donne l'auteur, à savoir le « disciple de Philostrate¹⁸⁵ » est assez intéressant, puisqu'il renvoie à la figure du sophiste, un « nom qui se donnait chez les anciens aux philosophes et aux rhéteurs. Il se prend aujourd'hui toujours en mauvaise part et désigne

¹⁸³ « Y si están [los vecinos y los moradores] en el pueblo, es esperando lo que vuestra alteza les manda hacer, y para esto es mi venida » [notre traduction], *Ibid.*, p. 204.

¹⁸⁴ « - Capitán, yo he sido informado de vuestra lealtad y de la poca de vuestro contrario, por tanto, desde hoy sois perdonado vos y todos los de vuestra compañía, amigos y valedores que en el caso passado os dieron favor y ayuda » [notre traduction], *Ibid.*, p. 210.

¹⁸⁵ Philostrate d'Athènes est un orateur, biographe romain et sophiste du III^e siècle après J.C.

celui qui use d'arguments captieux¹⁸⁶ ». Philostrate est connu pour avoir rédigé les *Vies des sophistes*, une œuvre qui présente la vie de cinquante-huit sophistes du monde gréco-romain¹⁸⁷. Il est également célèbre pour sa *Vie d'Apollonios de Tyane*, une biographie du philosophe Apollonios de Tyane. Philostrate d'Athènes est peut-être convoqué par l'auteur de *L'Asne ruant* à des fins humoristiques. En effet, on peut penser que ce philosophe sophiste fait office de figure d'autorité et par conséquent, que son discours est véridique. Or, ne pourrait-on pas voir dans *L'Asne ruant* un discours ambigu, où l'auteur invite le lecteur à se prendre au jeu de l'illusion ?

1.2.1. Une juxtaposition des discours

La juxtaposition des discours permet de créer un foisonnement de voix narratives. Le narrateur commence son récit en relatant l'arrivée de six personnages dans la ville de Nobilipolis, puis il les présente tour à tour, en rappelant leurs prouesses d'autrefois, en faisant valoir leurs vertus singulières. Il leur laisse ensuite la parole. Alors que le narrateur se lance dans un discours pour décrire l'attitude de deux personnages, à savoir Démocrite et Balaam, un dialogue s'ensuit entre ces derniers.

Vous eussiez vu Démocrite opposé diamétralement au bon Prophète s'éclater d'un rire si furieux, que toute la contrée en retentit, et faire une de ces anciennes révérences, amples, et orbiculaires, avec un tel contour, qu'il semblait par charité donner à boire du derrière à Balaam, qui ne pouvait presque plus respirer, à cause de la grande chaleur ; et ayant tourné le pied à gauche à la Juive, commence à envisager son homme, en admirant sa privauté¹⁸⁸ : Vraiment tu me portes la mine¹⁸⁹, dit-il, d'être l'Abdéritain¹⁹⁰ Démocrite pour te voir si gaillard¹⁹¹, et si peu soucieux.

Je le suis vraiment, dit-il [...] ¹⁹².

Ce passage témoigne d'un écart manifeste par rapport à la norme, puisqu'il fait apparaître deux personnages foncièrement antagonistes : un philosophe grec atomiste et athée, Démocrite, et un personnage biblique, Balaam. Ce dernier ne manque pas d'être tourné en

¹⁸⁶ Dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

¹⁸⁷ Cette œuvre a été composée vers 230 après J.C.

¹⁸⁸ La privauté renvoie à une « familiarité extrême », Dictionnaire de l'Académie française. Cette attitude de Démocrite suscite l'étonnement de Balaam.

¹⁸⁹ L'expression « porter la mine » signifie « donner l'impression d'être » ou « paraître ».

¹⁹⁰ Le terme « Abdéritain » renvoie à un mouvement philosophique, né dans la ville d'Abdère. Le philosophe atomiste Démocrite fut à l'initiative du mouvement.

¹⁹¹ Démocrite est connu pour son caractère jovial et ses propensions à rire. François Garasse a d'ailleurs livré un portrait de Démocrite dans *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels* : « ses occupations ordinaires, ses repas, ses études, ses déduits communs, c'étaient de rire qui était une grande maladie d'esprit », *op. cit.*, p. 253.

¹⁹² Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 9.

dérision par Démocrite, lequel affirme sa position matérialiste et athée sur un ton éminemment gaillard, qui discrédite l'*ethos* sérieux de Balaam¹⁹³.

Le narrateur émet ensuite quelques remarques liminaires sur les personnages qui vont prendre la parole. Une fois qu'ils ont tous tenu leurs discours respectifs, le narrateur reprend en charge le récit pour rappeler l'importance du banquet dans le monde antique grec. Il raconte ensuite les vies antérieures des personnages, tout en les autorisant à discourir de nouveau. Ainsi, Héphestion s'entretient avec Narcisse sur le « grand péché d'ingratitude qu'il commettait contre Amour¹⁹⁴ », et souhaite connaître l'avis de son camarade sur le sentiment de l'amour : « Narcisse, qui avait encore le jugement sain, répondit ingénieusement, toutes filles et femmes veulent être ravies, en ancien proverbe [...]»¹⁹⁵. Ce dispositif de juxtaposition contribue à rendre ce passage équivoque, dans la mesure où le propos rapporté peut constituer, soit l'avis de Narcisse, soit une opinion plus générale à propos des filles et des femmes, tel un proverbe lui-même approuvé par un narrateur devenu invisible.

Ainsi, certains discours des personnages s'enchaînent à la suite du récit sans crier gare, brouillant ainsi les pistes et masquant possiblement l'opinion du narrateur.

1.2.2. Une inclusion du narrateur dans le récit et une apostrophe au lecteur

À l'instar de la *Segunda parte del Lazarillo*, le narrateur de *L'Asne ruant* devient narrateur-personnage, et non plus seulement narrateur-témoin. Le narrateur s'inclut dans son propre récit en utilisant à la fois le pronom « on », comme le suggère le fragment « L'on eut commencé le festin¹⁹⁶ », et le pronom personnel « nous » dans l'extrait suivant : « [l'âne], après avoir secoué les oreilles, et digéré par la dernière course son souper un peu vert, nous conchia tous si furieusement, que nous admirâmes pour la rareté de cette belle Philosophie¹⁹⁷ ». De fait, l'utilisation des pronoms « nous » et « on » permet au narrateur de s'inclure en tant que personnage de l'histoire. S'agit-il de se fondre dans la masse des personnages en évitant de prendre parti en tant que narrateur-auteur ?

¹⁹³ Les expressions « le bon Prophète », pour désigner Balaam, de même que « tourner le pied gauche à la Juive » ne viseraient-elles pas à ridiculiser ce personnage, à lui assigner un rôle totalement dérisoire et à détruire, si ce n'est renverser, son *ethos* noble ?

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

Le narrateur apostrophe même son lecteur, comme s'il cherchait à obtenir sa complicité et à créer une connivence avec lui, en le faisant témoin des aventures bachiques des personnages. Il a ainsi recours à l'utilisation d'une même tournure stylistique, comme si elle constituait, en somme, un point de repère pour le lecteur, un fil d'Ariane. Il emploie fréquemment la structure au plus-que-parfait du subjonctif « Vous les eussiez vu », utilisée pour s'étonner de l'attitude des personnages. Ainsi, la première occurrence figure au début du texte, lorsque le narrateur énonce : « Vous eussiez vu notre Démocrite diamétralement opposé au bon Prophète [...] »¹⁹⁸. Elle apparaît ensuite lorsque les personnages discutent entre eux lors du banquet : « Vous les eussiez vu s'entretenir de la sagesse sacrée, des puissances de nature, et bref de leurs louanges dues véritablement à chacun d'eux pour leurs apparentes vertus »¹⁹⁹. Le narrateur reprend cette structure lorsqu'il décrit la métamorphose des six personnages en animaux. La métamorphose devient ainsi un spectacle théâtral, auquel le lecteur lui-même est convié. Le narrateur, en nous prenant à témoin, semble découvrir lui-même la scène et s'en réjouir en même temps que le lecteur.

De fait, la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* révèlent une certaine originalité de l'énonciation et de la structuration. Ces œuvres semblent s'écrire à l'écart de toute norme claire, ce qui renforce ainsi leur singularité propre. Mais les auteurs entretiennent également un jeu avec le lecteur, lequel révèle un écart stylistique.

2. Un jeu avec les attentes du lecteur

Le jeu avec le lecteur repose sur un écart par rapport aux codes, qui se manifeste de différentes façons : une parodie du roman chevaleresque dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) sur le mode carnavalesque, un renversement carnavalesque dans *L'Asne ruant*, ou encore l'exploitation des ressorts du comique burlesque. La notion de « carnavalesque », développée par le critique littéraire Mikhaïl Bakhtine, semble aussi bien s'appliquer à la *Segunda parte del Lazarillo*, qu'à *L'Asne ruant*²⁰⁰. Mikhaïl Bakhtine perçoit ainsi le carnaval comme un monde à l'envers, qui opère un renversement temporaire des valeurs officielles,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Mikhaïl Bakhtine perçoit chez Rabelais une mobilisation de la notion du carnavalesque, à des fins satiriques, puisque l'auteur critique l'éminente institution de la Sorbonne et ses dirigeants.

dictées par l'Église. Le rire carnavalesque permet ainsi de réagir contre le sérieux et le dogmatisme, qui engendrait de la peur chez la population. Deux mondes surgissent alors : la vie officielle de l'Église, caractérisée par le sérieux, la piété, l'austérité, l'ascèse et la vie carnavalesque, caractérisée par une valorisation de tous les tabous de l'époque : la gourmandise, la goinfrerie, le dévergondage.

2.1. Parodie du roman de chevalerie dans la *Segunda parte del Lazarillo*

Dans cette œuvre publiée en 1555 à Anvers, deux aspects semblent se superposer : d'un côté la parodie du roman de chevalerie, de l'autre l'allégorie du monde courtois.

En effet, le Siècle d'Or se caractérise, au plan littéraire, par la richesse et la diversité des types de roman : le roman bucolique, mauresque, grec, chevaleresque et picaresque. Le roman se caractérise par une vision idéaliste et une fonction ludique, en vue de satisfaire les attentes du public. Les romans de chevalerie notamment se distinguent comme l'un des genres littéraires les plus populaires. En effet, « le culte de la chevalerie [est] un fait important dans la vie de la noblesse dans l'Europe des dernières décennies médiévales, et à certains égards, il [se poursuit] au XVI^e siècle²⁰¹ ». En 1508, un certain Garci Rodríguez de Montalvo publie l'œuvre espagnole *Amadís de Gaula*²⁰², laquelle s'inspire grandement des romans français du cycle arthurien, et qui s'impose sans doute comme le modèle espagnol des romans de chevalerie. L'œuvre de Garci Rodríguez de Montalvo favorise alors l'apparition des parodies de ces romans de chevalerie, dont les « exemples de raffinement et de courtoisie valaient la peine d'être imités²⁰³ ». Ainsi la continuation du *Lazarillo* s'inspire de ce modèle, ne serait-ce que dans le nom du personnage éponyme du roman *Amadis de Gaule*, lequel est surnommé le « Damoiseau de la mer ». L'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) mobilise les codes typiques de ce genre littéraire, qui repose sur l'héroïsation du personnage principal, en vue de

²⁰¹ « El culto de la caballería fue un hecho importante en la vida de la nobleza en la Europa de los últimos años medievales, y en algunos aspectos había de continuar en el XVI » [notre traduction], R.O. Jones, *Historia de la literatura española*, 2. Siglo de Oro : prosa y poesía, Barcelone, Editorial Ariel, coll. « Ariel Letras », 1971, p. 93.

²⁰² Il semble difficile de retracer les origines de ce récit. Deux versions, l'une portugaise, attribuée à Vasco de Lobeira, l'autre castillane dont on ignore l'auteur, ont existé au XIV^e siècle avant de s'éteindre au XVI^e siècle. Vers 1492, Garci Rodríguez de Montalvo achève la rédaction de l'*Amadís de Gaula* en quatre livres, qui paraît à Saragosse en 1508. Nicolas de Herberay, seigneur des Essarts, traduit les quatre premiers livres.

²⁰³ « ejemplos de refinamiento y cortesía que, es probable, fueron considerados como dignos de imitación » [notre traduction], *Ibid.*, p. 90. Le roman *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès constitue sans doute l'exemple le plus célèbre. Yves Giraud écrit : « Il faudra la parodie satirique de *Don Quichotte*, « l'épithète de la chevalerie » (Ph. Chasles) pour tuer et enterrer Amadis », *Amadis de Gaule : 1 Le Premier livre*, éd. Yves Giraud, trad. Nicolas de Herberay, Paris, coll. « Société des textes français modernes », 1986. p. 4.

les parodier²⁰⁴. Nous nous proposons ainsi de faire figurer quelques exemples de l'effet de la parodie du roman chevaleresque, qui apparaît surtout au début des aventures du personnage de Lazare-thon.

La métamorphose de Lazare en thon se produit au chapitre II dans une grotte sous-marine, où de nombreux thons viennent à sa rencontre pour le manger. Dans le chapitre III, Lazare-thon promet au général des thons de vaincre l'homme qui se trouve dans la grotte. Afin de prouver son courage, il y pénètre seul, tel un héros, et retrouve son épée de Tolède qu'il avait laissée dans la grotte avec ses vêtements lors de sa métamorphose. En réalité, Lazare est un thon malicieux, qui met à profit diverses techniques pour échapper à la mort. Comme le souligne Pedro Manuel Piñero Ramírez : « L'étonnement devant l'inconnu donne désormais le ton. L'homme face à la bête dans les romans de chevalerie, ou ce qui est relaté ici et qui correspond à la même chose : le thon face à l'homme²⁰⁵ ».

Dans cet épisode, Lazare se lance dans une réplique théâtrale, à la manière d'un comédien, pour berner les thons et leur faire croire à la présence réelle d'un homme dans la grotte :

Oh homme mesquin ! Penses-tu pouvoir te défendre contre la grande puissance de notre grand roi et seigneur, et de son brave et grand capitaine, et ceux de sa vigoureuse armée ? Penses-tu pouvoir rester impuni pour ta grande audace et des morts nombreuses qui ont été engendrées à nos amis et à nos proches endeuillés par ta faute ?²⁰⁶

Or, cet épisode se présente comme une parodie théâtrale, le personnage apparaissant comme un *miles gloriosus*²⁰⁷. En réalité, Lazare-thon se livre en duel avec son ombre Lazare-homme, parodie poussée par ailleurs à son paroxysme grâce au style hyperbolique. Dans ce passage en effet, Lazare interpelle et critique son ombre en ayant recours à l'interjection « Oh ! ». De même, les deux questions rhétoriques, construites de façon anaphoriques, comme

²⁰⁴ Amadis de Gaule est né de l'union d'Elisène et de Périon, le roi des Gaules. Elisène abandonne son fils à sa naissance. Avant que la damoiselle d'Elisène, nommée Dariolette, ne jette l'enfant à la mer, elle rédige une lettre, où elle révèle l'identité du garçon et son appartenance à la lignée royale. Elle enduit cette lettre de cire et l'attache au col du garçon avec l'anneau que le roi Périon avait envoyé à sa femme Elisène, avant de retourner en Gaule. L'enfant est ensuite placé dans une barque et arrive en Angleterre, où il est recueilli par un certain Gaudales, qui l'appelle le « Damoyse de la mer », parce qu'il l'a justement trouvé en mer.

²⁰⁵ « El asombro ante lo desconocido da ahora el tono. El hombre frente a la bestia en las páginas de los libros de caballerías, o lo que es lo mismo aquí : el atún frente al hombre » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 48. Ici, Pedro Manuel Piñero Ramírez évoque sans doute la scène du naufrage, où Lazare, avant de subir sa métamorphose en thon, est encore un homme et voit arriver les sentinelles de thons.

²⁰⁶ « ¡Oh mezuquino hombre! ¿Piensas que te puedes defender del gran poder de nuestro gran rey y señor, y de su valeroso y gran capitán, y de los de su pujante ejército ? ¿Piensas pasar sin castigo de tu gran osadía y de las muchas muertes que por tu causa se han hecho en nuestros amigos y deudos? » [notre traduction], *Ibid.*, p. 149.

²⁰⁷ L'expression *miles gloriosus* désigne un personnage type de la comédie : le soldat qui se vante d'avoir accompli des exploits, alors que ce n'est pas le cas.

l'attestent les questions « Penses-tu pouvoir te défendre [...] ? », « Penses-tu pouvoir rester impuni ? », insistent sur l'infériorité de l'homme par rapport aux thons. En effet, les thons qui les entourent, lui et son ombre, forment une communauté, comme l'indiquent l'utilisation de la polysyndète (« notre grand roi et seigneur, et de son brave et grand capitaine, et ceux de sa vigoureuse armée ? »), ainsi que les adjectifs « grand » et « grande », répétés quatre fois consécutives, pour effrayer son adversaire et s'affirmer vainqueur de cette bataille menée contre son ombre – ou contre la forme humaine qu'il vient de quitter – ?

Après ce premier combat illusoire et dérisoire, Lazare-thon se livre dans le chapitre IV à un second combat contre la communauté des thons, qui pénètrent dans la grotte en très grand nombre. Toutefois, il tente de sauver ceux qui revêtent une fonction importante, à savoir le général des thons don Paver et le capitaine Licio, dont il espère protection et récompense ultérieurement. Ainsi, Lazare se défend contre les thons, en tenant son épée dans sa bouche : il se rappelle le moment où il la portait dans ses dents, quand il était encore un homme, faisant ainsi le lien entre sa part humaine et sa part animale : « Et il me semble que j'étais maître de mon épée lorsque je me voyais la tenir dans mes dents comme lorsque je la tenais dans mes mains²⁰⁸ ». Cependant, cette nouvelle manière de tenir l'épée s'avère désastreuse : « J'ai commencé à manier mon épée du mieux que j'ai pu, et à faire mal à droite et à gauche, en criant : dehors, dehors, thons mal élevés, qui noyez notre capitaine²⁰⁹ ». En maniant son épée de façon hasardeuse, Lazare apparaît non pas tant comme un pantin que comme un thon rusé. En effet, le protagoniste met en place un stratagème efficace et utilise la ruse, un procédé souvent mobilisé dans les romans de chevalerie, pour échapper à la mort et peut-être aussi pour s'emparer du pouvoir. Ainsi, en faisant déguerpir les thons, Lazare impose progressivement son autorité. En réalité, cet épisode pourrait se présenter comme une parodie du modèle des romans de chevalerie, *Amadis de Gaule*. En effet, dans le chapitre VI du premier livre, le personnage éponyme du roman voit l'arrivée de six hallebardiers armés, qui menacent la vie du roi Périon, qui est en réalité son père. Amadis n'a d'autre choix que de sauver le roi et tue les hallebardiers, grâce à la lance fournie par la magicienne Urgande, qui incarne le rôle de l'ange gardien²¹⁰. De même, dans le chapitre X, Amadis se livre en duel

²⁰⁸ « Y, a mi parecer, tan señor de la espada me vi teniéndola con los dientes como cuando la tenía con las manos » [notre traduction], *Ibid.*, p. 159.

²⁰⁹ « comienço a esgremir mi espada lo mejor que pude, y a herir a diestro y a siniestro, diciendo : « ¡Fuera, fuera, atunes mal comedidos, que ahogáis a nuestro capitán! » [notre traduction], *Ibid.*, p. 158.

²¹⁰ « Ce que voyait le Damoyse sans s'arrester aux hallebardiers, vint à l'aultre chevalier à qui le roy Perion se combattoit, et d'arrivée, sans que l'escu ne le haulbert le peussent garentir, luy meit la lance au travers des costez [...] » ; « Grand despit eut le Damoyse de veoir tant de gens outrager le roy Perion : parquoy il leur escria : Trahistres paillardz, qui vous meut de si laschement vous adresser au meilleur chevalier du monde ? par dieu

avec Abies, roi d'Irlande et ennemi du roi Périon²¹¹. Le roi Abies voulait à tout prix s'approprier les territoires de la Gaule que le roi Périon avait conquis. Amadis accomplit un acte de bravoure lorsqu'il sort vainqueur de ce duel, et rend la liberté au peuple. Il incarne ainsi l'image du preux chevalier, loué pour ses éminentes vertus. Ce modèle ne manque pas d'être parodié par l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), puisque Lazare feint de montrer de la sympathie envers le général des thons don Paver, pour intégrer le monde de la cour. De fait, dans le monde courtois de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), qui est par ailleurs satirisé, un nouveau modèle machiavélien surgit quant à l'exercice du pouvoir.

En réalité, cette bataille apparaît aussi comme une revanche comique au service de la parodie : celle du protagoniste sur les thons, désireux de le dévorer au début du récit. Lazare semble du reste prendre du plaisir à déguster les thons qu'il a tués, alors qu'ils sont ses semblables, comme en témoigne le passage suivant : « couper et manger les thons pécheurs que j'avais tués, [...], en découvrant ce plat exquis que j'avais parfois mangé à Tolède, mais le thon n'était pas aussi frais qu'ici²¹² ». Ainsi, il semblerait que l'on assiste à une critique de l'idéologie belliqueuse qui accompagne le genre épique.

Néanmoins, la parodie semble s'arrêter avant la fin de ce premier récit. Si le comique subsiste, on assiste cependant, grâce à un troisième combat, à une réhabilitation de Lazare-thon. Dans ce monde subaquatique des thons, il semblerait que des clans se mettent en place, comme dans les romans chevaleresques. De fait, certains thons se situent du côté de don Paver, qui est le capitaine général des thons et le favori du roi, alors que d'autres se rangent du côté de Lazare et du capitaine Licio²¹³. Lorsque Lazare et les thons apprennent la capture et la mise en prison du capitaine Licio à la cour du roi, à cause du général don Paver, ils vont tout mettre en œuvre pour le sauver. Ainsi, dans le chapitre VII, Lazare prend en charge l'organisation et la formation de l'armée, ce qui pourrait faire allusion non pas tant aux romans de chevalerie et aux épopées qu'aux récits de vie militaire, qui commencent à se

vous en mourrez tous pour luy », Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaule : I Le Premier livre*, op. cit., p. 63.

²¹¹ « Mais ardeur de cueur et desir de vaincre, les fait promptement redresser, puis arrachans les tronçons de lances dont ilz estoient navrez, mirent la main aux espées, et commença entre eulx une meslée si cruelle et estrange, que ceulx qui estoient à l'entour s'espoventoient de les veoir tant souffrir », *Ibid.*, p. 102.

²¹² « despedaçar y comer los pecadores atunes que yo había muerto, [...], haciéndome nuevo de aquel manjar que ya le había comido algunas veces en Toledo, mas no tan fresco como allí se comía » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo*, op. cit., p. 159.

²¹³ Le nom de Licio pourrait faire penser au verbe espagnol « lucir », qui signifie « briller » et « se distinguer ». Dans ce contexte, il semblerait bien que le capitaine Licio se distingue de don Paver par ses multiples qualités. Si Lazare trame une amitié avec Licio, c'est peut-être parce qu'il voit que ce personnage brille par sa sagesse.

répandre en Espagne au XVI^e siècle. Lazare fournit ainsi une description détaillée des armes utilisées pour combattre l'ennemi don Paver, ainsi que les thons chevaliers.

Lorsqu'ils sont arrivés, je les ai comptés, et il y avait au total dix mille cent neuf thons, tous prêts pour le combat, sans femmes, sans petits et sans vieillards ; les cinq mille d'entre eux étaient armés, avec une épée ou un poignard, une lance et un couteau. Ils ont tous prêté serment sur ma queue, qu'ils mirent sur leur tête, comme ils le faisaient (et je riaais encore, comme un homme, de cette gracieuse cérémonie), qu'ils feraient ce que je leur ai demandé, et qu'ils porteraient leurs armes, et ceux qui n'en avaient pas se battraient avec leurs dents, en essayant de toutes leurs forces de libérer leur capitaine, fidèles à leur roi²¹⁴.

L'extrême précision avec laquelle Lazare recense le nombre de thons-chevaliers prêts à s'engager dans le combat, est assez comique, puisque le chiffre indiqué par Lazare, à savoir « dix mille cent neuf thons », paraît impossible à compter. Le « serment sur [la] queue » provoque le rire y compris celui du personnage-narrateur, comme en témoigne d'ailleurs son propos formulé entre parenthèses : « (et je riaais encore, comme un homme, de cette gracieuse cérémonie) ». Ne pourrait-on pas voir, dans cette formule, une ironie dirigée contre les cérémonies militaires ? En effet, l'adjectif « gracieuse » qui est utilisé pour qualifier la « cérémonie » en question, est indéniablement ironique. Par ailleurs, l'épée est remplacée par l'épine de baleine tenue par le bourreau, avec un jeu de mots sur « espada » et « espina », ce qui permet à Lazare de libérer Licio de la prison dans laquelle il se trouvait, alors qu'il était sur le point d'être exécuté :

Le bourreau chargé de l'exécution de Licio se précipitait vers la femme du capitaine pour lui demander de partir et pour le laisser faire son travail. Il tenait dans sa bouche une épine de baleine très épaisse et pointue, de la longueur de son bras, pour l'enfoncer dans les bronches de notre très grand capitaine [...]²¹⁵.

De fait, la parodie fait s'entrechoquer le modèle antique plutôt inspirateur, à savoir les *Histoires vraies* de Lucien de Samosate²¹⁶, et celui des récits épiques voire chevaleresques. Cette parodie crée un effet de réduction comique de la grandeur martiale, ainsi qu'un renversement plutôt carnavalesque des modèles héroïques.

²¹⁴ « Venidos que fueron, hice contallos, y hallamos por número diez mil y ciento y nueve atunes, todos estos de pelea, sin hembras, pequeños y viejos; los cinco mil dellos armados, cuál de espada o puñal, lança y cuchillo. Todos estos hicieron juramento en mi cola, que sobre su cabeça pusieron, a usança de allá (y aun reíme, en cuanto hombre, entre mí de la donosa cerimonia), que harían lo que yo les mandasse, y pornían sus armas, y los que no las tuviessen, sus dientes, en quien yo les dixesse, procurando con todas sus fuerças librar a su capitán, guardando la debida lealtad a su rey » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 179.

²¹⁵ « El ejecutivo verdugo estaba dando gran prissa a la señora capitana se apartasse de allí y le dexasse hacer su oficio, el cual tenía en su boca una muy gruessa y aguda espina de ballena, del largo de su brazo, para metelle por las agallas a nuestro muy gran capitán [...] » [notre traduction], *Ibid.*, p. 189.

²¹⁶ Voir supra, partie I. Lucien de Samosate, « Histoires vraies A », *Voyages extraordinaires*, éd. Bilingue, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2016. Nous pensons ici à l'épisode où les marins sont engloutis par une énorme baleine.

Enfin, Lazare témoigne de sa grande ingéniosité devant les thons en matière d'armes, laquelle semble résulter de son expérience terrestre. Sa vie antérieure lui permet de divulguer ses tactiques guerrières et son savoir aux autres thons. Aussi notre héros se lance-t-il dans une démonstration, afin de montrer la possibilité pour les thons de se défendre dans la mer :

Licio, notre général, moi et les autres thons, nous sommes sortis avec tous les thons armés de notre compagnie ; et j'ai conçu ce jour-là une bonne invention, et bien que les soldats l'utilisent déjà, je les ai fait mettre en ordre, et ainsi nous sommes passés devant son altesse et avons fait notre escargot ; et bien que le colonel Villalba et ses contemporains eussent dû le faire mieux et avec une meilleure organisation, du moins sur la mer, et puisqu'ils n'ont pas vu commander d'escadrons, cela parut à ceux qui les virent une chose merveilleuse. Ensuite, j'ai fait un escadron avec tout le monde, en mettant les plus expérimentés et les mieux armés dans les premières rangées, et j'ai fait sortir Melo avec tous les désarmés et avec trente mille autres thons pour escarmoucher avec nous, lesquels nous entouraient de tous côtés, et nous, bien organisés, notre escadron bien fermé, avons commencé à nous défendre, à les blesser et à les humilier de telle manière que toute la mer ne réussirait pas à nous pénétrer²¹⁷.

Lazare redevient un héros chevaleresque, comme en témoigne l'éloge du capitaine Licio au chapitre XII : « C'est le thon le plus sain et le plus sage de la mer, vertueux et honnête, et le thon doté de plus de vérité et de fidélité, le plus drôle qui a de bonnes manières, dont je n'ai jamais entendu parler²¹⁸ ». L'utilisation du superlatif « le plus » et le recours à la polysyndète mettent en exergue les nombreuses qualités de Lazare et sa supériorité sur les thons, sur tous les plans : physique, intellectuel, moral. Toutefois, la présence du terme « thon » introduit un certain décalage désopilant avec la déclaration grandiloquente de Licio.

Le général des thons lui-même reconnaît la bravoure de Lazare qui lui a sauvé la vie et lui offre en récompense l'épée dont il s'est servi pour tuer les thons, et qui n'est autre que la sienne. Elle se présente ainsi comme un trophée, qui marque l'accomplissement de la première étape du rite initiatique du chevalier-thon, pour intégrer désormais la cour des thons, récit de la seconde partie, qui porte sur l'allégorie des courtisans dans le monde des thons²¹⁹.

²¹⁷ « Licio, nuestro general, y yo y los demás salimos con todos los armados de nuestra compañía ; y ordené aquel día una buena invención, y aunque acá ya los soldados la usan, hícelos poner en ordenança, y así passamos ante su alteza y hecimos nuestro caracol ; y aunque el coronel Villalba y sus contemporáneos lo debían hacer mejor y con mejor concierto, a lo menos para el mar, y como no habían visto estar ordenados escuadrones, parecióles a los que los veían maravillosa cosa. Después hice un escuadrón de toda la gente, poniendo los mejores y más armados en las primeras hileras, y hice a Melo que con todos los desarmados y con otros treinta mil atunes saliessen a escaramuçar con nosotros, los cuales nos cercaron de todas partes, y nosotros muy en orden, nuestro escuadrón bien cerrado, començamos a defendernos y herir y ofenderlos de manera que no bastara todo el mar a entrarnos » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 211-212. L'expression « notre escargot » demeure assez obscure. Le terme « caracol » en espagnol signifie « escargot », mais peut-être qu'il faut comprendre « tortuga », qui signifie la « tortue » et, plus précisément, « testudo », un terme qui désigne précisément la formation militaire romaine de la tortue. Le terme « caracol » participe visiblement du burlesque animalisant et peut-être qu'il s'agit même d'une critique des formations militaires, en particulier celle de la tortue.

²¹⁸ « el más cuerdo y sabio atún que hay en el mar, virtuoso y honrado, y el atún de más verdad y fidelidad, el más gracioso y de buenas maneras es, que yo jamás he oído decir » [notre traduction], *Ibid.*, p. 212.

²¹⁹ Voir infra, partie IV.

2.2. Un renversement carnavalesque dans *L'Asne ruant*

La théorie avancée par Mikhaïl Bakhtine à propos du carnavalesque permet d'éclairer *L'Asne ruant*, où l'auteur instaure un renversement carnavalesque avec le lecteur²²⁰. En effet, ce texte fait allusion au banquet, une coutume qui était assez répandue chez les Grecs et les Latins²²¹. Michel Jeanneret présente le banquet comme « une cérémonie collective, le lieu par excellence où l'individu apprend à partager son plaisir, à le rehausser dans l'échange avec la compagnie. Les humanistes se plaisent à rappeler l'étymologie du latin *convivium* : *convivere*, vivre ensemble²²² ». Si le banquet est bel et bien un lieu de convivialité et de civilité, où l'on échange sur des sujets divers, aussi bien frivoles que sérieux, il est aussi le lieu privilégié des plaisirs²²³. En ce sens, le banquet recèle en lui-même un paradoxe, que Platon n'a pas manqué de souligner²²⁴. Plutarque tend néanmoins à rompre le dualisme suggéré par Platon, ou du moins à faire abstraction des joies du corps et des plaisirs sensuels, pour ne s'attacher uniquement qu'aux joies nobles de l'intellect, et au plaisir de l'esprit, comme le souligne Michel Jeanneret :

Les convives de Plutarque ne se plaisent pas à manger, à boire ni à jouer, mais à causer de choses sérieuses et, particulièrement, à régler la cérémonie alimentaire et en prévenir les abus. Ce sont des sages qui, soustraits aux contingences organiques, hostiles au luxe, travaillent à ranger le banquet sous les principes de la morale et du savoir-vivre²²⁵.

Ces auteurs antiques s'imposent, assurément, comme des modèles de ce *logos sympoticos* pour les humanistes de la Renaissance. Ainsi, le motif symposiaque, qui s'inscrit dans la tradition antique des banquets, se trouve transposé chez Rabelais²²⁶. L'auteur cherche à concilier le plaisir et la morale, à faire dialoguer les joies du corps avec les joies de l'intellect. Le début de *Gargantua* relate une scène de festin, caractérisée par une abondance

²²⁰ Voir supra, partie III.

²²¹ Le banquet vient du latin *symposium* et se réfère notamment à l'ouvrage de Platon : *Le Banquet* (un dialogue écrit vers 380 av. J.C.). Nombreux sont les auteurs et philosophes de l'Antiquité à avoir parlé du banquet dans leurs écrits : Platon, Xénophon, Plutarque, Lucien de Samosate ou encore Pétrone, avec la fameuse scène du festin de Trimalcion, relatée dans le *Satyricon*.

²²² Michel Jeanneret, *Des Mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, J. Corti, 1987, p. 28.

²²³ Le terme « plaisir » doit être compris dans toutes ses acceptions : le plaisir comme sensation agréable, le plaisir de la table et le plaisir comme jouissance sexuelle.

²²⁴ Le philosophe emploie ainsi le terme grec *pharmakon*, qui signifie à la fois le poison et le remède, « tour à tour maléfique et bénéfique, capable d'asservir le buveur à ses instincts ou de lui inculquer au contraire la maîtrise de soi », Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 63.

²²⁵ Michel Jeanneret, *Ibid.*, p. 64. Nous pouvons mentionner les *Propos de table* (*Symposiaka*) ou encore *Le Banquet des sept sages* de Plutarque, un modèle parodié par l'auteur de *L'Asne ruant*. Plutarque appelle « *sympotika* les questions sur les repas ou sur un aspect quelconque de l'alimentation, et *symposiaka* les questions, quelles qu'elles soient, bonnes à traiter à table », Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 152.

²²⁶ On peut faire référence aux deux œuvres majeures de Rabelais : *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534), dans lesquels « la volupté alimentaire n'atteint son plein épanouissement qu'intégrée à la fécondité de l'univers ambiant », Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 23.

de nourriture, que Michel Jeanneret associe à une « version populaire de l'âge d'or²²⁷ » et à un « moment de profusion et de triomphe sur la disette²²⁸ ». Le chapitre IV est particulièrement révélateur de la débauche alimentaire, de l'abondance de nourriture, sans doute motivée par le souci d'éviter la pourriture des aliments²²⁹. Dans ce chapitre, Gargamelle a ingurgité une quantité démesurée de tripes, si bien qu'elle accouche de Gargantua pendant le festin, dans les champs, alors que la foule ne cesse de faire bombance²³⁰. De cette manière, Gargamelle transgresse volontairement les prescriptions que les humanistes donnaient aux femmes enceintes au XVI^e siècle, comme par exemple avoir une alimentation modérée. Ce roman rabelaisien, qui présente une culture humaniste carnavalesque, sert visiblement de modèle pour l'auteur de *L'Asne ruant*.

Si nous devons chercher un modèle plus contemporain pour le texte de *L'Asne ruant*, ce serait peut-être le *Comus*²³¹ de Puteanus, une œuvre publiée au début du XVII^e siècle, en 1613. Ainsi, dans le *Comus*, Puteanus raconte son songe, en expliquant « comment il est arrivé un soir dans un "antre obscur" où il a fait la rencontre d'un jeune "androgyné" richement paré et accompagné d'un mignon et d'une fillette. L' "androgyné" se présente à lui comme le « Genie de liesse & d'amour, Le Dieu Comus, d'où les mortels ont les bonnes chères²³² ». Puteanus se retrouve chez les Cimmériens, en compagnie de son ami Aderba. Ils pénètrent tous deux dans un temple consacré au dieu Momus et découvrent une multitude de personnages qui s'appêtent à participer à un banquet : l'Ivrognerie, la Folie, la Volupté, la Fureur, l'Opulence, le Vomissement. Ces personnages sont même accompagnés par un philosophe qui ressemble en tout point à Épicure. Le personnage de Tabutius livre un discours moral, dans lequel il critique les mœurs dépravées qui se manifestent au cours du banquet. Il dénonce ainsi avec virulence la tromperie et la méchanceté qui règnent dans ces lieux de débauche, les potins incessants et stériles, la gourmandise, l'ivrognerie et les plaisirs de la

²²⁷ Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 25.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Rabelais, *Gargantua*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2007, p. 64, note 1.

²³⁰ « Les tripes furent copieuses, comme entendez : et tant friandes estoient que chascun en leichoit ses doigtz. Mais la grande diablerie à quatre personnaiges estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver. Car elles feussent pourries. Ce que sembloit indecent. Dont fut conclud, qu'ilz les baufferoient sans rien y perdre », *Ibid.*, p. 65.

²³¹ Frank Greiner, « Comus, ou Banquet dissolu des Cimmériens. Songe. Où par une infinité de belles feintes, gaves, gentilles, & sérieuses inventions, les mœurs dépravées de ce siècle (& principalement aux banquets) sont docement, naïvement, & singulièrement décrites, reprises, & condamnées. Traduit du latin d'Erycius Puteanus, Conseiller des Serenissimes Archiducs, Professeur de leurs Altesses en l'Université de Louvain, & Historiographe du Roy Catholique. Par Nicolas Pelloquin. Paris, Nicolas Touzard, 1613 », *Fictions narratives en prose de l'âge baroque : répertoire analytique*, Paris, coll. « Classiques Garnier », 2014, p. 322-327.

²³² Frank Greiner, « Comus ou Banquet dissolu des Cimmériens », *op. cit.*, p. 323. *Comus* vient du grec *Komos* et désigne le Dieu qui préside aux banquets, aux danses nocturnes. Il est, en ce sens, proche du dieu Bacchus.

chair. On pourrait en déduire qu'il s'agit d'une œuvre anti-épicurienne dont *L'Asne ruant* serait un renversement.

Dans *L'Asne ruant*, le banquet s'offre comme une parodie de la littérature humaniste ou philosophique. En effet, cette ambivalence de la nourriture, où se côtoient « la sagesse et la folie, l'ordre et le désordre, la mesure et l'excès²³³ » est parodiée dans le texte, qui introduit une dimension burlesque autour de la nourriture. Le texte se propose ainsi d'amuser, en détournant les règles morales²³⁴. Avant de subir la métamorphose, les personnages se comportent comme des animaux, se déshumanisant complètement, en tombant dans la bestialité. Cette animalité se manifeste à travers le recours aux comparaisons, comme le révèle l'expression « les veaux retournent à l'étable²³⁵ », qui traduit visiblement l'empressement des personnages à faire bombance. L'extrait ci-dessous est assez représentatif de la vie carnavalesque au XVII^e siècle, puisqu'il met en évidence la levée de tous les tabous culinaires et gastronomiques, au cours du banquet²³⁶.

Voilà donc le souper sur la table, les cérémonies se font, et tantôt chacun se met en devoir de remplir son ventre, avec une bonne volonté de se subtiliser l'esprit, comme faisait le grand-père Lampryas, qui n'enfantait jamais aucune conception sans qu'il fût gros de viande, et plein de vin, ou à l'imitation du bon père Ennius, qui n'était jamais Poète sans être ivre, et bref comme le Lyrique Horace, qui chantait en rotant, et rotait en chantant lorsqu'il célébrait les Orgies²³⁷.

Ce passage, qui nous transporte dans l'atmosphère bachique, dévoile une culture humaniste carnavalesquée. Le narrateur mentionne ainsi deux poètes latins de l'Antiquité, à savoir Ennius et Horace, et insiste sur la débauche dans laquelle ils sombrent. Aussi le chiasme qui figure à la fin de l'extrait, « qui chantait en rotant, et rotait en chantant », traduit-il la grossièreté du poète Horace. Cette culture humaniste carnavalesquée se révèle également

²³³ Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 93.

²³⁴ *L'Asne ruant* s'offre comme une parodie du *Banquet des sept sages* de Plutarque. Dans cette œuvre, Plutarque révèle l'importance de se préparer moralement pour un banquet. Aussi pouvons-nous citer le discours du personnage de Dioclès, lequel introduit une réflexion sur la sobriété du repas offert aux Sages et explique qu'il faut préférer la richesse des entretiens philosophiques à la richesse des repas. Le discours de Mnésiphilos s'inscrit dans la continuité du propos de Dioclès, puisqu'il insiste sur les liens sociaux qui se renforcent au cours du banquet : « L'objet d'Aphrodite n'est donc pas non plus le coït et l'union des corps, ni celui de Dionysos l'ivresse et le vin, mais les effets qu'ils provoquent en nous par ces moyens, la gaieté, le désir, l'intimité, les relations qui nous lient les uns aux autres », Plutarque, *Œuvres morales : Tome II : [Traité 10-14] : Consolation à Apollonios : Préceptes de santé : Préceptes de mariage : Le banquet des sept sages : De la superstition*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1985, p. 219.

²³⁵ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 14.

²³⁶ Bruno Roche a mis en évidence la fusion entre l'esprit et le corps qui apparaît dans un dialogue de La Mothe le Vayer, « Le Banquet sceptique » : « Pour Orasius et ses amis, le langage s'entend comme le prolongement du corps, de sorte que les convives passent naturellement par trois sujets de conversation "corporels" : la nourriture, la boisson et l'amour, respectivement personnifiés, comme il se doit dans un dialogue fait "à l'imitation des Anciens", par les divinités du panthéon gréco-latin Cérès, Bacchus et Vénus », *Lumières épicuriennes au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 80.

²³⁷ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 14-15. Lampryas ne désignerait-il pas ici le grand-père du philosophe grec Plutarque ?

dans le comportement des convives, en particulier celui de Thésée dans la phrase « Thésée qui aimait à faire bonne chère, ne s'épargnait à boire à la Grecque, et maintenait que le vin de Chio ne lui avait autrefois semblé meilleur que le présent²³⁸ » et celui de Démocrite dans la phrase « Le gausseur Démocrite entonnait coup sur coup, morceau sur morceau²³⁹ ». Dans ce passage, le rythme binaire révèle un parallélisme de construction, lequel vise peut-être à mettre en avant la grossièreté du personnage et sa négligence des bonnes manières. En somme, cette culture humaniste, qui est carnavalesquée, semble reposer sur le décalage entre l'*ethos* noble des personnages et la description plaisante de la beuverie, qui amuse incontestablement. Le jeu carnavalesque se manifeste également dans le ballet des personnages. Lors de la métamorphose des six personnages en animaux, le lecteur assiste, à la fin du texte, au défilé de quatre personnages gourmands et ivrognes sur l'âne : Thésée, Pyrihoos, Démocrite et Héphestion. Ils montent sur l'âne à tour de rôle, comme l'indique la phrase : « En fin accord fut fait, que pour ne point fouler la bête, et prendre garde que le corps humain ne reçût une incommodité plus grande, chacun monterait à son tour²⁴⁰ ». Ils jouissent ainsi du privilège de se donner en spectacle dans la rue, ravis de se servir de l'âne comme monture.

Or, l'esprit jovial du texte qui célèbre de telles réjouissances semble être contrebalancé par un discours moral exemplaire qui est plaqué par-dessus. Ainsi, l'auteur avertit au début du texte contre le « vilain péché de luxure²⁴¹ ». De même, le personnage d'Héphestion s'entretient avec Narcisse sur le « grand péché d'ingratitude qu'il commettait contre Amour²⁴² » et le met en garde contre le péché d'amour et les festivités dionysiaques :

Que sert à un Hippolyte d'avoir éconduit les prières amoureuses d'une Reine Athénienne ? Le Dieu Neptune n'a-t-il pas puni sa superbe ? Et vous ne craignez pas que le Dieu Bacchus (à la possession duquel vous êtes maintenant) accompagné des puissances d'amour, vous sacrifie sur l'autel de la belle Cyprine ?²⁴³

²³⁸ *Ibid.*, p. 15. L'expression « faire bonne chère » signifie « se régaler », « faire ripaille ».

²³⁹ *Ibid.*, p. 15-16. Le verbe « entonner » amuse par son double sens : chanter en chœur et mettre en tonneau.

²⁴⁰ Anonyme, *L'Asne ruant, op. cit.*, p. 33.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁴² *Ibid.*, p. 17.

²⁴³ Anonyme, *L'Asne ruant, op. cit.*, p. 18. Dans la mythologie grecque, Hippolyte est né de l'union de Thésée et de la reine des Amazones. Thésée se remarie quelques années plus tard avec Phèdre, la sœur d'Ariane. Hippolyte a été condamné par la déesse de l'amour Aphrodite, parce qu'il lui a préféré Artémis, la déesse de la chasse. Aphrodite décide alors de se venger : elle rend Phèdre folle amoureuse de son beau-fils, mais ce dernier repousse ses avances. Offusquée par ce refus, Phèdre rédige une lettre à son mari, dans laquelle elle critique le comportement déplacé d'Hippolyte à son égard. Crédule, Thésée ordonne à Poséidon de tuer son fils, mais il apprend l'innocence de son fils Hippolyte. Sur la demande d'Artémis, Asclépios, le dieu de la médecine, ressuscite Hippolyte. Entre temps, Phèdre s'est suicidée. Dans la mythologie, « Cyprine » est le surnom donné à la déesse Vénus à Chypre.

Toutefois, Narcisse ne semble en aucun cas être alarmé par ce discours d'Héphestion, ni le prendre très au sérieux, lorsqu'il lui répond que « toutes filles et femmes veulent être ravies, en ancien proverbe [...] »²⁴⁴. Autrement dit, le ton gaillard et jovial adopté dans le texte, semble totalement décrédibiliser la moralité du discours et introduit ainsi un décalage, qui participe de ce renversement carnavalesque.

De fait, l'auteur instaure peut-être ce renversement carnavalesque avec le lecteur dans un but subversif, en vue de déjouer les codes établis. Or, l'auteur ne se contente pas de procéder à un renversement carnavalesque mais mobilise également les ressorts du comique burlesque.

2.3. Le comique burlesque cultivé dans *L'Asne ruant* à des fins hétérodoxes ?

Selon Claudine Nedelec, la période historique du Grand Siècle dans laquelle s'inscrit *L'Asne ruant*, fait émerger une nouvelle écriture : « L'important n'est pas qu'il y ait eu du burlesque auparavant, mais que le Grand Siècle ait su produire, là comme ailleurs, grâce à Scarron, une expression achevée du genre, un auteur qui peut être cité comme un maître en la manière, bref, un chef d'œuvre digne d'une époque d'apogée »²⁴⁵. Claudine Nedelec énumère quatre caractéristiques qui permettent de reconnaître le burlesque :

- Une visée railleuse (voire satirique – le burlesque se rencontre donc souvent dans les textes polémiques) ;
- La discordance entre le sujet (élevé, sérieux) et le style (bas, plaisant) ;
- Un lexique hétéroclite (en particulier par le mélange de langues de degré hiérarchique différent) et un usage particulier des figures (proverbes et comparaisons) ;
- Dans les meilleurs cas, une invention ingénieuse, parfois jusqu'à l'extravagance²⁴⁶.

Le burlesque apparaît comme une possibilité de se libérer d'une écriture normée. Il « aurait eu alors une fonction de compensation, de "défoulement" comme on dirait aujourd'hui ; il aurait assumé, en littérature, celle du carnaval, d'autant plus efficace qu'il est conçu comme marginal, et/ou épisodique »²⁴⁷. Bien que difficile à interpréter, *L'Asne ruant* se

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Claudine Nedelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 2004, p. 160.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 309.

présente comme un récit de débauche libertin, écrit sur le mode carnavalesque et bachique, mobilisant le style plaisant et burlesque. Au début de *L'Asne ruant*, les six personnages se vantent de leurs hauts faits. Thésée « se sentait fort pour avoir jadis remporté cette tant notable victoire du monstre Minotaure au Labyrinthe de Crête²⁴⁸ ». Quant à Héphestion, il « ne s'estimait pas moins glorieux pour avoir été le favori du plus grand Monarque du monde²⁴⁹ ». Pyrihoos se vante du courage dont il a fait preuve pour descendre aux Enfers et « attenter à la pudicité et ravissement de la Reine des morts vouée à un seul Platon²⁵⁰ ». Narcisse se plaît à admirer sa beauté physique et est constamment à la recherche d'une fontaine « pour se pâmer dans les délices de ses propres attraits²⁵¹ ». Enfin, Balaam « se souvenait encore de la ruse qu'il donna aux Madianites pour rendre les Israélites idolâtres, leur envoyant les plus belles femmes et filles (hameçon inévitable) qu'ils eussent en toute la région²⁵² ». Ainsi, un décalage s'opère entre l'érudition des personnages et la situation triviale. Or, si *L'Asne ruant* semble exploiter les ressorts du comique burlesque, c'est peut-être à des fins hétérodoxes.

2.3.1. Allusions irrévérencieuses envers les divinités et les prières

Dans *L'Asne ruant*, le personnage de Balaam occupe un rôle dérisoire, qui renforce la tonalité burlesque. En effet, il prédit la métamorphose de ses compagnons en divers animaux, ainsi que leur danse bachique²⁵³. Cette prédiction ne peut que susciter la risée du philosophe atomiste Démocrite, qui critique le discours de Balaam et affiche sa posture d'incroyant : « En bêtes, ô Jupiter ! dit Démocrite, et où se logera cette belle âme raisonnable ?²⁵⁴ ». À travers l'interjection « ô Jupiter », on pourrait supposer que Démocrite révèle son refus catégorique

²⁴⁸ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 7.

²⁴⁹ Le grand Monarque du Monde se réfère à Alexandre le Grand, lequel constitue un parfait exemple, si ce n'est le meilleur. *Ibid.*, p. 8.

²⁵⁰ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 8. La « Reine des morts » fait allusion à Proserpine, la fille de Cérès et de Jupiter, et l'épouse de Pluton, dieu des Enfers. Proserpine est condamnée à passer la moitié de l'année aux Enfers.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.* Dans ce passage sont évoqués les Madianites, qui sont les habitants de l'ancien pays de Madian, situé au Nord-Ouest de l'Arabie, et remplacé aujourd'hui par le village de Midian. La mention des Israélites idolâtres renvoie à un épisode relaté dans le chapitre 25 du *Livre des Nombres*. Les Israélites se trouvent dans le royaume de Moab, qui se situe entre la mer Morte et le désert arabe. Balaam avait tendu un piège devant les Israélites, les incitant à participer au culte des idoles en mangeant les viandes qui provenaient de leurs sacrifices et en se livrant à la débauche sexuelle. La mort de Balaam est, quant à elle, mentionnée dans le chapitre 31 du *Livre des Nombres* : il est tué par les hébreux pendant le massacre des Madianites.

²⁵³ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 10.

²⁵⁴ *Ibid.*

de croire à la prédiction de Balaam. D'emblée, la figure de Balaam, tournée en dérision par le philosophe atomiste Démocrite, ne révèle-t-elle pas la portée irréligieuse du texte ?

Le sacrilège vis-à-vis des divinités et des prières se manifeste davantage à la fin de l'œuvre. En effet, Thésée, Pyrihoos, Démocrite et Héphestion, requièrent encore du vin pour assouvir leur soif, quand bien même ils sont saouls, ce qui est comique, puisque ce sont des ivrognes, comme l'illustre le passage suivant : « haletants, et recrues fussent tombés morts de soif, s'ils n'eussent rencontré à la bonne heure le magnifique Palais du grand Dionysos, situé en face du Temple de Jupiter Lydié, le vrai successeur de Saturne, premier des Rois²⁵⁵ ». Les convives s'acheminent ainsi vers le palais du dieu Dionysos, mais est-ce vraiment le fruit du hasard, comme le laisse à croire le texte ? Ne pourrait-on pas penser que l'auteur instaure un jeu humoristique avec le lecteur ? On pourrait supposer que le flair développé de nos libertins débauchés les a conduits à la demeure de Dionysos²⁵⁶, comme s'ils préféraient ce dieu, symbole de la débauche et de l'ivrognerie, à Jupiter, le dieu souverain des dieux et des hommes. L'attitude de ces personnages pourrait d'ailleurs être considérée comme un sacrilège envers Jupiter, le dieu suprême. Or, il semblerait que la notion de culpabilité n'existe pas, puisque les personnages ne manifestent aucun remords à se rendre au palais de Dionysos plutôt qu'au temple de Jupiter²⁵⁷. En réalité, leur refus de faire pénitence surprend et amuse. Dès lors, ce sacrilège vis-à-vis des divinités et des prières ne vise-t-il pas à souligner la portée irréligieuse du récit²⁵⁸ ?

2.3.2. Recours à l'obscénité

L'Asne ruant se complaît dans l'extravagance des mots, qui rappelle le contexte du libertinage, comme le souligne Claudine Nedelec : « Il faut bien sûr noter d'abord la forte présence de ce que les dictionnaires appelleront plus tard les mots de gueule ou de débauche, c'est-à-dire de tout ce qui relève de la nourriture, telle que la vivent les « goinfres », dans

²⁵⁵ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 35.

²⁵⁶ Dionysos est l'équivalent de Bacchus par syncrétisme.

²⁵⁷ Le temple ne serait-il pas ici une allusion à l'église ?

²⁵⁸ François Garasse s'en prend à la production du *Parnasse Satirique*, qu'il considère comme une profanation du lieu sacré du mont Parnasse : « Fallait-il que le mont de Parnasse, sur lequel jadis les muses vierges très chastes firent leur demeure, fût aujourd'hui profané indignement sous le nom de *Parnasse Satirique* et que du laurier virginal de cette montagne si pure, on fit dans Paris et dans ce lieu sacré du palais un bouchon très infâme, d'une impudicité plus que brutale ! », *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, op. cit., Livre Cinquième, p. 495.

l'excès, additionné (fort peu en vérité) d'un peu de scatologie et d'érotisme²⁵⁹ ». Les références à la goinfrerie des personnages, à l'ivrognerie, à la sexualité, à la scatologie, rendent compte de cette extravagance poussée à son paroxysme, et du ton obscène qui figure au sein de ce récit. Ainsi, la fin du texte témoigne de cette obscénité :

Démocrite, qui conduisait la bride, buvait et mangeait à son aise, se plaignant à la fin, non de l'âne, mais de quelque mauvais vent lâché indiscrètement du derrière du plus prochain. Ces gourmands, disait-il, qui ont le ventre si plein que nature y opère, je vous ennuierai bien porter votre marchandise *ad loca*²⁶⁰.

Ce passage expose explicitement l'ivrognerie et la goinfrerie des personnages qui ne sont nullement dans la retenue de leurs gestes, comme le suggère le passage « buvait et mangeait à son aise ». Or, Démocrite a recours à des euphémismes, comme l'indique l'emploi du substantif « vent » pour renvoyer au « pet », de même que le substantif « marchandise » pour désigner la « merde ». Mais si Démocrite se sert des euphémismes pour atténuer la réalité de la scène, il n'en demeure pas moins que d'autres passages du texte utilisent explicitement le ton scatologique, sans passer par des détours : « Thésée qui se sentait soupçonné pour lui tendre le cul en guise de miroir²⁶¹ » ou encore « conchia²⁶² » et « au moindre tour de cul que l'âne fit²⁶³ ». Toutefois, la débauche dans laquelle se complaisent les convives, de même que les allusions scatologiques, ne constituent pas l'apanage du libertinage. Ce qui est plus libertin dans le ton adopté par l'auteur de *L'Asne ruant*, c'est sans doute l'éloge du « petit Dieu²⁶⁴ », une allusion qui rappelle, d'une certaine manière, l'ouvrage du *Parnasse satyrique*²⁶⁵. Ce recueil de poèmes licencieux s'ouvre ainsi sur un sonnet, rédigé par le poète Théophile de Viau, qui fait un éloge en forme de prière à la sodomie, personnifiée sous le nom de *Phylis*²⁶⁶.

Ainsi, la mobilisation du comique burlesque s'avère être sans doute un moyen efficace pour l'auteur de *L'Asne ruant* de s'éloigner d'une pensée orthodoxe.

²⁵⁹ Claudine Nedelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 2004, p. 160, p. 84-85.

²⁶⁰ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 34.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*, p. 33.

²⁶³ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁴ Le « petit Dieu » se réfère ici au sexe masculin. Dans *L'Asne ruant*, le personnage de Thésée écrit : « Je ne renonce à la peinture, réplique l'amoureux, aussi bien prévois-je que tu combattras bientôt sous l'étendard de ce petit Dieu, plus fort et plus dangereux que Mars », *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁵ Voir supra, partie I.

²⁶⁶ Le poète Théophile de Viau a été condamné pour avoir rédigé des vers obscènes, qui font notamment allusion à la sodomie, et pour son esprit irréligieux. On pourrait penser que le terme *Phylis*, employé pour désigner la maladie sexuelle de la syphilis et la pratique de la sodomie, est une allusion au terme *phallus*, qui se réfère au sexe masculin. Mais le terme *Phylis* rappelle également le mot grec *philia*, qui signifie l'amour.

En somme, la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* se servent de l'image de la métamorphose pour questionner le discours des marges, aussi bien sur le plan stylistique que sur le plan idéologique et c'est sans doute cette imbrication entre ces deux pôles qui permet de constituer cet écart par rapport aux normes. Dans ces fictions, l'animal apparaît comme un biais efficace pour questionner le discours des marges. De fait, il est utilisé comme un masque derrière lequel se cache un discours satirique mordant sur l'époque.

Partie IV

Fonction satirique des deux œuvres

La Renaissance est marquée par la littérature du *serio ludere*, une notion qui signifie « jouer sérieusement » et qui est empruntée à Lucien de Samosate. Ce grand modèle antique a, semble-t-il, ouvert la voie aux humanistes, comme Alberti, Érasme ou encore Rabelais, pour mieux faire ressortir la portée satirique de leurs écrits. Si ces auteurs s'imposent de façon indéniable comme des figures majeures de la Renaissance, il ne faut guère faire abstraction pour autant des auteurs dits mineurs ou anonymes. Aussi Nicolas Correard insiste-t-il sur le caractère polémique de la littérature serio-comique, qu'il s'agisse des écrits majeurs ou mineurs : « Il s'agit avant tout de satires, mais de satires mettant en avant leur allure joyeuse pour mieux introduire une charge critique détonante²⁶⁷ ». Les auteurs de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) et de *L'Asne ruant* (1620) utilisent la figure animale²⁶⁸ comme un masque subtil, pour tourner en dérision certains aspects de la société. Si la satire touche à de nombreux domaines dans la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*, les cibles visées et les procédés employés par les auteurs sont différents, puisque les contextes ne sont pas les mêmes. Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons d'abord de traiter l'aspect politico-social de la satire. Dans la *Segunda parte del Lazarillo*, il semblerait que les dimensions sociales et politiques s'imbriquent entre elles. Puis, nous nous pencherons sur la satire philosophique et nous verrons que les œuvres dirigent possiblement leur critique contre le dogmatisme scolastique. Enfin, nous terminerons sur la satire religieuse qui transparaît dans les deux œuvres, bien qu'elle soit beaucoup plus subtile dans la *Segunda parte del Lazarillo*.

1. Satire sociale et politique

Alors que la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) s'attache à faire une satire à la fois sociale et politique du monde de la cour, *L'Asne ruant* ne comporte pas la dimension politique. Ce bref texte se donne à lire comme un problème herméneutique, puisque sous l'apparence d'une plaisanterie, il défie la sagacité du lecteur.

1.1. La *Segunda parte del Lazarillo* : une satire sociale et politique

²⁶⁷ Nicolas Correard, « Littérature serio-comique et discours oblique à la Renaissance », *L'oblique et le crypté*, *op. cit.*

²⁶⁸ Dans la *Segunda parte del Lazarillo* [1555], il s'agit du thon, alors que dans *L'Asne ruant* [1620], il s'agit de plusieurs animaux : le bœuf, le porc, le dindon, le cheval, le veau, le chien et l'âne.

Au XVI^e siècle, l'Espagne est marquée, sur le plan social, par un développement de la classe bourgeoise, une hiérarchisation de l'aristocratie soumise au Roi et une critique des travaux manuels par les bourgeois. Les romans picaresques mettent en scène le personnage du *picaro*, qui se charge de critiquer la société de son temps. Aussi le *Lazarillo de Tormes* anonyme (1554) et le *Guzmán de Alfarache*²⁶⁹ de Mateo Alemán présentent-ils des caractéristiques communes : le texte est autobiographique, le protagoniste appartient à un bas niveau social, les questions sociales font l'objet d'une critique acerbe et enfin, la satire apparaît comme un élément central. Contrairement au *Lazarillo* (1554) qui implique une critique assez virulente sur la religion chrétienne et sur la noblesse, dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), l'auteur s'en prend au monde de la cour et, *in fine*, aux courtisans. Immiscé à part entière dans le monde subaquatique des thons, Lazare observe avec acuité les vices qui règnent au sein de cette société totalement corrompue. Bien loin de n'être qu'un simple témoin des événements et de ce fait passif, le protagoniste joue également un rôle actif, puisqu'il cherche à rétablir la justice dans le monde de la cour des thons. Or, la position ambivalente de Lazare, sur laquelle nous reviendrons par la suite, semble renverser les valeurs vertueuses du personnage. Ce statut ambigu du protagoniste n'est-il pas le propre de la figure du *picaro*, lequel est un anti-héros, qui révèle tantôt une facette positive, tantôt une facette négative ?

1.1.1. Satire de la cour et des Grands

Dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), Lazare intègre la cour subaquatique des thons, laquelle n'est pas sans rappeler la réalité de la cour des hommes. Dans le cas présent, il s'agit probablement de la cour à l'époque de Charles Quint. Pedro Manuel Piñero Ramírez explique ainsi que « la critique sociale se concentre sur les questions de gouvernement et d'administration des États, dénonçant l'infidélité des favoris, l'avidité insatiable des puissants, la lâcheté des chefs militaires [...] »²⁷⁰. La satire du monde des courtisans, telle qu'elle est relatée dans la *Segunda parte del Lazarillo*, semble être le résultat de tout un réseau d'influences, dont le point de départ est l'Orient. Au VIII^e siècle, un certain Ibn Al-Muqaffa'

²⁶⁹ Le roman de Mateo Alemán a été publié en deux parties : la première en 1599 et la seconde en 1604.

²⁷⁰ « la crítica social se detiene en las cuestiones de gobierno y de la administración de los estados, denunciando a los privados prevaricadores, la insaciable avaricia de los poderosos, la cobardía de los jefes militares [...] » [notre traduction], Pedro Manuel Piñero Ramírez, « La *Segunda parte del Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un género nuevo », *op. cit.*

propose une adaptation arabo-persane des fables indiennes du *Kalîla-wa-Dimna*²⁷¹. Cette œuvre de la littérature arabe s'impose comme un modèle indiscutable pour de nombreux humanistes de la Renaissance, tant sur le plan esthétique que sur le plan idéologique. En proposant une vision pessimiste du monde courtois, *Le livre de Kalila et Dimna* est mobilisé chez les auteurs italiens, dont les figures de proue sont Agnolo Firenzuola²⁷² et Anton Francesco Doni²⁷³. Ces hommes de lettres ont dû consulter des sources, qui s'avèrent être des indispensables. À ce titre, nous pouvons mentionner le livre l'*Exemplario contra los engaños y peligros de la corte*²⁷⁴ ou bien les ouvrages d'Antonio de Guevara²⁷⁵, franciscain et conseiller de Charles Quint. En adaptant le texte arabo-persan d'Ibn Al-Muqaffa', Firenzuola et Doni rompent vraisemblablement avec le modèle idéal du courtisan prôné par un Jean de Capoue ou un Baldassare Castiglione, et s'inscrivent dans la lignée érasmiennne²⁷⁶. Aussi Érasme se proclame-t-il en faveur d'une sagesse exemplaire dans ses *Adages*²⁷⁷, lorsqu'il utilise l'animal comme un détour satirique pour livrer une leçon de sagesse. Ainsi, il reprend la fable d'Ésope, intitulée « L'Aigle et le Scarabée²⁷⁸ » et utilise l'adage « faire de la mouche un Éléphant », pour dénoncer la guerre et renverser les rapports de force.

De fait, la vogue des modèles orientaux, qui s'est imposée en Europe au XVI^e siècle, amorce déjà des discours polémiques de grande ampleur contre les courtisans, qui se retrouvent transposés dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555). La figure du thon don Paver, capitaine général des thons et favori du roi, illustre la violence qui se déchaîne tout entière dans les profondeurs maritimes, de même que les injustices sociales qui se manifestent dans le monde des thons. En effet, au chapitre IV, les thons pénètrent en si grand nombre dans la grotte qu'ils pensent tous finir noyés et mettent en danger la vie de don Paver²⁷⁹. Cette

²⁷¹ *Le livre de Kalila et Dimna*, trad. Miquel André, Paris, Orientis, 2012. Ce livre est la traduction des Fables de Bidpâi, lesquelles sont venues d'Inde.

²⁷² *Prima veste dei discorsi animali* (1541).

²⁷³ *Moral filosofia* (1552). Cette œuvre s'insurge contre le monde des courtisans et des nobles.

²⁷⁴ Publiée en castillan en 1493, cette œuvre est l'adaptation en langue vulgaire du texte latin de Jean de Capoue, *Directorium humanae vitae alias Parabolae antiquorum sapientum*, écrite au XIII^e siècle.

²⁷⁵ *Menosprecio de corte et Aviso de privados y doctrina de cortezanos* (1539). Dans le premier chapitre du deuxième ouvrage, Antonio de Guevara dit qu'il faut se préparer à la cour comme quand on va à la guerre.

²⁷⁶ Nicolas Correard, « Venise 1550 : (ré-) importation des fables orientales » in *Réseau ALEA*, 2021.

²⁷⁷ Les *Adages* se réfèrent au recueil d'Érasme, publié en 1500, lequel contient plus de quatre mille proverbes provenant de plusieurs auteurs de l'Antiquité, grecs et latins. L'adage désigne une « maxime de portée pratique, largement répandue, empruntée au droit ancien coutumier ou écrit », et, par extension, il désigne un proverbe ancien, Dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

²⁷⁸ Dans cette fable d'Ésope, un scarabée se venge contre les œufs d'un aigle qui avait mangé le lièvre, l'ami du scarabée. Ce dernier monte dans le nid de l'aigle et détruit toute sa descendance. Cette fable d'Ésope, reprise par Érasme, appartient à l'éloge paradoxal, puisque le scarabée est tantôt vu comme un être répugnant, qui vit dans les excréments, tantôt vénéré par les Égyptiens.

²⁷⁹ Dans ce chapitre, Lazare fait croire aux thons qu'un ennemi se trouve dans la grotte (Lazare-homme), alors qu'en réalité, ce n'est qu'un leurre. Le nom de don Paver provient sûrement du verbe latin « paveo, pavi, pa-

allusion à la noyade est ironique, car les thons vivent dans le milieu maritime et ne peuvent, par conséquent, se noyer. En réalité, cet épisode pourrait renvoyer à la conduite néfaste de l'armée impériale de Charles Quint. Le valeureux Lazare sauve ainsi le favori du roi en tuant des thons. Or, don Paver marque son indifférence totale face à la mort des autres thons, comme si sa vie seule importait, suggérant par là même un égoïsme manifeste. En récompense de son geste bienveillant, le capitaine général offre à Lazare l'épée dont ce dernier s'est servi pour tuer les thons. Or, comble de l'ironie, cette épée n'est autre que celle de Lazare-homme lui-même. Le protagoniste méritait d'ailleurs bien plus que son épée, en raison de ses efforts louables. Le capitaine Licio, personnage antagoniste de don Paver, compatit envers son ami Lazare et le place devant la réalité des faits : « À ceux qui, comme toi, font confiance à certains seigneurs et capitaines, il arrive parfois que, lorsqu'ils ont besoin d'aide, ils fassent des promesses qu'ils ont vite fait d'oublier²⁸⁰ ». Licio vise ainsi à mettre en garde Lazare, non seulement contre l'infidélité des grands, qui ne tiennent jamais leurs promesses, mais aussi contre leur attitude hypocrite et le masque qu'ils tendent pour s'attirer la sympathie des autres, sans jamais se révéler au grand jour. D'emblée s'érige une critique du favori du roi, qui renvoie une image foncièrement pessimiste de lui-même, puisqu'il est caractérisé par sa lâcheté, son égoïsme, son indifférence, son hypocrisie et sa méchanceté à l'égard des thons, y compris envers son sauveur Lazare.

Cet épisode fictionnel de la grotte ne serait-il pas, à juste titre, une transposition comique et satirique de l'épisode réel tragique de la campagne d'Alger ? Ne pourrait-on pas discerner, sous les traits de don Paver, la figure de Juan de Omedes²⁸¹ ? Quant à Mireia Baldrich, elle dresse un parallèle intéressant entre le secours de don Paver par Lazare et le secours de l'empereur Charles Quint, lors de son expédition menée sur Alger :

Le secours de l'Empereur lors de la campagne d'Alger a causé de nombreuses pertes au sein de la propre armée, en plus d'avoir jeté de nombreux chevaux par-dessus bord pour éviter les inondations. Cet épisode tragique que l'auteur de la continuation connaît parfaitement, est lié à celui de la grotte dans laquelle se réfugie Lazare et qui finit par être un piège mortel pour l'armée des thons. Celle-ci s'entasse pour attaquer un ennemi inexistant (Lazare-homme), tout comme l'armée impériale qui n'a

vere », qui signifie « craindre, redouter, avoir peur ». D'emblée, le personnage ne renvoie guère une image positive de lui-même.

²⁸⁰ « Los que confían en algunos señores y capitanes assí, como a ti, acaece, que, estando en necesidad, hacen promesas y, salidos dellas, no se acuerdan de lo prometido » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 163.

²⁸¹ Dans son ouvrage *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes*, Máximo Saludo Stephan a tenté d'établir un rapprochement intéressant entre le personnage fictionnel de don Paver et le personnage réel de Juan de Omedes. Ce dernier, né vers 1477 en Aragon et mort en 1553 à Malte, était le grand Maître de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, de 1536 à sa mort en 1553.

pas lutté contre l'ennemi présumé - les Maures - mais contre des conditions météorologiques défavorables²⁸².

Bien plus qu'une satire du favori don Paver, l'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) se livre à une véritable satire du roi des thons, établissant sans doute un lien avec Charles Quint. Le critique Pedro Manuel Piñero Ramírez constate ainsi que « le problème réside dans le fait que le roi agit sur les conseils de ses favoris, et les textes présentent souvent la figure du roi qui commet des injustices sans détour, étant mal orienté, sinon effrontément trompé, par ses conseillers²⁸³ ». Lazare vise finalement à énumérer et dénoncer les nombreux défauts et vices que possède le roi des thons, tels que la crédulité, la goinfrerie ou encore la luxure. Dans le passage ci-dessous, extrait du chapitre VI, Lazare expose de façon manifeste la crédulité du roi :

Le Seigneur Roi, ainsi mal renseigné et bien moins avisé, donnant foi aux paroles de son mauvais capitaine, avec deux ou trois mauvais et faux témoins qui juraient ce qu'il leur ordonnait, et avec une preuve faite par contumace et sans faire-part, le jour même où Licio fit son entrée à la cour, innocent, le Roi ordonna de le faire prisonnier, de le mettre dans un cachot et de lui mettre une chaîne très serrée autour de la gorge. Et il ordonna au général de mener la garde avec toute la diligence requise et de l'exécuter, lequel lui fournit alors plus de trente mille thons pour le garder²⁸⁴.

Le roi des thons écoute les propos de son favori don Paver, sans prononcer son avis, sans prendre de recul sur ce qui lui est rapporté, sans manifester son autorité, comme s'il était situé en position d'infériorité, alors qu'il occupe la fonction la plus éminente à la cour. En réalité, le roi nage dans la corruption sans même s'en rendre compte. En effet, il acquiesce aux propos de don Paver, lequel est d'ailleurs qualifié de « mauvais capitaine » (mal capitán), ce qui révèle déjà l'incapacité du roi à choisir de bons favoris et l'imprudence qu'il est en train de commettre. De même, la mention des « deux ou trois mauvais et faux témoins » (dos o tres falsos testigos) et la « preuve faite par contumace et sans faire-part » (probança hecha

²⁸² « La salvación del Emperador en la campaña de Argel causó numerosas bajas en el propio ejército, además de echar por la borda a muchos caballos para evitar el anegamiento. El trágico episodio que muy bien conoce el escritor está relacionado con el de la cueva donde se refugia Lázaro y que acaba siendo una trampa mortal para el ejército atunesco que se amontona al atacar a un enemigo inexistente (Lázaro hombre) como el ejército imperial que no luchó contra el pretendido enemigo – los Moros- sino contra unas condiciones meteorológicas adversas » [notre traduction], Mireia Baldrich, *op. cit.*

²⁸³ « El problema radica en que el rey actúa aconsejado por sus privados, y con frecuencia los textos presentan la figura del rey que comete injusticias sin cuento mal orientado, cuando no descaradamente engañado, por sus consejeros » [notre traduction], Pedro Manuel Piñero Ramírez, *op. cit.*

²⁸⁴ « El señor rey, así mal informado y peor aconsejado, dando crédito a las palabras de su mal capitán, con dos o tres malos y falsos testigos que juraron lo que él les mandó, y con una probança hecha en ausencia y sin parte, el mismo día que llegó a la corte el buen Licio, muy inocente desto, mandó fuesse luego preso y metido en una cruel mazmorra y echada a su garganta una muy fuerte cadena. Y mandó al general hiciesse con toda solicitud poner en él guarda y llevar a pura y debida execución su castigo, el cual luego proveyó más de treinta mil atunes que le hiciesen la guarda » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 175. Le capitaine Licio était absent lors de son procès. Les documents falsifiés, l'absence du témoin au procès, détruisent vraisemblablement la valeur juridique.

en ausencia y sin parte), suffit à démontrer que la société ne repose que sur le mensonge, la falsification maîtrisée en douce par les experts, l'injustice, l'envie démesurée des princes et des rois, qui ne cherchent qu'à s'enrichir pour leur profit personnel, oubliant négligemment leurs devoirs envers leurs sujets. Pris dans l'engrenage interminable des mensonges, le roi des thons devra ouvrir les yeux pour assister au spectacle des vices et délivrer les innocents injustement condamnés.

En dehors de la crédulité, le roi des thons se caractérise par ses appétits sexuels dépravés, en particulier au chapitre V, lorsque les prostituées-thons accompagnent les armées de thons, comme l'indique Lazare dans le fragment suivant : « Nous nous sommes retirés, mon ami et moi, avec ceux de sa compagnie [celle du roi des thons], qui étaient, je pense, au nombre de dix mille thons, parmi lesquels on comptait un peu plus de dix femelles, et c'étaient des thons du monde, qui, parmi les guerriers, ont l'habitude de gagner leur vie²⁸⁵ ». Selon Mireia Baldrich, ce passage révèle un autre trait de personnalité de l'empereur Charles Quint, lequel était un « adepte des cérémonies somptueuses comme le démontrent les cours célébrées à Tolède en 1525 et son couronnement en 1530²⁸⁶ ».

En somme, la figure du roi des thons ne serait-elle pas le possible reflet, voire même l'allégorie de l'empereur Charles Quint, une cible visée par l'auteur ? En mettant en scène des thons dans sa fiction, l'auteur de la continuation exprime peut-être sa volonté de dévoiler sa dénonciation des anti-valeurs qui règnent au sein de la cour et, en ce sens, il se rattache aux valeurs de l'humanisme érasmien.

1.1.2. Lazare : le modèle du bon chevalier contre la corruption ?

Le remède le plus efficace pour lutter contre la corruption est de rétablir la justice, de mettre de l'ordre dans le désordre. Tout nous pousse à croire que Lazare s'impose comme le critique de la société et comme un *exemplum* de vertu, ce qui contrasterait avec le *Lazarillo* original, où Lazare est un personnage naïf. Dans la continuation, Lazare manifeste ainsi son

²⁸⁵ « Apartámonos mi amigo y yo con los de su compañía, que serían, a mi ver, hasta diez mil atunes, entre los cuales había poco más que diez hembras, y estas eran atunas del mundo, que entre la gente de guerra suelen andar a ganar la vida » [notre traduction], *op. cit.*, p. 164. Pedro Manuel Piñero Ramírez souligne le rapprochement humoristique fait par Lazare entre ces femmes-thons du monde et les femmes du monde, c'est-à-dire des prostituées, qui accompagnent les hommes dans l'armée.

²⁸⁶ « devoto de las celebraciones suntuosas así lo demuestran las cortes celebradas en Toledo en 1525 y su coronación en 1530 » [notre traduction], Mireia Baldrich, *op. cit.* Elle précise également que Charles Quint était un coureur de jupons, un fait qui en dit long sur la personnalité de l'empereur.

désarroi et sa colère face à certains événements qui surviennent à la cour. En effet, il parvient à empêcher l'exécution de son ami, le capitaine Licio, injustement condamné en raison de son innocence, certes avec l'aide de la femme de Licio. Ainsi, au chapitre VIII, la femme de Licio se dirige au palais du roi des thons pour le déciller sur la situation de son mari et sur l'erreur qu'il est en train de commettre. En somme, l'épouse de Licio incarnerait le symbole parfait de la justice, tandis qu'à l'inverse, le roi des thons et son favori don Paver représenteraient l'injustice. On perçoit combien les efforts entretenus par les thons qui se rangent dans le camp de Licio ne sont pas vains, puisqu'une pétition est donnée au gardien du palais : « Ces choses-là et bien d'autres étaient très bien exprimées dans la pétition, laquelle fut donnée à l'un des gardiens ; et au moment où elle lui fut donnée, la bonne capitaine ôta une chaîne en or qu'elle portait avec son bijou et la donna au gardien [...] »²⁸⁷. Le gardien accepte le don de la bonne capitaine en vue de satisfaire sa requête, qui consiste à transmettre la pétition au roi des thons pour sauver le capitaine Licio de la mort. En réalité, ce gardien est totalement corrompu, car il accorde bien moins d'intérêt à la pétition qu'à la valeur des bijoux en or. Il faut attendre le chapitre XII pour que le roi se rende compte de la trahison de don Paver et délivre le capitaine Licio.

Selon Pedro Manuel Piñero Ramírez, la chevalerie « doit régler ces désaccords, et c'est ce que font les deux chevaliers, Licio et Lazare, qui obligent le roi à mener une enquête sérieuse sur l'affaire et souhaitent la réparation des dommages en l'honneur de Licio, en faisant de lui son général et de Lazare son favori et majordome »²⁸⁸. Ainsi, après avoir sauvé Licio des « nageoires » du traître don Paver, Lazare se voit offrir le privilège de devenir le favori du roi. La victoire triomphante de Lazare sur don Paver lui confère ainsi un nouveau statut. Or, il semblerait que le protagoniste en profite pour s'affirmer et éviter de régresser dans l'échelle sociale. En effet, Lazare, qui était par le passé un chevalier généreux et bienveillant, devient avare et dévoré par l'*hybris*. Celle-ci est clairement mise en évidence dans le chapitre XIV et introduit d'emblée une différence notable entre l'homme et l'animal :

²⁸⁷ « Estas y otras cosas muy bien dichas fueron en la buena petición, la cual fue dada a uno de los porteros ; y al tiempo que se la dio, la buena capitana se quitó una cadena de oro que traía con su joyel y se la dio al portero [...] » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 183. Le gardien occupe un rôle non négligeable au XVI^e siècle, comme le souligne d'ailleurs Pedro Manuel Piñero Ramírez : « Les courtisans de l'époque le savaient parfaitement : ils étaient confrontés aux gardiens pour faire parvenir leurs affaires au roi ou aux favoris ; ce qui représentait un obstacle » [notre traduction], Pedro Manuel Piñero Ramírez, *op. cit.*

²⁸⁸ « debe arreglar estos desafueros, y eso es lo que hacen ambos caballeros, Licio y Lázaro, que obligan al rey a una indagación seria del asunto y propician la reparación del daño en la honra de Licio, haciendo de éste su general y de Lázaro su privado y mayordomo » [notre traduction], Pedro Manuel Piñero Ramírez, *op. cit.*

Le coq ne donnera rien pour la quantité de perles qui naissent en Orient, s'il se contente de grain ; ni le bœuf, car combien d'or naît aux Indes, s'il est repu de l'herbe ; et il en va ainsi pour tous les autres animaux ; seul l'appétit bestial de l'homme n'est pas satisfait ou rassasié, surtout s'il est cupide. Je dis cela parce qu'avec toutes mes richesses et mes avoirs [...] j'ai été aiguillonné par la cupidité extrême, et non par un commerce licite : avec cela j'ai constitué une armée pour me rendre aux golfes du Lion et du Yerro, et j'en ai envoyé d'autres sur les rives de la Flandre, où des navires se sont perdus, et aux endroits où il y avait eu des batailles, où ils m'ont apporté une grande quantité d'or, et je pense qu'ils m'ont rapporté plus de cinq cent mille doublons²⁸⁹.

Lazare cherche ainsi à s'aventurer dans des lieux dangereux, à l'instar de ces grands généraux et empereurs inconscients du danger²⁹⁰. Autrement dit, pour le protagoniste, le danger ne semble en aucun cas constituer un obstacle à cette quête de fortune, et peut-être même que le danger stimule l'envie d'assouvir cette soif d'argent. Celle-ci se retrouve d'ailleurs transposée dans la continuation de Juan de Luna au chapitre II, lorsque le personnage découvre les richesses enfouies dans la mer²⁹¹.

Dès lors, Lazare apparaît comme un personnage énigmatique, ambivalent, avec une double facette. S'il critique de façon acerbe le gouvernement du roi, son nouveau statut de favori du roi le rend aveugle sur la réalité de la cour, comme s'il avait oublié la faute commise par le roi à l'égard de son ami Licio auparavant. Il semblerait que cette *Segunda parte del Lazarillo* (1555) reproduise à l'identique la vie sociale de la cour dans le monde terrestre. En somme, le monde des thons s'imposerait comme le parfait miroir de la société déréglée de la vie humaine et des vices qui règnent au sein de la cour, et dont Lazare occuperait le statut paradoxal de bon et de mauvais chevalier.

²⁸⁹ « No dará el gallo nada por cuantas perlas nacen en oriente, si está satisfecho de grano; ni el buey, por cuanto oro nace en las Indias, si está harto de yerba; y así todos los demás animales ; sólo el bestial apetito del hombre no se contenta ni harta, mayormente si está acompañado de codicia. Dígolo porque con toda mi riqueza y tener [...] fui aguijonado de la codicia hambrienta, y no con lícito trato : con esto hice armada para que fuesse a los golfos del León y del Yerro, y a otros despaché a los bancos de Flandes, do se perdían naos de gentes, y a los lugares do había habido batallas, do me truxeron grande cantidad de oro, que en sólo doblones pienso me truxeron más de quinientos mil » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 228-229. La notion d'*hybris*, bien présente dans l'esprit des Grecs à l'Antiquité, a d'ailleurs fait l'objet d'une critique dans l'œuvre *La Circé* [1549] de Giambattista Gelli. De fait, le discours entre Ulysse et le Cheval permet d'amorcer la différence entre la tempérance de l'animal et l'intempérance de l'homme. Le Cheval tourne en dérision le genre humain, lorsqu'il parle des appétits immodérés de l'homme, un être illimité qui se laisse aller aux plaisirs, comme ceux du vin ou du jeu, sans que la nature intervienne pour ramener l'homme sur le droit chemin. Dans la *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], cette différence entre l'homme et l'animal est mobilisée pour dénoncer l'*hybris* du protagoniste, en quête de fortune.

²⁹⁰ Le golfe du Lion était réputé pour être dangereux, ce qui explique la raison pour laquelle les navigateurs évitaient de s'y aventurer, notamment en raison des nombreuses tempêtes, note de Pedro M. Piñero Ramírez, p. 228.

²⁹¹ « Vime señor de la mar sin contradición nenguna. Discurrí de unas a otras partes, donde vi cosas increíbles : infinidad de osamenta y cuerpos de hombres ; hallé cantidad de cofres llenos de joyas y dineros, muchedumbre de armas, sedas, lienzo y especería » [notre traduction], « Je me vis maître de la mer sans aucun obstacle. Je suis allé d'un endroit à un autre, où j'ai vu des choses incroyables : une quantité infinie d'ossements humains ; j'ai trouvé plusieurs coffres remplis de bijoux et d'argent, une quantité immense d'armes, de soies, de lin et d'épices », *Ibid.*, p. 287.

1.2. *L'Asne ruant* : une satire sociale du libertinage de mœurs ?

L'Asne ruant revendique une certaine déviance par rapport aux normes, qu'elles soient sociales, intellectuelles ou morales. Mais ce qui contribue au charme du texte, c'est sans doute son ambivalence : un texte marqué par un discours moral, qui vise à condamner les vices des personnages, mais qui se proclame peut-être en faveur d'une valorisation du libertinage de mœurs.

Au premier abord, tout nous pousse à apercevoir dans *L'Asne ruant* une morale qui dénonce l'obscénité, notamment avec les existences antérieures des personnages, les allusions au dieu Cupidon et au péché de luxure. Ainsi, le personnage de Thésée constitue l'objet de la satire, puisque sa métamorphose en porc détruit son *ethos* noble²⁹², comme l'illustre le passage suivant : « Thésée, qui se souvenait encore de ses anciennes amourettes, lesquelles témoignent assez du service qu'il avait rendu à Cupidon, et qu'il avait l'âme aussi facile à prendre par un doux amorce de quelque gentil visage, que difficile à vaincre par ceux qui le désiraient esclave de leurs affections²⁹³ ». Toutefois, il semblerait que la luxure ne soit pas condamnée dans l'œuvre, qu'elle ne constitue pas un péché, notamment en raison du ton parodique et ironique adopté par l'auteur. Alors qu'au début du texte, l'auteur avertissait contre le « vilain péché de luxure²⁹⁴ », la fin du texte semble *a contrario* la célébrer, puisque les convives quittent le dieu Bacchus, symbole de l'ivresse, pour le dieu Cupidon, symbole de l'amour et du désir.

Ils commencent tous à ressentir le joug impitoyable du petit Dieu, qui ne leur permet de se retirer sans faire des sacrifices sur les autels. Ils étaient tous d'un commun avis, qu'après avoir servi Bacchus, il était plus que raisonnable de rendre hommage à cette bonne déesse conservatrice de la très chère espèce des hommes²⁹⁵.

²⁹² Voir supra, partie II.

²⁹³ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 19.

²⁹⁴ Cet avertissement contre le péché de luxure ne serait-il pas déjà une manière de tromper la vigilance de la censure ? *Ibid.*, p. 10.

²⁹⁵ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 27. La « Bonne Déesse » est une divinité mystérieuse, vénérée dans la Rome antique. Les sources divergent quant à son identité. En effet, certains l'identifient à Cybèle, la personnification de la nature sauvage et la déesse de la fertilité. Cette déesse aurait d'ailleurs initié le dieu Dionysos à ses mystères. Les Romains confondent Cybèle avec Fauna, sœur et épouse du dieu Faunus, déesse des champs et de la chasteté. Elle est d'ailleurs mentionnée dans le chapitre V du livre III des *Essais* de Montaigne. L'auteur précise ainsi que, lors des cérémonies nocturnes et lors des cultes, la présence et l'apparence masculine était formellement interdite. Elle a souvent été confondue par les Grecs avec Cérès, déesse de l'agriculture et de la fertilité. Enfin, d'autres sources antiques identifient cette « Bonne Déesse » à Vénus, comme c'est le cas du poète épicurien Lucrèce, dans son *De rerum natura (De la nature)*. Le livre premier s'ouvre ainsi sur une invocation à Vénus, mère de la nature, mère des Romains, déesse de l'amour, de la beauté, de la séduction et de la volupté et enfin, la mère de Cupidon, dieu de l'amour et du désir. Lucrèce s'inspire grandement d'Épicure, dont il a été le fervent disciple. L'œuvre de Lucrèce constitue, à cet égard, le modèle de toute poésie épicurienne, dont l'auteur de *L'Asne ruant* s'inspire grandement. Cet éloge de Bacchus et de Vénus est un clin d'œil au *Parnasse satyrique*, ouvrage licencieux qui célèbre les plaisirs dionysiaques et les plaisirs de la chair, sans se soucier de la morale.

Comme le met en évidence ce passage, la métamorphose des personnages en animaux ne semble guère avoir une portée moralisatrice, puisqu'ils poursuivent leurs aventures, bon gré mal gré, en s'adonnant à la luxure, sans manifester la moindre honte²⁹⁶. D'ailleurs, il y aurait lieu de se demander si la référence aux « sacrifices sur les autels » ne serait pas une allusion implicite à la littérature ithyphallique de l'époque, à laquelle se rattache *L'Asne ruant*. Aussi Montaigne y a-t-il consacré quelques lignes dans le chapitre V du livre III de ses *Essais*.

Presque partout dans le monde, cette partie de notre corps était déifiée. Dans une même région, les uns s'écorchaient le membre viril pour en consacrer un morceau aux dieux, les autres consacraient leur semence et en faisaient offrande. Dans une autre, les jeunes hommes se le transperçaient publiquement, et l'incisaient en divers endroits entre peau et chair pour y enfiler des baguettes de bois, les plus longues et les plus grosses qu'ils pouvaient supporter. Ils faisaient ensuite du feu avec ces baguettes, pour en faire offrande à leurs dieux, et celui qui ne pouvait supporter la violence de cette douleur était considéré comme peu vigoureux et peu chaste²⁹⁷.

De fait, la métamorphose est plutôt analysée de manière positive. Le nom de Circé de l'hôtesse n'est sans doute pas anodin et peut laisser supposer une lecture moralisatrice de l'histoire. En effet, la valeur morale du mythe de *Circé* provient de la tradition de l'allégorèse, une relecture allégorique des mythes, à la fin de l'Antiquité et en période chrétienne. On pense assurément au célèbre poète Homère, avec le chant X de *L'Odyssée*, dans lequel les compagnons d'Ulysse échouent sur l'île d'Ayayé et arrivent à la maison de la magicienne Circé, qui les transforme en pourceaux. Mais on peut aussi évoquer *La Circé* de Giambattista Gelli, laquelle narre l'arrivée d'Ulysse et de ses compagnons sur l'île de la magicienne Circé, qui métamorphose les compagnons en différents animaux²⁹⁸. Ces derniers tentent de convaincre Ulysse de la supériorité de l'animal sur l'homme et veulent conserver leur apparence animale. Ce qui est à la fois comique et provocateur dans *L'Asne ruant*, c'est qu'avec le discours exemplaire et la présence de Circé, on attend une allégorie morale qui semble être tournée en dérision. Autrement dit, un décalage s'opère indéniablement entre l'attente du lecteur et le détournement de l'allégorie morale. *L'Asne ruant* met ainsi en évidence une réduction burlesque du mythe antique, lequel était souvent exploité pour critiquer la débauche sensuelle.

Dans une Satyre, l'un des poètes s'adonne à un éloge de ces deux dieux : « Fi d'honneur, fi de la guerre, / Bacchus couronné d'un verre, / Vénus tournée à l'envers / Sont les Dieux que je veux suivre / Dessous leurs lois je veux vivre, / Les honorant dans mes Vers », *Le Parnasse satyrique du sieur Théophile* [1620], *op. cit.*, p. 46.

²⁹⁶ En effet, la périphrase « joug impitoyable du petit Dieu » désigne le sexe masculin en érection et l'envie incoercible exprimée par les convives, d'assouvir leurs pulsions sexuelles.

²⁹⁷ Michel de Montaigne, « Chapitre V », Livre Troisième, *Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig-Naya et A. Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2009, p. 111.

²⁹⁸ *La Circé* de Gelli a été publiée pour la première fois en 1549 à Florence, par Lorenzo Torrentino.

Les quatre personnages, Pyrihoos, Thésée, Héphestion et Démocrite, ressortent comblés de cette métamorphose, et vont même jusqu'à faire l'éloge de l'animal qu'ils ont chacun incarné. Selon Pyrihoos, « la compagnie n'était meilleure qu'avait été jadis celle d'Ulysse, et que par même fortune elle avait subi l'accident de transmigration. Au reste que tout allait bien et sans ennui ; puis que l'on n'avait pu trouver un Prince d'Ithaque préservé de ces tant admirables changements²⁹⁹ ». Quant à Héphestion, il « se réjouit d'avoir une fois en sa troisième vie représenté le plus fort, le plus noble et excellent ; bref l'animal le plus recherché de toute la terre³⁰⁰ ». L'utilisation du superlatif « le plus » à trois reprises, insiste sur l'exceptionnelle singularité du cheval, qui se démarque des autres animaux, en raison de ses éminentes qualités : la puissance physique et la noblesse. Démocrite célèbre la vertu de la fidélité des chiens et, pour donner de la crédibilité et du poids à son propos, puise dans des exemples qui font office d'arguments irréfutables, comme l'indique le narrateur : « Que ne disait pas un Démocrite de la fidélité des chiens ; de celui de l'armée de Pyrrhus, de celui de Xanthippe [...]»³⁰¹ ».

Derrière cet éloge des animaux se dessine en creux une certaine thériophilie³⁰², qui est une autre marque d'un discours « écarté ». Le poète libertin Théophile de Viau, dans sa *Satyre première*³⁰³, reprend cette thériophilie, lorsqu'il montre la générosité de la Nature à l'égard des animaux et tous les bienfaits qu'elle leur prodigue, pour qu'ils ne connaissent que le bonheur. Contrairement aux animaux, l'existence de l'homme s'avère plus contraignante, puisqu'il connaît les misères qui pèsent continuellement sur sa conscience et est confronté à plusieurs dommages matériels et environnementaux, ce qui lui empêche de vivre dans une totale plénitude. Dans sa *Satyre première*, Théophile de Viau cherche à articuler cette thériophilie à une défense de la philosophie du plaisir, et se donne comme un *exemplum* pour les hommes, comme en témoigne le quatrain suivant :

²⁹⁹ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 27. L'allusion au Prince d'Ithaque, qui n'est autre qu'Ulysse, n'est-elle pas une manière de mettre en avant la débauche des Grands ?

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Ce terme, qui désigne l'amour des animaux, a été inventé par George Boas en 1933, et figure dans son ouvrage *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century*. George Boas emploie ce terme pour se référer à l'idée que, durant le XVII^e siècle, les animaux excellent sur les hommes dans la sagesse, le bonheur et la noblesse.

³⁰³ Théophile de Viau, *Œuvres complètes : Tome II : Seconde partie : Première journée, Poésies, Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie : Troisième partie : Recueil de toutes les pièces faites par Théophile depuis sa prise jusqu'à présent [1625], Apologie au Roi, Lettre contre Balzac*, Paris, H. Champion, coll. « Sources classiques (Paris) », 1999.

J'approuve qu'un chacun suive en tout la nature³⁰⁴ ;
Son empire est plaisant et sa loi n'est pas dure ;
Ne suivant que son train jusqu'au dernier moment,
Même dans les malheurs on passe heureusement.

Cet éloge des animaux est repris quelques années plus tard par l'auteur anonyme de *Theophrastus redivivus*³⁰⁵. Dans le sixième traité de l'ouvrage, intitulé « Qui est à propos de la vie selon la nature », l'auteur s'en prend au dérèglement de la société, qui a instauré des lois visant à pervertir le système de la nature, à corrompre les lois naturelles. L'auteur invite ainsi le lecteur à s'écarter de cette société pour suivre la nature, à l'instar des animaux :

Suivre la nature, c'est aussi mettre en œuvre une certaine prudence, afin d'éviter le plus possible les perturbations psychologiques qui empêchent d'accéder au bonheur, et privilégier les inclinations naturelles nécessaires à la vie, seules appelées à régler le comportement. La félicité qui se gagne de la sorte n'est pas refusée aux animaux³⁰⁶.

La figure du sage mentionnée à la fin du sixième traité, s'impose comme un modèle à suivre pour vivre heureux, en parfaite harmonie avec la nature. Pour ce faire, le sage doit s'éloigner du peuple pour ne pas être perverti par les opinions communes, il doit éliminer les passions non naturelles pour se délecter des besoins naturels, capables à eux seuls d'assurer son bonheur prééminent.

Dans *L'Asne ruant*, après avoir fait l'éloge des animaux et avoir retrouvé leur forme humaine initiale grâce à Circé, les personnages cherchent d'autres plaisirs en s'aventurant sur de nouveaux chemins, afin d'être satisfaits par quelque rencontre fortuite, comme si la métamorphose ne leur avait pas suffi et qu'elle ne constituait, en somme, qu'une étape passagère de leur aventure interminable. Dès lors, il s'agit bien d'un texte écarté et marginal, comme le suggère le passage suivant :

³⁰⁴ Dans le Livre Sixième de *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, François explique que lorsque les libertins disent « qu'il faut suivre en tout et contenter la nature, c'est-à-dire la partie animale, ils veulent dire qu'il faut suivre l'inclination bestiale, boire quand la brutalité le demande, manger quand l'appétit vient, dormir quand on est saoul, vaquer à ses plaisirs impudiques quand la brutalité y pousse », *op. cit.*, p. 633. Le pamphlétaire renverse cette conception de la nature et propose à son tour une définition de la nature d'un point de vue chrétien : « Quand nous disons qu'il faut qu'un chacun suive sa nature, [...] cette maxime s'entend du choix de vie, de ses exercices indifférents, de sa vocation, en laquelle on doit toujours avoir égard au naturel et cultiver le fond, sans se raidir à combattre la nature », p. 636.

³⁰⁵ Il s'agit d'un in-folio latin de 1500 pages, rédigé en latin vers 1659. Apparu sous forme manuscrite et de façon anonyme, le *Theophrastus redivivus* comporte un préambule, six traités et une double péroraison. L'auteur anonyme s'en prend aux thèses de l'orthodoxie religieuse, aux opinions philosophiques communément admises et se proclame en faveur d'un matérialisme athée. Selon Hélène Bah-Ostrowiecki, l'auteur anonyme se présente comme une réincarnation de Théophraste et « l'expression "Theophrastus redivivus" fonctionne à la fois comme titre et comme pseudonyme », *Le Theophrastus redivivus, érudition et combat antireligieux au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine ; 53 », 2012, p. 50. De plus, « l'inconnu qui se cache sous le pseudonyme semble déjà avertir son lecteur qu'il n'y a de dieu qu'humain, tout comme il n'y a de résurrection (« redivivus ») que littéraire, et que le religieux n'existe que par métaphore », *Ibid.*

³⁰⁶ Hélène Bah-Ostrowiecki, *Le Theophrastus redivivus, érudition et combat antireligieux au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 29.

La question bien débattue entre gens qui s'accordent bien, l'on s'achemine avec résolution de trouver la proie ; et comme ils étaient en un chemin écarté, et propre à la badinerie, ils rencontrent plus heureusement que sagement la vieille et effrontée Lycisca, qui se mêlait du métier de maquerelle³⁰⁷.

L'expression « chemin écarté, et propre à la badinerie³⁰⁸ » ne renverrait-elle pas au contexte du libertinage, à ces libertins qui sortent des sentiers battus pour chercher de nouveaux plaisirs, s'inscrivant alors dans la lignée épicurienne ? Cette expression apparaît explicitement dans le pamphlet de François Garasse et, plus précisément, dans la section quatrième du livre premier³⁰⁹. Ce dernier y mentionne le philosophe Pierre Charron, qui a posé trois sortes d'esprits entre les hommes : les esprits *bas*, les esprits *communs* et les esprits *écartés*. Tout d'abord, Pierre Charron entend par les esprits *bas*, les gens du peuple qui se laissent naïvement guider par les opinions communes et les croyances sans émettre leur propre avis, sans faire usage de leur raison. Ensuite, les esprits *communs* font allusion à ceux qui perçoivent le défaut des superstitions qui règnent parmi le peuple, mais qui demeurent dans l'incapacité totale de se détacher de cette servitude. Enfin, les esprits *écartés*, et c'est sans doute ce dernier degré d'esprits suggéré par Charron qui nous intéresse *a fortiori*, désignent ceux qui s'éloignent de la foule, ceux qui mènent volontairement une vie à contre-courant. Charron les présente ainsi de la manière suivante :

Les troisièmes qui sont les raffinés, sont les esprits *écartés*, c'est-à-dire, qui ne vont pas le grand chemin battu par la populace, tel fut Socrate parmi les Grecs, Sénèque entre les Latins, et Charron entre les Français. [Charron] veut dire que la plus grande sagesse qui soit au monde, c'est de ne tenir pas le grand chemin, mais d'aller par des sentiers écartés, ne juger jamais suivant le sens commun, aller toujours à côté, biaiser, et se former une nouvelle route tant en matière d'affaires que de sciences et de religion³¹⁰.

Ainsi, cette troisième sorte d'esprits, telle qu'elle est définie par Pierre Charron, éclaire *L'Asne ruant*, puisque ce texte détourne bien l'allégorisme moral traditionnel pour

³⁰⁷ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 28. Le prénom Lycisca désigne en réalité Messaline, l'impératrice romaine du I^{er} après J.C., l'épouse de l'empereur Claude et la mère de Britannicus et d'Octavie. Cette impératrice était surtout connue pour ses appétits sexuels dépravés et pour ses nombreuses relations adultères. Ainsi, Messaline se prostituait la nuit dans des lupanars sous une fausse identité, en l'occurrence sous le prénom Lycisca. Le poète latin Juvénal a d'ailleurs consacré, dans la « Satire VI » de son recueil *Satires*, quelques vers sur Messaline, qu'il présente comme une « meretrix augusta », c'est-à-dire une « putain impériale. De même, Montaigne, dans le chapitre V du livre III des *Essais*, « Sur des vers de Virgile », fait allusion à l'histoire de cette impératrice romaine Messaline, qui a trompé son mari en cachette en s'abandonnant à la luxure avec ses amants, dont le plus célèbre fut Caius Silius, avec lequel elle s'est mariée. Claude découvre la trahison de sa femme, laquelle finit par être tuée par un soldat. Ce chapitre consacré à Virgile se présente d'ailleurs comme une revalorisation philosophique du plaisir, et plus précisément du plaisir épicurien, considéré comme l'une des principales voies d'accès au bonheur ultime pour toute la génération des libertins érudits.

³⁰⁸ Dans le contexte du libertinage, le terme « badinerie » apparaît pour le moins comme un euphémisme.

³⁰⁹ François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, *op. cit.*, Livre Premier, p. 173.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

s'engager dans des « lieux si écartés³¹¹ », ce qui laisse à penser que la voie empruntée par ces personnages est possiblement celle du libertinage, contre lequel s'insurge François Garasse³¹².

Ainsi, dans *L'Asne ruant*, après avoir rencontré la maquerelle Lycisca, les personnages se dirigent ensuite vers la fontaine d'amour, lorsqu'ils se trouvent en présence de fantômes et de monstres, qui s'avèrent en réalité être des ânes. Ils font face à « deux monstres informes³¹³ », désignés comme « de malencontreux esprits³¹⁴ » par Démocrite, et comme des « loups-garous » par Thésée. Ce dernier insiste sur l'urgence d'exterminer ces bêtes qui constituent un danger : « Quoi que ce soit, répliqua Thésée, nous sommes au monde pour exterminer les monstres, et à ce propos, j'ai entendu raconter comment cette ville était infectée par une grande bête, que les enfants nomment loups-garous³¹⁵ ». En réalité, ces monstres avaient déjà été mentionnés auparavant par Pyrihoos, au cours de son échange avec Thésée : « C'est vraiment le juste destin qui nous a retiré des Enfers, où tu étais si bien tenu pour le péché commis ; c'est, si je ne me trompe [...] pour exterminer quelques nouveaux monstres, qui rendent inhabitable cette belle machine³¹⁶ ». Dans la mythologie grecque, Thésée est connu pour avoir vaincu le Minotaure dans le labyrinthe de Dédale, un monstre mi-homme mi-taureau. Il est probable que Pyrihoos y fasse allusion lorsqu'il mentionne ces « quelques nouveaux monstres ». Alors que la mythologie était implicitement convoquée par Pyrihoos, la fin du texte opère un basculement, puisque les « monstres » ne sont en réalité que des ânes, ce qui renforce la tonalité comique du passage suivant : « Ils approchaient, quand ils aperçurent que ces fantômes étaient des ânes, aussi bien formés et figurés en chair et en os, que l'Arcadie ou la Judée en aient jamais porté³¹⁷ ». N'y aurait-il pas une allusion à l'épisode de *L'Âne d'or* d'Apulée, connu sous le nom des « fêtes du dieu Rire » et qui figure à la fin du livre II et au début du livre III ? L'épisode relate l'attaque du protagoniste Lucius par trois brigands, qu'il finit par tuer à coups d'épée. Le lendemain matin, Lucius est convoqué

³¹¹ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 29. Dans un ouvrage, Bruno Roche parle de la « tendance de la littérature libertine à jouer systématiquement des écarts géographiques pour discriminer les esprits et à assurer de la sorte le lien métonymique du *topos* et de l'*ethos* hétérodoxe », *Lumières épicuriennes au XVII^e siècle : La Mothe Le Vayer, Molière et La Fontaine, lecteurs et continuateurs de Lucrèce*, *op. cit.*, p. 52.

³¹² François Garasse s'insurge contre le mode de pensée émis par Pierre Charron, qu'il présente par ailleurs, comme un « franc ignorant et semblable à ce petit oiseau du Pérou qui s'appelle le toucan et qui n'a rien que le bec et la plume », *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, *op. cit.*, p. 173-174. Selon François Garasse fustige contre ces « esprits écartés [qui] sont les plus dangereux », p. 173. Il ajoute qu'il faut « suivre le chemin battu », p. 175.

³¹³ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 30.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

non pas dans un tribunal, mais dans un théâtre, pour avouer ses meurtres de la veille³¹⁸. Lorsque le magistrat ordonne à Lucius de découvrir les fameux cadavres qu'il a assassinés, le protagoniste découvre, non pas trois cadavres, mais « trois outres gonflées et percées, en plusieurs endroits, d'ouvertures béantes³¹⁹ ». Lucius a ainsi fait l'objet d'une mystification puisqu'il a assisté, ni plus ni moins, à une mascarade grotesque, donnée en l'honneur du dieu Rire. De fait, alors que dans *L'Âne d'or*, les brigands s'avèrent être en réalité des outres, dans *L'Asne ruant*, les monstres sont des ânes. D'emblée se dresse une parodie de la littérature démonologique de l'époque, qui s'intéresse fortement à la question de la lycanthropie. Toutes ces allusions aux fantômes, aux monstres, aux loups-garous sont ainsi comiques et témoignent bien d'un écart par rapport aux normes.

2. Satire philosophique contre le dogmatisme scolastique dans les deux œuvres ?

Dans la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*, la satire de la philosophie occupe une place primordiale, et les auteurs visent peut-être à dénoncer une philosophie en particulier : la scolastique, laquelle renvoie à la philosophie dispensée dans les universités au Moyen-Âge et remise en cause par l'humanisme à la Renaissance. La scolastique se donne pour objectif principal de réconcilier la philosophie première d'Aristote, appelée ultérieurement ontologie, et la théologie. Dans l'œuvre espagnole, la satire philosophique est portée sur les savoirs prodigués à l'Université de Salamanque, tandis que dans le texte français, on pourrait supposer qu'elle est dirigée contre l'Université de la Sorbonne.

2.1. Une satire de l'Université de Salamanque dans la *Segunda parte del Lazarillo*

Alors que le récit relatait jusqu'à présent les pérégrinations de Lazare dans le monde des thons, l'œuvre s'achève sur une satire des savoirs dispensés par les docteurs de l'Université de Salamanque. Le chapitre XVIII se présenterait peut-être comme la

³¹⁸ Notons d'emblée que le lieu choisi, à savoir le théâtre, ne convient nullement pour un procès d'une telle ampleur, comme si ce dernier ne devait pas être pris au sérieux.

³¹⁹ Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, trad. Pierre Grimal, coll. « Folio Classique », 1975, p. 99. Les outres désignent une peau d'animal, cousue comme un sac pour contenir des liquides.

conséquence de la métamorphose, puisque l'expérience subaquatique de Lazare s'est avérée constructive.

Le picaire se retrouve dans la ville de Salamanque, réputée pour la promulgation des savoirs, en particulier au XVI^e siècle. Le protagoniste nous fait part de son désir de tromper les hommes de cette Institution, comme il l'énonce explicitement dans son propos : « Et c'était ce que j'avais voulu faire maintes fois, essayer de tromper un de ces abbés ou *mantilargos*, qu'on appelle les hommes de licence³²⁰ ». Ainsi, dans la phrase « J'avais accompli plus de choses grâce à mon expérience qu'eux par leur savoir³²¹ », Lazare revendique sa supériorité sur les docteurs, comme en témoignent l'utilisation de l'adverbe comparatif « plus que », l'opposition entre le pronom personnel singulier « Je » et le pronom personnel pluriel « eux », ou encore l'opposition entre les déterminants possessifs « mon » et « leur ». Par ce jeu d'opposition, Lazare fait valoir la valeur de l'expérience et de la pratique, bien supérieure au savoir et à la théorie. Le protagoniste renverse leurs théories futiles, vaines, qui ne visent en réalité qu'à abrutir l'esprit humain. Les docteurs de Salamanque manifestent même leur étonnement, leur fascination envers Lazare, comme le souligne le protagoniste : « Tout le monde se demandait où j'avais étudié, en France, dans les Flandres ou en Italie [...] ³²² ». Existerait-il un lieu plus prestigieux, plus savant que la ville de Salamanque, qui expliquerait la prétendue érudition de Lazare ? Telle semble être la véritable question que se posent ces docteurs.

Dans le chapitre XVIII, le recteur de l'Université de Salamanque soumet à Lazare un test intellectuel, qui se présente sous la forme de quatre questions. Lazare se doit naturellement d'y apporter une réponse, afin de convaincre le recteur et les membres de l'Université qu'il mérite amplement sa place au sein de cette Institution. Selon Pedro Manuel Piñero Ramírez, le recteur est un « philosophe prétentieux qui essaie de se vanter, quitte à humilier Lazare, lequel représente, dans cet épisode, l'homme de bon sens³²³ ». L'image du philosophe prétentieux n'est pas nouvelle, puisqu'elle remonte aux écrits de Lucien de Samosate, qui a lui-même influencé l'humaniste florentin Leon Battista Alberti. Dans le *Momus ou le Prince*, œuvre rédigée au milieu du XV^e siècle, Alberti s'en prend aux

³²⁰ « Y era lo que había muchas veces desseado por probar de engañar alguno de aquellos abades o mantilargos que se llaman hombres de licencia » [notre traduction], *Ibid.*, p. 248.

³²¹ « yo alcançado más por mi experiencia que ellos por su saber » [notre traduction], *Ibid.*, p. 251.

³²² « todos se preguntaban adónde había estudiado, en Francia o en Flandes o en Italia [...] » [notre traduction], *Ibid.*, p. 251-252.

³²³ « filósofo pretencioso que intenta presumir a costa de la humillación de Lázaro, que representa, en este episodio, al hombre de sentido común » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 63.

philosophes hypocrites, qui prétendent tout connaître, alors qu'il n'en est rien. Il critique la figure du philosophe enflé de son savoir, prêt à l'étaler aux yeux de tout le monde.

Les quatre questions que le recteur de Salamanque soumet à Lazare portent sur des thèmes assez variés, notamment la religion, le temps et l'espace. Il serait peut-être possible de discerner derrière ces questions une portée métaphysique, laquelle désigne précisément une « partie de la philosophie qui a pour objet la recherche des premiers principes, des causes premières et des fins de toutes choses³²⁴ ». Ainsi, les questions posées par le recteur à Lazare s'avèrent être toutes aussi absurdes les unes que les autres, dans la mesure où elles dépassent les limites de l'expérience. Il est par conséquent impossible d'y répondre de façon empirique ou rationnelle. Or, Lazare se prend au jeu car il refuse d'essuyer un échec. La première question porte sur la quantité d'eau présente dans la mer, comme l'indique Lazare :

Il m'a posé une question assez difficile et tordue, me demandant de lui dire combien de tonnes d'eau se trouvaient dans la mer ; mais moi, en tant qu'homme qui avait étudié et qui était sorti de la mer il y a peu de temps, je savais parfaitement lui répondre en lui disant que la mer réunissait toutes les eaux et que si je le mesurais assez vite, je le renseignerais très bien³²⁵.

On voit combien l'ironie est sous-jacente dans ce passage, comme le souligne l'utilisation de l'adverbe « assez », suivi des deux adjectifs qualificatifs « difficile » et « tordue ». Lazare, qui a su apporter une réponse au recteur, accroît la hantise de ce dernier, qui souhaite renvoyer une bonne image de sa personne et refuse catégoriquement d'être humilié devant ses pairs. Il lui soumet alors une deuxième question, qui a trait à la religion :

Il a voulu que je lui dise combien de jours s'étaient écoulés depuis la naissance d'Adam jusqu'à aujourd'hui, comme si j'avais toujours été de ce monde, comptant les jours à l'aide d'une pendule, car, de bonne foi, mes proches ne se souvenaient pas de ma date de naissance, sinon que, pendant un certain temps, j'étais le serviteur d'un clerc et ensuite celui d'un aveugle et bien d'autres choses de ce genre, choses dont je me souvenais, contrairement aux jours. Mais je lui ai toutefois répondu en lui disant que pas plus de sept jours s'étaient écoulés, parce que quand ces sept jours sont écoulés, sept autres suivent à nouveau, qu'il en était ainsi jusqu'aujourd'hui et qu'il en serait de même jusqu'à la fin du monde. Vuestra Merced verra ainsi Lazare très docteur parmi les docteurs, et très maître parmi les licenciés³²⁶.

³²⁴ Dictionnaire de l'Académie française [en ligne]. Aristote a d'ailleurs consacré une œuvre entière à la métaphysique. Toutefois, tout au long de son ouvrage, il n'emploie jamais explicitement le terme « Métaphysique » mais préfère parler de « philosophie première », terme qui désigne la science des causes premières et les fins de toutes choses.

³²⁵ « Me propuso una cuestión harto difícil y mala, pidiéndome le dicesse cuántos toneles de agua había en el mar ; pero yo, como hombre que había estudiado y salido poco había de allá, supele responder muy bien diciendo que hiciesse detener todas las aguas en uno y que yo lo mesuraría muy presto, y le daría dello razón muy buena » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 253-254. Nous avons choisi de procéder à un étoffement, en traduisant l'adjectif espagnol « mala » par l'adjectif français « tordue », pour renforcer la part ironique du propos.

³²⁶ « Pídeme que le dicesse cuántos días habían pasado desde que Adán fue criado hasta aquella hora, como si yo hubiera estado siempre en el mundo contándolos con una péndola en la mano pues, a buena fe, que de los míos no se me acordaban, sino que un tiempo fui moço de un clérigo y otro de un ciego y otras cosas tales, de las cuales era mayor contador que no de días. Pero todavía le respondí diciendo que no más de siete, porque cuando

Alors qu'il est préférable de parler de siècles pour rendre compte de ce laps de temps qui s'est écoulé depuis la naissance d'Adam, Lazare semble s'abaisser volontairement au niveau intellectuel du recteur, pour davantage mettre en relief l'absurdité de ses questions. De fait, le protagoniste prend au pied de la lettre la question du recteur, lorsqu'il lui dit que sept jours se sont écoulés de façon interminable depuis la naissance d'Adam. En réalité, Lazare ne parle ni plus ni moins de la succession des semaines, des périodes de sept jours consécutifs. La fin de l'extrait témoigne par ailleurs d'un renversement du rapport de hiérarchie maître-disciple. En effet, l'adverbe « très », répété deux fois consécutives, de même que le parallélisme de construction « très docteur parmi les docteurs, et très maître parmi les licenciés », révèle non seulement la supériorité de Lazare sur les hommes de lettres, mais aussi sur les élèves, qui ont eux-mêmes été formés par les docteurs. La troisième question évoque la fin du monde, comme le souligne le passage suivant :

Il m'a demandé si je savais où se trouvait la fin du monde. [...] J'ai quand même répondu à sa question en disant que la fin du monde se trouvait dans cet amphithéâtre, et qu'il trouverait manifestement vrai ce que je lui disais s'il le mesurait, et que si ce n'était pas vrai, il me verrait indigne d'entrer au collège³²⁷.

L'absurdité de la question semble résider dans l'utilisation de l'adverbe interrogatif « où » pour interroger sur le lieu de la fin du monde, alors qu'il aurait fallu utiliser l'adverbe interrogatif « quand ». Lazare fait mine d'être déstabilisé face à cette question, et s'il y répond, c'est sans doute pour ne pas attribuer la victoire au recteur, ce qui serait contraire à ses principes. À l'instar des deux questions précédentes, Lazare répond naïvement au recteur, lorsqu'il affirme que la fin du monde se trouve dans « cet amphithéâtre », lieu qui est précisément le cadre propice à la pratique de l'enseignement et à la divulgation des savoirs. Or, l'utilisation du déterminant démonstratif singulier « cet » nous invite à penser que l'amphithéâtre désigne précisément celui des docteurs de Salamanque. Autrement dit, dans sa réponse formulée au recteur, Lazare cherche sans doute à critiquer l'obscurité et la vanité des savoirs dispensés par les docteurs de l'Institution de Salamanque, qui ne contribuent aucunement à l'élaboration d'une pensée critique fertile. Enfin, la dernière question porte sur la distance qui sépare la terre du ciel :

estos son acabados otros siete vienen siguiendo de nuevo, y que assi había sido hasta allí y sería también hasta la fin del mundo. Viera Vuestra Merced a Lázaro entonces ya muy doctor entre los doctores, y muy maestro entre los de licencia » [notre traduction], *Ibid.*, p. 254. Adam, personnage de la Bible et du Coran, apparaît dans le *Livre de la Genèse*, le premier livre de la Bible.

³²⁷ « Pidióme que a dó estaba el fin del mundo. [...] Todavía le respondí a su argumento que era aquel auditorio a do estábamos, y que manifestamente hallaría ser assi lo que yo decía si lo mesuraba, y cuando no fuesse verdad, que me tuviesse por indigno de entrar en colegio » [notre traduction], *Ibid.*, p. 255.

En se voyant humilié par mes réponses, et cherchant constamment à me mettre dans l'incapacité de répondre, il reçut un échec lorsqu'il me lança la quatrième question, très sûr de lui, en me demandant combien de distance il y avait de la terre jusqu'au ciel. [...] j'ai répondu que le ciel était tout près de la terre parce qu'on entendait les chants d'ici, aussi bas qu'un homme chante ou parle, et je lui ai dit que s'il ne voulait pas me croire, il monterait jusqu'au ciel et je chanterais à voix très basse, et que s'il ne m'entendait pas, il me condamnerait pour ma stupidité³²⁸.

Ainsi, Lazare renvoie une image dégradante du recteur de l'Université, qui est « humilié³²⁹ », « honteux³³⁰ », et qui a même « fini par se taire³³¹ », manifestement convaincu de sa défaite. Lazare sort triomphant du questionnaire soumis par le recteur et remporte ainsi une victoire sur les hommes les plus érudits de l'Université, ce qui renforce la portée satirique du chapitre. Il n'est d'ailleurs plus considéré de la même manière par la chaire universitaire, puisqu'il fait l'objet d'éloges, comme il le suggère dans les deux passages suivants : « Jamais je ne me suis vu si honoré parmi les hommes, ni si « monsieur ici, monsieur là-bas³³² » et « la réputation de Lazare augmentait de jour en jour³³³ ». Lazare cherche ainsi à acquérir une certaine renommée. Or, son projet de construire une Université à Tolède pour y enseigner la langue des thons, comme s'il cherchait par là même à concurrencer celle de Salamanque, se conclut par un échec, comme l'indique Marcel Bataillon :

Lazare, ancien thon, "se moque de la gueule" des docteurs, qui savent mieux manier la langue que lui, mais il les laisse bouche bée. Dans sa nostalgie gracieuse de la grandeur, il a des désirs d'être le bienfaiteur de Tolède, de fonder une Université dans une telle ville, dans laquelle la langue des thons serait enseignée. Mais ensuite, il prévient que « ce ne serait pas une affaire rentable, car ce serait inutile³³⁴ ».

De fait, Lazare joue le rôle de l'idiot-sage dans cet épisode. Ce chapitre expose manifestement une satire violente de l'Université de Salamanque, qui réactive les idées des humanistes de la Renaissance, comme Rabelais, dans son œuvre *Gargantua* ou encore Érasme, avec son *Éloge de la Folie*, lesquels contestaient avec virulence tous ces « savoirs

³²⁸ « Viéndose corrido por mis respuestas, y que siempre pensando dar buen xaque, recibía mal mate, échame la cuarta cuestión muy entonado, preguntando que cuánto había de la tierra hasta el cielo. [...] antes respondí que muy cerca estaba el cielo de la tierra porque los cantos de aquí se oyen allá, por baxo que hombre cante o hable, y que si no me quisiesse creer, se subiesse él al celo y yo cantarí con muy baxa voz, y que si no me oía me condenasse por necio » [notre traduction], *Ibid.*, p. 255-256.

³²⁹ « avergonçado » [notre traduction], *Ibid.*, p. 254.

³³⁰ « corrido » [notre traduction], *Ibid.*, p. 255.

³³¹ « hubo de callar » [notre traduction], *Ibid.*, p. 256.

³³² « Nunca me vi entre los hombres tan honrado, ni tan « señor acá, y señor acullá » [notre traduction], *Ibid.*, p. 256.

³³³ « La honra de Lázaro de día en día iba acrecentando [...] » [notre traduction], *Ibid.*, p. 257.

³³⁴ « Lázaro, ex-atún, "juega del hocico" entre los doctores, que saben usar de la lengua mejor que él, pero los deja patitiesos. En su graciosa nostalgia de grandeza tiene veleidades de ser el bienhechor de Toledo, de fundar una Universidad en tal ciudad, en la que se ensanaria la lengua atunesca. Pero luego advierte que « no sería ganancioso asunto, pues para nada serviría » [notre traduction], Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes, op. cit.*, p. 88. Le terme « hocico » peut être traduit de différentes façons. Il peut signifier le museau, le groin du cochon ou bien la gueule dans un registre familier. Le verbe « hocicar » quant à lui, signifie « se heurter à » ou « fourrer son nez partout ».

vains des académiques³³⁵ ». Aussi Lazare se présenterait-il sans doute comme un défenseur et un porte-parole d'idées érasmienne.

2.2. *L'Asne ruant* : une satire de l'Université de la Sorbonne et une réhabilitation de la philosophie libertine de l'auteur anonyme ?

À l'instar de la *Segunda parte del Lazarillo*, *L'Asne ruant* semble s'adonner à une satire intellectuelle, cette fois-ci non pas de l'Université de Salamanque, mais de celle de la Sorbonne. L'auteur semble tourner en dérision les dogmes de la philosophie scolastique et promouvoir les éléments d'une philosophie alternative, celle que l'on rapportera plus tard au libertinage d'idées. Bien loin de formuler des évidences ou de nous livrer une seule hypothèse, *L'Asne ruant* interroge véritablement, et laisse constamment planer des doutes sur la part d'interprétation, comme si un sens demandait à être décrypté. Aussi tenterons-nous d'interroger la valeur ambivalente de l'âne en tant que symbole dans une perspective philosophique.

Plusieurs indices peuvent laisser penser que l'auteur se pose en critique de la philosophie scolastique. En effet, la fin du texte témoigne d'un retour à la normale, qui s'explique notamment par la deuxième métamorphose des personnages par Circé en « écoliers étudiants en droit³³⁶ ». Ne pourrait-on pas discerner, de façon implicite, une allusion à l'Université de la Sorbonne et à la philosophie scolastique dispensée au sein de cette Institution ? Les quatre philosophes dont il est question à la fin du texte, à savoir Pyrihoos, Thésée, Héphestion et Démocrite, s'emparent des différentes parties corporelles de l'âne, jusqu'à ce que ce dernier finisse par être totalement démembré, comme l'illustre le passage ci-dessous :

Alors ce fut à qui jouirait de la prise, l'un tenait l'oreille comme héréditaire, et l'autre s'estimait heureux de gouverner la queue, comme l'un des principaux harnachements : le tiers et le quart qui se ruaient dessus, se jetaient par terre comme des vilains ; le premier, satisfait d'avoir une omoplate démantibulée, se contenta de servir d'éperons, et l'autre qui avait le crâne offensé, criait en âne, qu'il ne monterait sur l'âne, si l'on ne s'accordait pour l'âne ; lequel, après avoir secoué les oreilles, et digéré par la dernière course son souper un peu vert, nous conchia tous si furieusement, que nous admirons pour la rareté de cette belle Philosophie³³⁷.

³³⁵ « saberes vacuos de los académicos » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 62.

³³⁶ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 35.

³³⁷ *Ibid.*, p. 33.

En raison de la figure ambivalente de l'âne, le passage demeure assez hermétique. En effet, le terme « harnachement », mentionné au début de l'extrait, désigne « l'ensemble des pièces qui composent le harnais d'un animal de selle ou de trait » mais peut aussi désigner un « équipement lourd ou encombrant » ou encore, dans un sens familier, un « accoutrement encombrant et ridicule³³⁸ ». Dans cet extrait, ne pourrait-on pas envisager le terme « harnachement » dans un sens familier, lequel désignerait peut-être le phallus de l'âne ? Mais ce terme ne pourrait-il pas également se présenter comme une parodie de termes juridiques, à l'instar du terme « héréditaire » ?

Par ailleurs, l'auteur emploie un rythme ternaire dans le fragment « criait en âne, qu'il ne monterait sur l'âne, si l'on ne s'accordait pour l'âne ». Il semblerait que quelque chose échappe au sens. En effet, lorsque les personnages se mettent d'accord entre eux pour monter sur l'âne, il y a lieu de s'interroger sur la symbolique de l'âne et sur la philosophie qui se cache sous les traits de cet animal. La « belle Philosophie » de l'âne, dont il est question à la fin de l'extrait, concentre en elle-même un paradoxe manifeste, puisqu'elle est en réalité assimilée à de la merde. Mais de quelle philosophie parle-t-on réellement ? Nous pourrions émettre l'hypothèse selon laquelle l'âne apparaît comme un support rhétorique, lequel est revendiqué par morceaux par les philosophes, voire même qu'il est un symbole du dogme scolastique. En ce sens, l'animal se présenterait comme un détour satirique et revêtirait une fonction critique, puisqu'à travers la figure asine, l'auteur semble tourner en dérision, avec hypocrisie, le dogmatisme de la Sorbonne et la philosophie traditionnelle de la scolastique. Or, ne pourrait-on pas également considérer que cette « belle Philosophie » de l'âne se réfère à une posture cynique, qui rappellerait peut-être la philosophie de l'auteur, lequel chercherait à s'émanciper des conventions sociales et morales ? Nous pourrions voir dans ce passage une allusion à la lubricité de l'âne, laquelle est valorisée par l'auteur de *L'Asne ruant*. L'empressement avec lequel les personnages se ruent sur l'âne, pourrait laisser à penser qu'il s'agit de la luxure. Ainsi, dans son dialogue intitulé « De la philosophie sceptique », La Mothe le Vayer se livre à un éloge de la lubricité, et, partant, à un éloge du cynisme :

La lubricité est non seulement honneste, mais meritoire en beaucoup d'endroits. Il y a des bordels publics à la Chine, en Arménie, et ailleurs, que la dévotion a fondés aux deserts, et sur les grands chemins, pour estre d'usage gratuit aux passans. Les temples de Venus estoient anciennement destinez à une mesme fin, sinon que souvent les filles y gaignoient leur dot et leur mariage. Combien de nations qui s'accouplent publiquement à la Cynique, sans y trouver, selon le dire de Diogene, plus grande vergogne qu'au boire et au manger³³⁹.

³³⁸ Dictionnaire de l'Académie française.

³³⁹ La Mothe le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, op. cit., p. 43.

Le cynisme fait son apparition en Grèce au IV^e siècle avant J.C., autour de la personne de Diogène de Sinope³⁴⁰, lequel est surnommé « le chien ». Cette figure animale n'est pas sans rapport avec le cynisme, puisque le terme « cynique » renvoie au grec *kuôn*, qui désigne le « chien ». Le cynisme renvoie à un mouvement philosophique contestataire, lequel a eu des répercussions sur un petit nombre de personnes en marge. En réalité, les cyniques rejettent avec mépris les conventions imposées par les sociétés, et critiquent les hommes qui mènent une vie écartée de la nature. Ils proposent ainsi leurs propres conceptions de la vie, comme l'énonce très justement Marie-Odile Goulet-Cazé : « Avec les Cyniques apparaît une sorte d'intellectuels d'un nouveau genre : contestataires, provocateurs, marginaux par volonté et marginalisés de fait par une société incapable de supporter une déconstruction aussi violente des valeurs qui la fondent³⁴¹ ». Sur le plan philosophique, les cyniques condamnent dans les philosophies existantes « l'intellectualisme, le dogmatisme et l'inefficacité [...], ils proposent à leur tour une philosophie d'une nouvelle sorte, un "raccourci", seul capable à leurs yeux d'assurer le bonheur de l'homme et accessible à tout un chacun, même à celui qui est sans instruction³⁴² ».

Dans *L'Asne ruant*, l'auteur fait apparaître dans un même passage deux philosophies différentes, à savoir la scolastique et le cynisme, sans doute pour mieux mesurer le fossé qui existe entre elles :

Vous les eussiez vu tous les quatre paraître sur l'âne, comme les quatre fils d'Aymon et frapper à la porte, pendant que Phocion et Aristote, disciples de l'expérience, regardaient par une fenêtre la grave contenance de ces ivrognes, lesquels au moindre tour de cul que l'âne fit, tomberaient tous par accord, se préparant à rire devant ces Cyniques et Critiques, par un tel spectacle³⁴³.

Dans cet extrait, les adeptes du libertinage, Pyrihoos, Thésée, Héphestion et Démocrite, montent sur l'âne et se donnent en spectacle dans la rue. Ils n'échappent pas au regard critique de Phocion et d'Aristote, qui les observent depuis une fenêtre. Les Critiques

³⁴⁰ Le mouvement du cynisme a influencé la philosophie stoïcienne, fondée par Zénon de Kition à la fin du IV^e siècle avant J.C. Diogène de Sinope est un philosophe grec de l'Antiquité, Diogène de Sinope, surnommé le cynique, est souvent caractérisé par sa débauche, son irréligiosité, ses tendances à se masturber en public et à aboyer comme un chien. Dans *L'Asne ruant*, l'auteur ne fait pas figurer Diogène de Sinope mais le personnage de Démocrite, philosophe grec atomiste, matérialiste et athée.

³⁴¹ Marie-Odile Goulet-Cazé, *Le Cynisme, une philosophie antique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes et traditions ; 29 », 2017, p. 512.

³⁴² Marie-Odile Goulet-Cazé, *Cynisme et christianisme dans l'Antiquité*, Paris, J. Vrin, coll. « Textes et traditions ; 26 », 2014, p. 42.

³⁴³ Anonyme, *L'Asne ruant*, op. cit., p. 35. Les quatre fils Aymon désignent les fils du Duc Aymon : Renaud, Allard, Guichard et Richard. Il s'agit d'une chanson de geste issue du cycle carolingien, mais elle est rapidement devenue une légende ardennaise, qui se déroule au Moyen-Age au XII^e siècle. Cette légende raconte le conflit qui oppose les quatre fils d'Aymon à l'empereur Charlemagne. Cette légende, évoquée dans le *Parnasse satyrique* (p. 29), a peut-être inspiré l'auteur de *L'Asne ruant*.

dont il est question, pourraient ainsi désigner les adeptes de la philosophie scolastique et académique. Phocion et Aristote ne semblent guère apprécier cette mascarade grotesque et refusent visiblement de prendre part au jeu, d'où leur mise en retrait. Si le lien entre ces deux personnages n'est pas si évident au premier abord, nous pouvons néanmoins nous interroger sur ce choix effectué par l'auteur. En effet, alors que Phocion est un homme d'État athénien de l'Antiquité, Aristote est un philosophe grec polymathe de l'Antiquité, qui s'est intéressé de près à la vie politique, liant ainsi la philosophie à la politique³⁴⁴. Le point commun entre ces deux personnages réside peut-être principalement dans le fait qu'ils ont tous deux été des disciples de Platon. Autrement dit, à une pensée philosophique platonicienne s'oppose une pensée libertine, cynique et sceptique, à ces disciples de l'expérience s'opposent les libertins, qui suscitent la risée de la part des cyniques. Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle ce passage a été écrit dans une visée satirique, dirigée contre la philosophie dogmatique, au profit d'une valorisation des philosophies cynique et libertine.

Par ailleurs, le personnage d'Héphestion est assez intéressant, lorsqu'on sait que le philosophe La Mothe le Vayer l'utilise dans le dialogue « De la philosophie sceptique³⁴⁵ ». Dans ce dialogue, Eudoxus et Ephestion discutent entre eux et échangent autour du thème de la philosophie sceptique. Alors qu'Eudoxus critique la philosophie sceptique en montrant sa fidélité à la philosophie scolastique d'Aristote, Ephestion se proclame en faveur de la philosophie sceptique. Selon Bruno Roche, le nom d'Ephestion « renvoie à la secte "éphestique" réunissant tous les disciples de Pyrrhon. On attaque en ce personnage le représentant d'une philosophie minoritaire, extravagante et contestataire de l'aristotélisme scolastique³⁴⁶ ». Ne pourrait-on pas voir derrière ce personnage d'Ephestion La Mothe le Vayer lui-même, qui est un sceptique ? Aussi le choix effectué par l'auteur de *L'Asne ruant* de mettre en scène le personnage d'Héphestion, n'est-il sans doute pas anodin.

Si nous nous intéressons désormais à un auteur potentiel, nous pouvons penser au philosophe La Mothe le Vayer, qui présente un profil intéressant. En effet, ce philosophe a fait des études de droit à Poitiers, ce qui le rapproche de l'auteur du texte de *L'Asne ruant*. La Mothe le Vayer occupe le statut paradoxal de précepteur royal de Louis XIV et de libertin

³⁴⁴ Aristote a d'ailleurs consacré un traité de philosophie politique de la Grèce antique en huit livres, intitulé *Politique*.

³⁴⁵ La Mothe le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, op. cit.

³⁴⁶ Bruno Roche, *Lumières épicuriennes au XVII^e siècle*, op. cit., p. 287.

sceptique et érudit, comme le souligne Nathanaëlle Dupuy³⁴⁷. René Pintard, spécialiste du libertinage érudit, s'attache à délivrer un portrait moral de cet éminent personnage qu'est La Mothe le Vayer, afin de souligner ses multiples facettes, en particulier sa facette libertine, qui transparaît dans sa philosophie.

Il vivait tranquille, sans ambitions apparentes, se prêtant aux fonctions acceptées plutôt qu'il ne s'y donnait, ne songeant qu'à se plaire à lui-même, et profitant de ses loisirs pour philosopher. [...] Mais l'ébauche, un jour, allait définitivement prendre forme, la philosophie précautionneusement voilée allait se laisser deviner ; et l'on allait reconnaître, dans l'esprit et dans l'âme de Le Vayer, des marques non douteuses de scepticisme et de libertinage³⁴⁸.

Les libertins érudits se tournent vers les Anciens, comme un modèle certain d'*auctoritas*, mais ils s'en détachent également, afin de proposer des réactualisations. Nele De Schrijder voit chez La Mothe le Vayer non seulement un libertin érudit, mais aussi un libertin érotique, en raison de ses quelques œuvres à caractère pornographique, comme elle le suggère dans le fragment ci-dessous :

Il réagit contre la tendance d'envelopper le corps humain de honte et d'inculquer aux humbles l'occasion de l'impur et la peur devant la chair en mettant en relief des passages grossiers et choquants, qui traitent souvent de la masturbation, de la défloration ou de la matérialité des parties génitales³⁴⁹.

En guise d'illustration, nous pouvons convoquer la quatrième journée de l'*Hexaméron rustique* intitulée « De l'Antre des Nymphes ». La Mothe le Vayer s'appuie sur onze vers latins de *L'Odyssée* d'Homère, lesquels sont consacrés à la description de l'Antre d'Ithaque, où résident les nymphes des eaux, appelées les Naïades.

A l'entrée du port, un olivier déploie son feuillage,
Et tout près s'ouvre une grotte charmante et sombre
Consacrée aux Nymphes qu'on appelle Naïades.
On y voit des cratères, des amphores de pierre à deux anses
Où les abeilles font leur miel
Des étoffes peintes en pourpre de mer –merveille pour les yeux !-
Tissées par les Nymphes sur de grands métiers de pierre
Et des sources jamais taries. Cet antre a deux entrées :
Par l'une du côté de Borée descendent les humains,
L'autre du côté de Notos est réservée aux dieux :
Jamais homme n'emprunte ce chemin d'immortels.

Le narrateur Tubertus Ocella propose ainsi une nouvelle interprétation de ces vers d'Homère, en raison de leur sens hermétique. Tubertus Ocella se lance dans une description des parties du sexe féminin, mais de façon très subtile. Il assimile ainsi l'Antre au sexe féminin et les Nymphes aux lèvres du sexe féminin, comme l'illustre le passage suivant : « La

³⁴⁷ Nathanaëlle Dupuy, « Le libertinage érudit et la formation de l'homme : le caractère paradoxal de François de La Mothe Le Vayer », *Le Télémaque*, volume 36, n° 2, 2018, p. 147-162.

³⁴⁸ René Pintard, *Le libertinage érudit : dans la première moitié du XVIIe siècle*, op. cit., p. 132.

³⁴⁹ Nele De Schrijder, op. cit., p. 17.

demeure sacrée des Nymphes Naïades au-dedans semble être tirée des propres termes de l'Anatomie, qui ne nomme point autrement que Nymphes ces deux membranes ailées, qui servent à la conduite des eaux jusque sur les bords de l'Antre dont nous parlons³⁵⁰ ». Concernant le quatrième vers d'Homère, le narrateur compare ces « cratères » et ces « amphores de pierre à deux anses » à des « urnes de marbre qui servent de récipients à ce précieux miel [et qui] ne peuvent être dans notre explication que le *Uterus* [...]»³⁵¹ ». Enfin, les « étoffes peintes en pourpre de mer » renverraient à l'hymen féminin, comme le souligne l'extrait suivant : « Quand [Homère] dit que les Naïades ont tissé dans cet Antre d'admirables toiles de pourpre, il semble que ce bon aveugle ait pris du plaisir à décrire les quatre caroncules qui composent l'hymen des Grecs³⁵² ». Cette allégorie anatomique pourrait rappeler l'auteur de *L'Asne ruant*, qui se joue fortement de l'allégorie de Circé.

Le narrateur opère ainsi un véritable basculement par rapport au texte source homérique. Derrière Tubertus Ocella se cache en réalité l'auteur lui-même, qui use de sa facette libertine pour proposer au lecteur une interprétation de l'*Antre des Nymphes* d'Homère. Le cadre bucolique homérique laisse place à une description érotique du sexe féminin. Dès lors, nous pourrions percevoir chez La Mothe le Vayer un libertin érotique et érudit, assumant ainsi une double posture.

La facette libertine de La Mothe le Vayer, visible dans l'*Hexaméron rustique*, transparaît également dans *L'Asne ruant*, notamment avec l'utilisation du vocabulaire scatologique et la mise en scène carnavalesque des libertins débauchés. Or, dans *L'Asne ruant*, et c'est sans doute là que réside sa singularité propre, l'auteur joue véritablement sur l'ambivalence de l'âne, à des fins satiriques. En effet, la figure asine est utilisée à la fois pour dénoncer les dogmes existants à l'époque baroque, en particulier ceux de la philosophie scolastique et académique, et pour réhabiliter, semble-t-il, la propre philosophie de l'auteur, à la fois libertine, cynique, épicurienne et sceptique. Le philosophe La Mothe le Vayer ne pourrait-il pas être considéré comme un auteur potentiel pour le texte de *L'Asne ruant* ?

³⁵⁰ La Mothe le Vayer, *Hexaméron rustique, ou les Six journées passées à la campagne entre des personnes studieuses*, Bibliothèque Nationale de France (BnF Gallica), p. 83-84.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

³⁵² *Ibid.*, p. 89.

3. Satire religieuse

La satire de la religion semble être plus subtile que les satires politiques, sociales et philosophiques. La *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* appartiennent à deux contextes différents et, par conséquent, les cibles visées ne sont pas les mêmes. En effet, le premier texte appartient au contexte de l'Espagne du XVI^e siècle alors que le deuxième s'inscrit dans le contexte du libertinage du XVII^e siècle. Dans la *Segunda parte del Lazarillo*, l'auteur fait une satire de l'adultère, des clercs et des cultes populaires, qui rappelle certains traits érasmiens. Dans *L'Asne ruant*, l'auteur a recours à une figure animale, l'âne, pour tourner en dérision, semble-t-il, l'attitude de ceux qui vénèrent à tort l'âne, animal sacré dans la religion chrétienne. Or, malgré leurs contextes singuliers, les œuvres utilisent l'animal comme un masque, un détour satirique pour critiquer certains aspects de la religion.

3.1. La satire de la religion dans la *Segunda parte del Lazarillo*

La religion, qui apparaît comme un thème prégnant dans l'œuvre, est considérablement critiquée, en particulier la religion chrétienne. La continuation anonyme offre vraisemblablement un tableau complet de la satire religieuse : le thème de l'adultère, le comportement de l'archiprêtre en concubinage avec Elvire, la femme de Lazare, le comportement des clercs et les cultes populaires. De fait, la *Segunda parte del Lazarillo* (1555) convoque le thème de l'adultère, lequel était déjà exploité dans le traité VII du *Lazarillo* original, avec la relation passionnelle nouée entre Elvire, la femme de Lazare, et l'archiprêtre de San Salvador³⁵³. Elvire s'adonnait aux plaisirs de la chair avec l'archiprêtre libidineux et n'hésitait pas à duper son mari. Dans le récit de la continuation, Lazare est poussé par ses amis et surtout par sa femme, à entreprendre l'expédition sur Alger, sans pouvoir émettre son propre avis, comme s'il était en posture de soumission. Ainsi, au chapitre II, Lazare annonce que sa femme a « envie de retourner avec [s]on seigneur l'Archiprêtre³⁵⁴ », ce qui renforce la critique de l'adultère, la complicité nouée entre Elvire et l'archiprêtre et, assurément, le dérèglement moral de sa femme.

³⁵³ La pratique de l'adultère constitue un péché dans la religion catholique.

³⁵⁴ « con gana de volverse con mi señor el Arcipreste » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 131. L'expression « mi señor », utilisée par Lazare, est d'ailleurs provoquante.

Toutefois, le thème de l'adultère et plus précisément le comportement de l'archiprêtre qui relève de la catégorie morale de la fornication, ne semble constituer qu'un aspect minime de la satire de la religion chrétienne³⁵⁵. En effet, la *Segunda parte del Lazarillo* est l'occasion de porter une critique virulente sur le comportement des religieux et, plus précisément, sur celui des clercs. Le chapitre II, qui relate la scène du naufrage, est à ce titre révélateur, comme l'indique le narrateur dans le passage suivant : « Nous nous sommes confiés à Dieu et nous avons commencé à nous confesser, parce que deux clercs de notre compagnie, lesquels se proclamaient chevaliers de Jésus-Christ, sont partis en compagnie des autres et nous ont laissés seuls³⁵⁶ ». Dans ce passage, l'égoïsme, l'indifférence, l'avarice, sont autant de traits comportementaux qui révèlent la vraie facette des clercs. En effet, ces derniers ne se préoccupent nullement des membres de l'équipage, et préfèrent jouir de leur petit confort personnel, en négligeant consciemment leur devoir de chrétien. Pedro Manuel Piñero Ramírez y perçoit d'ailleurs une influence érasmiennne assez flagrante :

La lâcheté de ces clercs fait de Lazare le confesseur de ses compagnons de naufrage et cela signifie que le livre, à ce moment précis de l'histoire, touche à la frontière de l'hétérodoxie luthérienne et se manifeste, de façon décisive, dans la position d'Érasme sur la question : la critique de la confession auriculaire, exprimée dans les écrits de cet humaniste chrétien et de ses disciples, se laisse entrevoir dans cette scène avec la prudence requise par l'époque et la prudence des demi-mots³⁵⁷.

En réalité, cette œuvre s'inscrit dans la veine érasmiennne de l'époque, avec une critique portée sur la manière dont la religion est utilisée par les chrétiens. Ainsi, lorsque Lazare considère que sa mort est inévitable au cours du naufrage, il se repent de tous ses péchés et requiert l'aide de Dieu pour être épargné. Or, comme l'illustre l'extrait ci-dessous, Lazare adresse ses prières à plusieurs destinataires, dévoilant ainsi une certaine ironie.

Ensuite, j'ai adressé mes prières à la glorieuse Sainte Marie, votre mère et notre dame, en lui promettant de lui rendre visite dans ses maisons de Monserrat et de Guadeloupe et à Notre-Dame de la Peña Francia. Ensuite, j'ai adressé mes prières à tous les saints et les saintes, en particulier à San Telmo et au seigneur Sant Amador, qui a également dépensé des fortunes dans la mer écumeuse. Et, une fois ceci fait, je n'ai pas manqué de réciter avec beaucoup de dévotion toutes les prières que l'aveugle m'avait apprises : celle du Comte, celle de la Fouace, celle du Juge juste et bien d'autres encore qui ont le don de protéger contre les dangers de l'eau³⁵⁸.

³⁵⁵ La fornication désigne le « péché de luxure contraire à la morale chrétienne », Dictionnaire de l'Académie française.

³⁵⁶ « Encomendámonos a Dios y començámonos a confessar unos a otros, porque dos clérigos en nuestra compañía iban, como se decían ser caballeros de Jesucristo, fuéronse en compañía de los otros y dexáronnos por ruines » [notre traduction], *Ibid.*, p.134-135.

³⁵⁷ « La cobardía de estos clérigos lleva el correlato de convertir a Lázaro en confesor de sus compañeros de naufragio y esto hace que el libro, en este momento, roce la frontera de la heterodoxia luterana y se manifieste decididamente dentro de la postura de Erasmo al respecto : la crítica de la confesión auricular, expresada en los escritos de este humanista cristiano y sus seguidores, se deja entrever en esta escena con la cautela que exigen los tiempos y la precaución de las medias palabras » [notre traduction], *Ibid.*, p. 54-55.

³⁵⁸ « Después torné mis plegarias a la gloriosa Santa María madre suya y señora nuestra, prometiéndole visitalla en las sus casas de Monserrat y Guadalupe y la Peña de Francia. Después vuelvo mis ruegos a todos los santos y

De fait, on pourrait relever trois moments bien distincts : les prières que Lazare adresse d'abord à la Vierge Marie, celles qu'il adresse ensuite aux saints et aux saintes et enfin, la récitation de toutes les prières que l'aveugle lui a apprises. Comme le fait remarquer Pedro Manuel Piñero Ramírez : « La satire se centre à présent sur les prières populaires, notamment celles que récitent les aveugles, et pour lesquelles le peuple chrétien le plus inculte y croit, et se moque des pèlerinages, sans doute nombreux, que les chrétiens font dans les lieux de dévotion mariaux les plus célèbres³⁵⁹ ». Lazare récite naïvement les prières. Aussi les titres mêmes des prières populaires sont-ils ironiques, comme par exemple celle de la Fouace. De même, à la fin du chapitre II, le protagoniste parle du « merveilleux miracle » de la métamorphose, présenté comme l'effet de la prière qu'il adresse au Seigneur : « Le Seigneur, par la vertu de sa passion, par les prières et en raison de ce que je voyais auparavant, souhaitait produire en moi un merveilleux miracle, même tout petit par rapport à son pouvoir³⁶⁰ ». Or, on perçoit combien l'ironie est sous-jacente lorsque Lazare utilise l'expression « merveilleux miracle » à propos de sa métamorphose en thon, ce qui est exagéré. En effet, est-ce un « merveilleux miracle » de perdre son physique d'homme pour qu'il soit substitué par celui d'un thon, de quitter le monde terrestre pour le monde maritime ? En réalité, l'expression « merveilleux miracle » doit être rapportée aux traditions hagiographiques, qui sont critiquées par les protestants. D'emblée se dresse une critique des miracles des saints dans la religion chrétienne.

Érasme avait déjà exprimé son opinion sur la prière, dans son fameux traité *Modus orandi deum*, dont Marcel Bataillon s'attache à en restituer la structure et son contenu³⁶¹. En somme, le point essentiel pour l'humaniste chrétien est celui de la prière, qu'il considère comme « une élévation de l'âme à Dieu avec le désir d'obtenir quelque chose de lui³⁶² ». Il apporte également des éclaircissements sur les cultes populaires, et parle ainsi des matelots

santas, especialmente a San Telmo y al señor Sant Amador, que también pasó fortunas en la mar cuajada. Y, esto hecho, no dexé oración de cuantas sabía que del ciego había dependido, que no recé con mucha devoción : la del Conde, la de la Emparedada, el Justo Juez y otras muchas que tienen virtud contra los peligros del agua » [notre traduction], *Ibid.*, p. 141-142. La prière du Juge juste est une prière catholique, récitée lorsque le chrétien vit un moment de douleur. Il s'en remet à une entité supérieure, à savoir le Christ, pour qu'il le protège dans les épreuves les plus douloureuses de son existence.

³⁵⁹ « la sátira se centra ahora en las oraciones populares, en especial las que rezan los ciegos y en cuya eficacia cree el pueblo cristiano más inculto, y se burla de las peregrinaciones, multitudinarias sin duda, que los cristianos hacen a los más famosos lugares de devoción mariana » [notre traduction], *Ibid.*, p. 55.

³⁶⁰ « El Señor, por virtud de su passion y por los ruegos de los dichos y por lo demás que antes mis ojos tenía, con obrar en mi un maravillo milagro, aunque a su poder pequeño » [notre traduction], Anonyme, *Segunda Parte del Lazarillo* [1555], *op. cit.*, p. 143.

³⁶¹ Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne : recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 613-629.

³⁶² *Ibid.*, p. 614.

qui invoquent la Vierge Marie, comme c'est le cas dans cette œuvre, alors qu'il est préférable d'invoquer la déesse Vénus³⁶³. À ce titre, on pourrait se questionner sur la possible influence du texte d'Érasme intitulé *Le Naufrage*³⁶⁴. Celui-ci se présente sous la forme d'un dialogue entre deux personnages : Antoine et Adolphe. Ce dernier raconte à son ami l'épisode du naufrage auquel il a été confronté, et décrit l'attitude des matelots qui s'adressent à la Vierge Marie afin d'être sauvés. Le personnage Adolphe énonce alors : « Les matelots chantaient le *Salve Regina* ; ils imploraient la Vierge Marie, l'appelaient l'Étoile de la mer, la Reine du ciel, la Maîtresse du monde, le Port du salut, et lui prodiguaient par flatterie une foule d'autres titres qu'on ne trouve nulle part dans les Saintes Écritures³⁶⁵ ». L'énumération des nombreux titres dont jouit la Vierge Marie, n'est-elle pas en réalité une façon de dévoiler la véritable facette des chrétiens, lesquels se comportent de manière flatteuse envers elle, en lui prodiguant de nouveaux titres, comme s'ils cherchaient à obtenir sa grâce ? Il semblerait qu'il y ait une critique de la fausse dévotion, laquelle passe notamment par la création d'une posture de dévotion opportuniste³⁶⁶. Érasme s'en prenait principalement au culte marial en critiquant le polythéisme et l'idolâtrie qui avait envahi le catholicisme.

De fait, il est clair que la continuation du *Lazarillo* a été inspirée par les idées érasmienne, puisqu'elle se présente comme une satire de la religion chrétienne, dirigée en particulier contre les clercs et les cultes populaires.

3.2. *L'Asne ruant* : l'âne divinisé et rendu à sa bestialité

Alors que dans la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), la prière est adressée à des figures emblématiques du christianisme, telles que la Vierge Marie ou le Seigneur, dans *L'Asne ruant*, elle est adressée à un âne, figure très ambivalente. Outre le fait que cet animal puisse être considéré comme un support rhétorique visant à dénoncer la philosophie scolastique et à défendre la philosophie sceptique et libertine, il revêt également un aspect religieux. Avant de nous pencher plus en détail sur cette figure animale, telle qu'elle se

³⁶³ Vénus était considérée comme la déesse de la mer, qui veillait sur les marins. On lui a substitué la Vierge Marie.

³⁶⁴ « Le Naufrage » est publié dans le recueil des *Colloques*, paru en 1522.

³⁶⁵ Érasme, *Les Colloques*, Paris : L. Mazenod, coll. « Les écrivains célèbres » ; 41 Les hommes de la Renaissance », 1963, p. 39-40.

³⁶⁶ Le terme « opportuniste » est très intéressant d'un point de vue étymologique. En effet, l'adjectif est emprunté au latin *opportunus*, qui signifie : « qui pousse vers le port ». En réalité, cette épithète s'applique au vent. Voici la définition proposée par le dictionnaire de l'Académie française : « Qui se produit à propos, qui convient au temps, au lieu, aux circonstances ». On pourrait avancer l'idée que, dans le texte, ces opportunistes ramènent tout à eux-mêmes, comme le vent qui revient au port.

manifeste dans le texte, il est intéressant de noter toute l'ambiguïté de l'âne et de dresser des parallèles notables avec *L'Asne ruant*. De fait, Jean Salem avait déjà souligné la singularité de cet animal : « L'âne intervient dans ce très singulier bestiaire, mais bien moins comme un vivant symbole de sottise que comme un animal capricieux, toujours susceptible de divaguer, d'extravaguer, de vagabonder³⁶⁷ ». Giordano Bruno est sans doute l'une des figures les plus emblématiques de la Renaissance, avec Corneille Agrippa et La Mothe le Vayer, à s'être intéressé aux ambiguïtés et multiples acceptions de la figure asine. Nuccio Ordine, le grand spécialiste du philosophe Giordano Bruno, parle de l'âne comme un « symbole parfait de la *coincidentia oppositorum*³⁶⁸ » lorsqu'il met en évidence trois couples antinomiques dans son ouvrage : bienfaisant et démoniaque³⁶⁹, puissance et humilité³⁷⁰, sagesse et ignorance³⁷¹.

La Mothe le Vayer se livre, quant à lui, à un éloge de l'âne dans un texte subtil, assez irrévérencieux envers les sources bibliques : « Des qualités des ânes de ce temps³⁷² ». Ce texte se présente sous la forme d'un dialogue entre deux personnages : Philonius et un Paléologue. Philonius revendique la positivité de l'âne et invite de ce fait le Paléologue à considérer l'âne comme un animal pourvu de qualités et de vertus et pas simplement utile. Il parle ainsi des biens de l'esprit de l'âne et notamment de sa vertu, considérée comme le bien supérieur de l'esprit : « animal discourant en son espece, raisonnant à sa mode, et philosophant sous ses principes certains et infaillibles³⁷³ ». Dans cette perspective, Philonius introduit une nouvelle posture à l'égard de l'âne en le plaçant au-delà de ce que l'homme peut imaginer :

Que si j'avais à user de quelqu'autre préface, ce serait pour vous induire à quitter toutes ces injustes préventions d'esprit, dont je ne doute point que vous ne soyez comme les autres préoccupé, à savoir que les Ânes ne sont bons qu'au moulin, qu'ils ne font rien qu'à coups de bâton, qu'il ne leur faut que des chardons, en un mot, que les Ânes ne sont que des Ânes³⁷⁴.

À l'instar du texte de La Mothe le Vayer, l'auteur de *L'Asne ruant* fait figurer une préface dans laquelle il s'adresse à un âne, en se livrant à un éloge de l'animal, grâce à

³⁶⁷ François Garasse, *op. cit.*, p. 30.

³⁶⁸ Nuccio Ordine, *Le Mystère de l'âne : essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 11.

³⁶⁹ L'âne occupe le rôle positif de garant de la vie puisqu'il est uni aux dieux de la fécondité, mais il est aussi lié à la mort.

³⁷⁰ Il rappelle ainsi que, dans la Bible, l'âne est la monture préférée des patriarches, des rois, et donne pour exemple Moïse qui se rend en Égypte à dos d'âne. Or, Nuccio Ordine parle de l'humilité dans la mesure où l'âne est aussi exploité à des fins utilitaires, comme c'est le cas dans le Livre III de *L'Âne d'or* d'Apulée, où les brigands exploitent deux ânes et dans *L'Asne ruant*, où les philosophes se servent de l'âne comme monture.

³⁷¹ Les grandes oreilles de l'âne reflètent la sagesse de l'animal : « Lucius, protagoniste de *L'Âne d'or*, apprécie au plus haut point deux qualités chez l'âne : la démesure de l'appareil génital et la puissance de l'appareil auditif », Nuccio Ordine, *op. cit.*, p. 15.

³⁷² Ce chapitre apparaît dans l'ouvrage *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1988.

³⁷³ *Ibid.*, p. 172.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 156.

l'utilisation d'un superlatif, qui renforce la part ironique du texte : « Illustrissime et vénérable bête, il n'est pas utile que je décrive la quantité de tes exquises louanges, pour montrer que je te dédie à bon droit ce petit Livret [...] »³⁷⁵. L'auteur ne manque pas d'ailleurs de convoquer deux figures renommées de l'Antiquité, qui ont parlé de l'âne positivement, à savoir Apulée et Plaute. En revendiquant la positivité de l'âne, l'auteur s'inscrit vraisemblablement dans la tradition de l'éloge paradoxal humaniste, particulièrement subversive.

Dans *L'Asne ruant*, l'âne est marqué par son ambivalence : tantôt vénéré, tantôt exploité par les personnages. En effet, il est dans un premier temps divinisé, puisqu'il est considéré comme une idole, vénérée par le personnage de Pyrihoos. Ce dernier cherche à révéler la part de divinité qui réside en l'âne, comme s'il mettait l'animal et Dieu sur le même plan :

Alors Pyrihoos, n'oubliant pas son devoir, se met à genoux, comme s'il eût voulu adorer la Lune, ou le Soleil couchant à la mode de ces aquatiques Ethiopiens ; puis avec autant d'humilité que de révérence, il lui fit cette dévote prière.

Ô animal, aussi bien recherché pour ta prudence que pour ta hardiesse ! qui que tu sois, pardonne notre outrecuidance : ou soit que tu aies été l'âne de notre bon Prophète³⁷⁶, qui nous a si bien traité, alors que changeant de ramage tu te servais mélodieusement de l'humaine voix pour adoucir ton maître, qui ne t'épargnait pas non plus les coups de bâtons, que toi les chardons³⁷⁷ : Ou que tu sois une plus vénérable monture de quelque Sacrificateur et Prélat Hébreu, dis-le nous, nous te ferons un sacrifice annuel d'un de tes frères, que tu recevras humainement dans l'agréable séjour du paradis des ânes³⁷⁸.

Ainsi, le personnage reconnaît la beauté singulière de l'âne, en tout point divine, ce qui n'est pas sans rappeler La Mothe le Vayer, lequel vantait lui aussi le pelage magnifique de l'animal : « Aussi n'a-t-il point de sujet de quitter sa couleur naturelle, pour quelqu'autre que ce soit, possédant la plus estimable de toutes, comme il faut croire par raison, le prenant *in puris naturalibus* [...] »³⁷⁹. Pyrihoos a recours à l'utilisation de l'interjection « Ô animal », comme s'il s'agissait d'une ode à l'âne. Qui plus est, il se met à genoux devant l'animal et mentionne les deux qualités essentielles qui contribuent à la noblesse de l'âne : la prudence et la hardiesse. Or, la notion même de « prière » constitue une provocation, puisque l'âne

³⁷⁵ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 3.

³⁷⁶ Le bon Prophète désigne sans doute Balaam. Ne serait-ce pas une allusion à l'épisode biblique de Balaam et de son ânesse ? Dans *L'Asne ruant*, l'ânesse a été remplacée par un âne.

³⁷⁷ L'auteur fait précisément allusion à l'épisode célèbre de Balaam et de son ânesse, relaté dans le chapitre 22 du *Livre des Nombres*. En effet, Balaam monte sur son ânesse pour se rendre chez le roi de Moab, nommé Balak. Ce dernier a chargé Balaam de maudire le peuple d'Israël. Sur leur chemin, Balaam et son ânesse rencontrent un ange, qui empêche l'ânesse de poursuivre sa route, alors que son maître continue de lui infliger de nombreux coups de bâton. Balaam finit par bénir le peuple d'Israël, qu'il devait maudire initialement. Dans *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, François Garasse mentionne cette histoire, laquelle est renvoyée « aux fins de non-recevoir » par les athéistes, *op. cit.*, Livre Cinquième, p. 611. Dans *L'Asne ruant*, l'ânesse est remplacée par un âne.

³⁷⁸ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 31-32.

³⁷⁹ La Mothe le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, *op. cit.*, p. 169.

apparaît comme une idole à qui l'on fait des sacrifices annuels. Par ailleurs, ce passage met en évidence une analogie quelque peu osée entre l'âne et le « Sacrificateur et Prélat Hébreu », ce qui constitue un blasphème à l'égard de la religion chrétienne³⁸⁰. Convierait-il de voir dans cette figure asine une critique de l'adoration de Jésus, qui est un homme, auquel cas il s'agirait d'un sacrilège ? Corneille Agrippa a déjà posé cette ambiguïté dans son œuvre intitulée *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences*³⁸¹. Il établit ainsi un parallèle entre la figure de l'âne et la figure du Christ, puisque tous les deux possèdent la sagesse divine. Corneille Agrippa explique aussi que les chrétiens étaient appelés « âniers » par les Romains, « lesquels par mefpris paignoient l'image de Iefufchrift avec des aureilles d'afne³⁸² ». La Mothe le Vayer rappelle la valeur positive de l'âne dans la religion chrétienne et juive, animal qui apparaît dans différents passages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le philosophe explique ainsi à propos des ânes : « « Et pourquoy pensez-vous que la Déesse Isis les eust choisis pour la porter, et les plus venerables mysteres de l'antiquité, si ce n'est comme estans les plus religieux de tous les animaux ?³⁸³ ».

Dans *L'Asne ruant*, la dichotomie qui réside entre le côté divin et le côté bestial de l'âne, suggère que l'animal est une idole vénérée à tort. Ainsi, à la fin du texte, les quatre ivrognes, à savoir Thésée, Démocrite, Héphestion et Pyrihoos, exploitent l'âne en s'en servant comme d'une monture : « Avec les cérémonies requises, Héphestion et Pyrihoos s'efforcent à conduire le sacré animal par les oreilles, un peu toutefois violemment, si qu'à peine le pauvre âne les peut retirer saines et sauves, qu'elles ne fussent allongées d'un grand demi-pied³⁸⁴ ». Cette phrase met en évidence une dérision du culte chrétien, puisque l'âne est torturé par les ivrognes. Par ses multiples ruades, l'âne ne se laisse nullement asservir par eux et n'hésite pas à les mettre à terre et à prendre le dessus pour affirmer sa supériorité, sur un ton scatologique, comme le souligne le narrateur : « au moindre tour de cul³⁸⁵ ». À travers la figure asine, le narrateur prône vraisemblablement un retour au matérialisme et à

³⁸⁰ Federico Barbierato s'intéresse à la notion du blasphème et à la pensée hétérodoxe. Il écrit ainsi : « En plus d'une dimension orale qui, quelque diversifiée qu'elle fût, constituait le principal canal d'expression, les convictions hétérodoxes pouvaient en outre se traduire en gestes et en actions », « Tolérer ce que l'on ne peut accepter. Blasphème et athéisme dans la pratique judiciaire de l'Inquisition romaine au XVII^e siècle », *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série n°2, 2022.

³⁸¹ Corneille Agrippa, *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences*, Paris, I. Durand, Bibliothèque nationale de France (BnF Gallica), [en ligne], 1582.

³⁸² *Ibid.*, « De L'Asne », p. 544.

³⁸³ La Mothe le Vayer, « Des qualités des ânes de ce temps », *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, *op. cit.*, p. 175.

³⁸⁴ Le « demi-pied » désigne une mesure de longueur qui équivaut à seize centimètres. Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 34.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

l'épicurisme, comme le souligne la phrase suivante : « Mes bêtes témoignaient assez par leur fuite qu'elles se passeraient fort bien de l'honneur et des sacrifices préservés, et qu'un peu d'herbe avec le poids de trois drachmes d'orge bouillie leur ferait le plus grand bien³⁸⁶ ». En ce sens, l'âne manifeste son animalité : il mange et fait ses besoins comme les autres mammifères ; il court, galope et entreprend des ruades. Mais justement, la vie sobre menée par l'âne, ne s'impose-t-elle pas comme un modèle de vertu à suivre, comme une invitation à suivre les lois de la nature, tout en s'éloignant des dogmes religieux, qui constituent un frein à la liberté ? Cette revendication de la positivité de l'âne et de l'athéisme se ne présente-t-elle pas d'ailleurs comme une manière de tourner en dérision ce qui sera une des images les plus fortes de François Garasse contre les libertins, dans *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels* ? En effet, le pamphlétaire compare les athéistes au naturel des ânes sauvages, lorsqu'il affirme qu'ils sont « comme des jeunes ânonns qui pensent que la terre est trop honorée de les supporter, que la France est trop glorieuse de les avoir engendrés, que Paris et la cour du roi est bien aise de les voir ; et, après tout, ce sont de jeunes ânonns ignorants, mal appris et esclaves de leurs concupiscences³⁸⁷ ».

Autrement dit, à travers la figure asine, utilisée à des fins satiriques, se dresse l'éloge d'une pensée matérialiste et athée, qui serait possiblement celle de l'auteur³⁸⁸. Aussi le philosophe La Mothe le Vayer se calque-t-il sur la vie de l'âne, lorsqu'il déclare : « Quant à moy, je me suis proposé la vie exemplaire d'un Asne tres accomply, sous l'autorité duquel, me le remettant sans cesse devant les yeux, je regle et dispense tout le cours de la mienne³⁸⁹ ». S'il apparaît que l'âne est tantôt vénéré, tantôt exploité, c'est bien pour renforcer la part satirique du texte, peut-être dirigée contre les dogmes chrétiens de l'époque. En somme, le matérialisme, l'athéisme, ne s'imposeraient-ils pas comme la nouvelle voie de la morale, comme une réponse à la dénonciation de la religion chrétienne par l'auteur ?

³⁸⁶ Anonyme, *L'Asne ruant*, *op. cit.*, p. 32. Ce retour au matérialisme rappelle d'ailleurs la pensée de La Mothe le Vayer et son propos qu'il formule sur l'âne dans le dialogue « Des qualités des ânes de ce temps » : « il doit une bonne partie de cette felicité à sa temperance, bonne conduite, et regime de vivre, s'accoutumant dès son bas âge aux inclemences du Ciel, contractant amitié avec toutes les qualitez de l'air, couchant au serein, et sur la dure, mais sur tout, vivant en une sobriété nonpareille en son boire et son manger. Car c'est chose inouïe qu'il ait jamais eu sujet de se repentir des exez de bouche, quoy qu'après un long travail, et ses abstinences ordinaires, il le face beau voir se ruer en cuisine, sur quelques gerbes de paille fresche », p. 162-163. D'emblée, nous relevons des points de similitude entre ce texte de La Mothe le Vayer et le texte de *L'Asne ruant*, en particulier dans la proclamation d'un retour à une pensée matérialiste et épicurienne.

³⁸⁷ François Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, *op. cit.*, Livre Troisième, p. 308. En ce sens, l'âne incarne le symbole même de la rébellion, tel que le perçoit François Garasse.

³⁸⁸ Comme l'énonce Hélène Bah-Ostrowiecki : « l'athéisme ne constitue pas une distorsion intellectuelle par rapport à une norme préalable, mais bien au contraire l'expression d'une pensée libre et indépendante », *Le Theophrastus redivivus, érudition et combat antireligieux au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 109-110.

³⁸⁹ La Mothe le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, « Des qualités des ânes de ce temps », *op. cit.*, p. 194.

De fait, l'enjeu satirique occupe une place de premier plan dans la *Segunda parte del Lazarillo* et dans *L'Asne ruant*. En effet, les auteurs de la *Segunda parte del Lazarillo* et de *L'Asne ruant* ont recours à la satire pour contester avec virulence les vices de l'époque. En raison de leurs contextes singuliers, les cibles visées ne sont évidemment pas les mêmes. Toutefois, nous avons pu établir des points communs entre les œuvres, notamment dans la mobilisation des différents aspects de la satire : politique, social, philosophique, religieux. En somme, la mise en scène d'animaux au sein de la fiction, de même que l'image de la métamorphose, s'imposent comme le moyen d'emprunter un détour, celui de la marginalité, pour mieux insister sur la portée satirique des écrits.

CONCLUSION

Ce mémoire a eu pour ambition principale de s'intéresser à la manière dont l'image de la métamorphose vise à questionner le discours des marges et à porter un regard satirique sur l'époque. Les œuvres du corpus d'étude, à savoir la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme et *L'Asne ruant*, s'écartent de la normalité et des codes, puisqu'il s'agit d'œuvres anonymes et cryptées.

Dans la mesure où nous avons été confrontés à des œuvres anonymes et complexes, il a fallu dans un premier temps les présenter, en insistant sur leur singularité propre. Si la *Segunda parte del Lazarillo* se présente comme la continuation du *Lazarillo* original de 1554, elle apparaît comme une œuvre allégorique, cryptée et non comme une œuvre réaliste. Autrement dit, elle rompt d'une certaine manière avec la veine picaresque qui caractérise le *Lazarillo* de 1554. La singularité du texte de *L'Asne ruant* réside dans le fait qu'il s'agit d'un texte anonyme et hermétique, tant du point de vue de la forme que du point de vue du contenu. De ce fait, il peut décontenancer, rebuter le lecteur, mais nous avons pu noter des allusions au libertinage, une piste envisageable pour ce texte. De plus, nous sommes revenus sur les sources convoquées par les auteurs, qu'elles soient directes ou indirectes. Nous avons pu noter ainsi la grande diversité des sources, insistant par là même sur le réseau infini ou du moins assez ample qui se construit autour de ces œuvres. Les deux auteurs antiques Apulée et Lucien de Samosate, sont tous deux convoqués par les auteurs, notamment parce qu'ils ont publié des récits de métamorphose qui facilitent la critique sociale, idéologique et le développement de la satire, qui est au cœur du corpus d'étude. L'étude comparative des œuvres nous a amené à insister sur leurs différences, qui s'expliquent par des aires linguistiques et un contexte différents. En effet, la *Segunda parte del Lazarillo* anonyme appartient à l'Espagne du XVI^e siècle tandis que *L'Asne ruant* s'inscrit dans le contexte du libertinage érudit du XVII^e siècle.

L'image de la métamorphose présente dans la *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant*, permet aux auteurs d'entreprendre un jeu avec le lecteur, dans la mesure où ils jouent constamment sur l'ambivalence de la symbolique animale pour égarer le lecteur. De fait, les auteurs s'intéressent moins au récit de la métamorphose animale en tant que tel, qu'à la portée symbolique et allégorique des métamorphoses, plus plaisante et plus à même de rendre compte de cette marginalité. Dans le cas de la *Segunda parte del Lazarillo*, nous avons

constaté à quel point les symboles et les allégories sont difficiles à interpréter. Par exemple, nous avons relevé le lien assez intéressant entre la figure animale du thon et le contexte historique des guerres de religion. Dans cette œuvre, nous avons montré que nous nous situons dans une impasse, dans la mesure où le thon pourrait appartenir à la fois au camp des Chrétiens et à celui des Turcs. En ce qui concerne *L'Asne ruant*, l'auteur joue aussi sur cette ambivalence de la symbolique des animaux. Les recherches qui ont été effectuées sur le libertinage au XVII^e siècle, ont permis de formuler des pistes intéressantes sur cette symbolique, comme c'est le cas du philosophe libertin La Mothe le Vayer, qui nous renseigne sur la symbolique de l'âne dans ses *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*. De plus, dans son ouvrage *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, le pamphlétaire François Garasse utilise à maintes reprises des métaphores animalières dirigées contre les libertins, les épicuriens, les athées.

Justement, et c'est bien ce qui est au cœur de notre problématique, l'image de la métamorphose apparaît comme un moyen efficace pour questionner ce discours des marges et cet écart par rapport aux normes sociales, morales, intellectuelles voire esthétiques. Les auteurs entretiennent même un jeu avec le lecteur, qui ne peut être permis que grâce à une fusion entre l'esthétique, c'est-à-dire la forme, et l'idéologie, c'est-à-dire le fond. Par exemple, la *Segunda parte del Lazarillo* offre une parodie du roman de chevalerie, sans doute pour renverser les modèles héroïques sur le mode carnavalesque et instaurer une allégorie du monde courtisan. L'auteur de *L'Asne ruant* mobilise quant à lui la notion de carnavalesque et les ressorts du comique burlesque dans un but subversif. Nous avons constaté à quel point les périphrases appelaient à une lecture métatextuelle intéressante qui se rapportait au libertinage. Pour comprendre le sens caché, il a fallu consulter certaines sources importantes, en particulier *Le Parnasse satyrique du sieur Théophile* ou encore *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels* de François Garasse.

La figure animale est utilisée par les auteurs comme un masque efficace pour tourner en dérision certains aspects de la société et proposer au lecteur de nouvelles manières d'appréhender les textes. L'étude de la satire, centrale dans les œuvres, a été l'occasion d'étudier en profondeur les intentions des auteurs derrière ces œuvres cryptées, de formuler des hypothèses à propos des cibles visées. Certes, les cibles visées et les procédés employés par les auteurs français et espagnol sont différents, puisque les contextes ne sont pas les mêmes, mais les découvertes se sont avérées intéressantes et même fructueuses. Ainsi, la satire sociale et politique est clairement mise en évidence dans la *Segunda parte del Lazarillo*.

L'auteur se sert du protagoniste du roman, Lazare, pour porter une critique acerbe sur le gouvernement du roi des thons et sur la cour. En réalité, nous l'avons développé, cette continuation pourrait être vue comme le miroir des vices qui règnent au sein de la cour terrestre, rappelant ainsi le gouvernement de l'empereur Charles Quint, si l'on se fie au contexte auquel appartient cette œuvre. En nous intéressant à la dimension philosophique de la satire, nous avons établi des points de similitude entre les deux œuvres, notamment dans la dénonciation de la philosophie scolastique et dogmatique. L'auteur de la *Segunda parte del Lazarillo* mobilise l'ironie pour dénoncer l'attitude des docteurs de l'Institution de Salamanque et réactiver des idées érasmienne. Pour le texte de *L'Asne ruant*, nous avons eu l'intuition de nous pencher sur des figures de libertins érudits du XVII^e siècle, en particulier Théophile de Viau et La Mothe le Vayer. Au cours de nos recherches, des analogies ont été établies entre l'ouvrage de La Mothe le Vayer, intitulé *Dialogues faits à l'imitation des Anciens* et le texte de *L'Asne ruant*, dans l'approche qui est faite de la figure asine et de la philosophie libertine. Plus précisément, le dialogue « Des qualités des ânes de ce temps » interroge sur la figure ambivalente de l'âne, mise en exergue dans *L'Asne ruant*. Quant au dialogue « De la philosophie sceptique », La Mothe le Vayer fait parler le personnage d'Ephestion, qui se prononce en faveur de la philosophie sceptique, et qui rappelle le personnage d'Héphestion, rencontré dans le texte de *L'Asne ruant*. Nous avons remarqué là une étrange coïncidence due à l'homophone entre ces deux prénoms, qui nous amène à soumettre l'hypothèse selon laquelle La Mothe le Vayer serait un auteur probable pour *L'Asne ruant*.

Il s'agit de répondre à notre interrogation de départ qui a guidé le travail de recherche : dans quelle mesure l'image de la métamorphose, exploitée dans ces œuvres animales marginales et anonymes, se présente-t-elle comme un moyen efficace pour questionner le discours des marges et porter un regard satirique sur l'époque ? Le *topos* de la métamorphose, présent dès l'Antiquité, est exploité par les auteurs du corpus pour inviter le lecteur à un changement de perspective, à adopter un regard neuf sur les œuvres, à percevoir à jour toute l'ambivalence et l'ambiguïté des symboles et des allégories qui surgissent tour à tour dans les œuvres. En mettant en scène des personnages animalisés au sein de la fiction, les auteurs révèlent déjà la marginalité dans laquelle ils se situent, tant sur le plan esthétique qu'idéologique et utilisent la figure de l'animal comme un masque efficace et un détour satirique pour critiquer la société de leur époque.

Ce travail de recherche nous a amené à explorer des terres inconnues, à formuler des hypothèses intéressantes sur des textes anonymes et cryptés, grâce aux contextes qui ont permis de guider les analyses. En somme, notre objet de recherche, à savoir la métamorphose et la marginalité, nous a amené à nous intéresser à des textes mineurs. La *Segunda parte del Lazarillo* et *L'Asne ruant* n'ont pas bénéficié d'une grande réception dans le domaine de la critique littéraire, en raison de leur marginalité. Si l'œuvre espagnole a suscité l'intérêt de quelques critiques espagnols, ce n'est guère le cas du texte français de *L'Asne ruant*. Ce mémoire de recherche a permis de reconsidérer toute la richesse de ces textes marginaux, à en apprécier le sens ludique pour découvrir l'aspect crypté, qui transparaît dans ces fictions animales pour questionner le sens.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

1.1. Corpus étudié

ANONYME, *Segunda Parte del Lazarillo*, éd. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Madrid, Cátedra, 1999.

ANONYME, *L'Asne ruant. Composé par le disciple de Philostrate. Ensemble six Prologues Comiques du mesme Auteur*, Paris, [1620], [BnF NF Z 43-120-11].

1.2. Autres éditions

ANONYME, *La Segunda Parte del Lazarillo de Tormes*, Anvers, 1555.

ANONYME, *La Vie de Lazarillo de Tormès*, éd. Bilingue, trad. B. Sesé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994 [1554].

ANONYME, *La vida de Lazarillo de Tormes. La vie de Lazarillo de Tormes*, éd. Bilingue, trad. Pierre Bonfons, Paris, 1601.

ANONYME, *L'histoire plaisante, facétieuse, et récréative du Lazare de Tormes Espagnol ; en laquelle l'esprit mélancolique se peut recréer et prendre plaisir*, Guislain Jansens, trad. Jean Van Der Meeren et Jean Saugrain, Anvers, 1598.

ANONYME, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, éd. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2014 [1555].

DE LUNA Juan, *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*, Paris, 1620, éd. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Madrid, Cátedra, 1999.

1.3. Lectures complémentaires

AGRIPPA Corneille, *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences*, Paris, I. Durand, Bibliothèque nationale de France (BnF Gallica), [en ligne], 1582.

ALBERTI Leon Battista, *Momus ou le Prince*, trad. Claude Laurens, Les Belles Lettres, 2017.

AL-MUQAFFA' Ibn, *Le livre de Kalila et Dimna*, trad. Miquel André, Paris, Orientis, 2012.

APULÉE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, trad. Pierre Grimal, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1975.

CERVANTÈS, *Nouvelles exemplaires*, trad. Jean Cassou, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981.

DE GUEVARA Fray Antonio, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, éd. Martínez Burgos Matías, Madrid, Espasa Calpe, coll. « Clásicos castellanos », 1952.

DE MONTAIGNE Michel, *Essais*, Livre troisième, éd. E. Naya, D. Reguig-Naya et A. Tarrête, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2009.

DE MONTALVO Garci Rodríguez, *Amadis de Gaule : 1 Le Premier livre*, éd. Yves Giraud, trad. Nicolas de Herberay, Paris, coll. « Société des textes français modernes », 1986.

DE SAMOSATE Lucien, *Œuvres complètes : Tome XLV : Le songe ou le coq*, trad. M. E. Geruzez, Paris, Hachette, 1912 [en ligne].

DE SAMOSATE Lucien, *Voyages extraordinaires*, éd. Bilingue, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2016.

DE VIAU Théophile, *Le Parnasse satyrique du sieur Théophile* [1620], Bibliothèque nationale de France (BnF Gallica), [en ligne].

DE VIAU Théophile, *Œuvres complètes : Tome II : Seconde partie : Première journée, Poésies, Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie : Troisième partie : Recueil de*

toutes les pièces faites par Théophile depuis sa prise jusqu'à présent [1625], *Apologie au Roi, Lettre contre Balzac*, Paris, H. Champion, coll. « Sources classiques (Paris) », 1999.

DE VILLALÓN Cristóbal, *El Crótalon*, éd. Cortina Augusto, Madrid, Espasa-Calpe, coll. « Colección Austral ; 264 », Madrid.

ÉRASME, *Les Colloques*, Paris, L. Mazenod, coll. « Les écrivains célèbres ; 41 Les hommes de la Renaissance », 1963.

ÉRASME, *Éloge de la folie, Adages, Colloques, Réflexions sur l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondance*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

GELLI Giambattista, *La Circé*, éd. Brigitte Urbani, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2015.

HOMÈRE, *Odyssée*, éd. Philippe Brunet, trad. Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2000.

JUVÉNAL, *Satires de Juvénal*, trad. Victor Poupin, Paris, F. Pfluger, 1905.

LA MOTHE LE VAYER, *Dialogues faits à l'imitation des anciens*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1988.

LA MOTHE LE VAYER, *Hexaméron rustique, ou les Six journées passées à la campagne entre des personnes studieuses*, Bibliothèque nationale de France (BnF Gallica), [en ligne].

LUCRÈCE, *De la nature*, trad. Kany-Turpin José, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2021.

PITHOU Pierre, (éd. scientifique), *Petronii Arbitri Satyricon ex veteribus libris emendatius et amplius*, Paris, Mamert Patisson, 1577.

PLUTARQUE, *Œuvres morales : Tome II : [Traité 10 – 14]: Consolation à Apollonios : Préceptes de santé: Préceptes de mariage: Le banquet des sept sages : De la superstition*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1985.

PLUTARQUE, *Œuvres morales : Tome XIV, première partie : [Traité 63] : L'intelligence des animaux : les animaux de terre ont-ils plus d'adresse que ceux de mer ?*, Paris, Lefèvre éditeur, 1844 [en ligne].

RABELAIS, *Gargantua*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2007.

II. Sources secondaires

2.1. Ouvrages sur la métamorphose en littérature

BERTHELOT Francis, *La Métamorphose généralisée : du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1993.

BERTIN-ELISABETH Cécile, « Métamorphoses ichtyologiques et asines dans la littérature picaresque », *Bulletin hispanique*, n° 117-2, 2015, p. 531-548.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, J. Corti, coll. « Les Massicotés », 2003.

DELPECH François, « La métamorphose marine de Cola Pesce », *Bulletin hispanique*, n° 117-2, 2015, p. 615-644.

EARLE Peter G., « De Lazarillo a Eva Luna: metamorfosis de la picaresca », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volume 36, n° 2, 1988, p. 987-996.

JEANNERET Michel, *Perpetuum mobile: métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Droz, coll. « Titre courant », 2016.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Georges Lafaye, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche ; 93 », 2009.

RABATÉ Philippe, « Écrire la métamorphose dans la littérature du Siècle d'Or », *Bulletin Hispanique*, n° 117-2, 2015, p. 433-454.

REDONDO Augustin, *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles : [actes du] colloque international*, Paris, coll. « Travaux du Centre de recherche sur l'Espagne des 16^e et 17^e siècles ; 7 », 1990.

REDONDO Augustin, *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, coll. « Travaux du Centre de recherche sur l'Espagne des 16^e et 17^e siècles ; 5 », 1990.

SAFA Karine, « Antiquité et métamorphose à la Renaissance. Pic de la Mirandole et Giordano Bruno », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 8, 2008, p. 127-136.

VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, coll. « Presses universitaires de Grenoble », 2000.

2.2. Ouvrages critiques sur les œuvres étudiées

2.2.1. Sur le *Lazarillo* [1554] et la *Segunda parte del Lazarillo* [1555 et 1620]

ALVAREZ-URIA Fernando, *Chapitre 13. Le Lazarillo de Tormes et les lois des pauvres*, 2^e éd, Paris, La Découverte, 2012.

AUBRUN Charles Vincent, « La dispute de l'eau et du vin », *Bulletin hispanique*, volume 58, n°4, 1956, p. 453-456.

AUGUSTINE Parker-Alexander, *Los Pícaros en la literatura : la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Editorial Gredos, SA, coll. « Biblioteca románica hispánica 2 estudios y ensayos », 1971.

BATAILLON Marcel, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca, Anaya, coll. « Temas y estudios », 1968.

CORREARD Nicolas, « Lazarillo “libertin”? Sobre la primera recepción en Europa del Norte: Traducciones e inspiraciones anticlericales », *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores* (actes du colloque de l’Université de La Corogne, 10-11 oc.2019), éd. P. Couto-Cantero, R. Chao-Fernández, A. Rodríguez López-Vázquez et A. Rodríguez López-Abadía, Francfort, Peter Lang, 2021, p. 29-42 (édition en ligne).

NUÑEZ RIVERA Valentín, « Claves para el segundo *Lazarillo*, 1555. El continuador anónimo interpreta su modelo », *Bulletin hispanique*, volume 105, n° 2, 2003, p. 333-369.

RAMIREZ PIÑERO Pedro M., « Lázaro cortesano (« Segunda parte del Lazarillo », Amberes, 1555, Capítulos XIII-XIV) », *Bulletin Hispanique*, volume 92, n° 1, 1990, p. 591-607.

RAMIREZ PIÑERO Pedro M., « La *Segunda parte del Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un género nuevo », *Criticón*, 120-121, 2014, p. 171-199.

SALUDO STEPHAN Máximo, *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes*, San Sebastián, éd. Izarra, 1969.

ZWEZ Richard Edgar, *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555)*, Valence, Albatros, 1970.

2.2.2. Sur *L’Asne ruant*

GREINER Frank, « L’ASNE RUANT », *Fictions narratives en prose de l’âge baroque : répertoire analytique*, Paris, coll. « Classiques Garnier », 2014, p. 236-238.

2.3. Références critiques modernes

BALDRICH Mireia, *Dos continuaciones del Lazarillo*, Memoria de Máster en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, Barcelona, 2011.

BOAS George, *The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century*, Baltimore,

The Johns Hopkins Press, 1933.

BUSCHINGER, Danielle, « La critique du clergé dans le roman animalier au Moyen Âge », *Le clerc au Moyen-Âge*, Presses universitaires de Provence, 1995, p. 79-89.

CORREARD Nicolas, « Le Roman néo-apuléen au XVII^e siècle : de la bestialité du désir (Italie/France) », communication au 37^e congrès international de la SE17, Fribourg, 17-19 déc. 2019, à paraître.

CORREARD Nicolas, « Littérature serio-comique et discours oblique à la Renaissance », L'oblique et le crypté, *TransversALL, Revue de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues*, n°3, 2020, p. 1-53.

CORREARD Nicolas, « Venise 1550 : (ré-) importation des fables orientales » in *Réseau ALEA*, 2021.

GAISSER Julia Haig, *The Fortunes of Apuleius and the "Golden Ass": a study in transmission and reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

VIAN HERRERO Ana, « El exilio de la Virtud. Textos espurios en el corpus luciano de los siglos XV-XVI y su influencia literaria : Alberti, Vegio y sus derivados entre España e Italia », *eHumanista*, n° 29, 2015, p. 168-207.

VIAN HERRERO Ana, « El diálogo de las transformaciones de Pitágoras, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca : confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista », *La invención de la Novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, p. 107-128.

THIOUNE Mouhamadou, *Les continuations du Lazarillo de Tormes de 1554 : Segunda parte de Lazarillo de Tormes de 1555 et Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes de Juan de Luna de 1620. Étude comparative*, thèse de doctorat, dir. Marc Marti, 30 avril 2021 [en ligne].

2.4. Ouvrages sur le contexte

2.4.1. Ouvrages sur le burlesque au XVII^e siècle

BAR Francis, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle : étude de style*, Paris, Éd. d'Artrey, 1960.

NEDELEC Claudine, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 2004.

2.4.2. Contexte historique

NORDMAN Daniel, *Tempête sur Alger : l'expédition de Charles Quint en 1541*, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2016.

2.4.3. Histoire des idées

ADAM Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slatkine, 2008.

BAH-OSTROWIECKI Hélène, *Le Theophrastus redivivus, érudition et combat antireligieux au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine ; 53 », 2012.

BAKHTINE MIKHAIL, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARBIERATO Federico, « Tolérer ce que l'on ne peut accepter. Blasphème et athéisme dans la pratique judiciaire de l'Inquisition romaine au XVII^e siècle », *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série n°2, 2022.

BATAILLON Marcel, *Érasme et l'Espagne : recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998.

DE SCHRIJDER Nele, *LA MOTHE LE VAYER : entre libertinage et érudition. Une étude de*

l'Hexaméron rustique, mémoire de maîtrise de philosophie, dir. A. Roose, 2006-2007 [en ligne].

DUPUY Nathanaëlle, « Le libertinage érudit et la formation de l'homme : le caractère paradoxal de François de La Mothe Le Vayer », *Le Télémaque*, volume 36, n° 2, 2018, p. 147-162.

GARASSE François, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, Paris, Encre marine, coll. « Bibliothèque hédoniste », 2009.

GOULET-CAZÉ Marie-Odile, *Cynisme et christianisme dans l'Antiquité*, Paris, J. Vrin, coll. « Textes et traditions ; 26 », 2014.

GOULET-CAZÉ Marie-Odile, *Le Cynisme, une philosophie antique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes et traditions ; 29 », 2017.

JEANNERET Michel, *Des Mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, J. Corti, 1987.

LACHÈVRE, Frédéric, *Le procès du poète Théophile de Viau : 11 juillet 1623-1^{er} septembre 1625*, Genève, Slatkine, coll. « Le libertinage au XVII^e siècle ; 1,2 », 1968.

ORDINE Nuccio, *Le Mystère de l'âne : essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

PINTARD René, *Le libertinage érudit: dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève, Paris, Slatkine, 1983.

ROCHE Bruno, *Lumières épicuriennes au XVII^e siècle : La Mothe Le Vayer, Molière et La Fontaine, lecteurs et continuateurs de Lucrèce*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine ; 75 », 2020.

SABA Guido, *Théophile de Viau*, Paris, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français », 2007.

TAUSSIG Sylvie, *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle : 2 La Mothe Le Vayer et Naudé*, éd. Anthony MCKENNA et Pierre-François MOREAU, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Libertinage et philosophie au XVII^e siècle », 1997.

III. Dictionnaires et ouvrages généraux

3.1. Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie française, site du dictionnaire de l'Académie française [en ligne].

LAROUSSE, *Grand Larousse de la langue française : en sept volumes*, Paris, Larousse, 1978.

3.2. Ouvrages généraux

DEMORIS René, *Le Roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014.

JONES R.O., *Historia de la literatura española, 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelone, Editorial Ariel, coll. « Ariel Letras », 1971.