

Comment un lieu devient-il commun ? Les parodies de la grotte de Calypso de Marivaux et Lesage

La description de la grotte de Calypso au premier Livre des *Aventures de Télémaque* constitue indéniablement un morceau de bravoure, enchanteur et séducteur. La description relève cependant du « lieu commun » au sens rhétorique du terme. En rhétorique, *l'argumentum a loco* appartient d'abord au genre judiciaire : il s'agit de fonder une preuve sur la nature du lieu où s'est déroulée l'action. La description des lieux passe ensuite dans le genre épideictique : « parmi les choses dignes d'éloge figurent aussi les lieux où se déroulent une action. On peut les vanter pour leur beauté, leur futilité, leur salubrité »¹. Le lieu commun rhétorique entre alors en littérature par le biais du *locus amoenus*. Ernst Curtius voit dans la description de la grotte de Calypso au chant V de *L'Odyssée* d'Homère, « l'ancêtre du *topos* » perfectionné ensuite par Virgile. Les éléments qui composent le *locus amoenus* sont : les sources/fontaines, les plantations, les jardins, une brise légère, des fleurs, le chant des oiseaux. Les quatre éléments, les quatre saisons et les cinq sens sont le plus souvent sollicités. Le *locus amoenus* se trouve logiquement au fondement de l'espace de la pastorale, dès les *Idylles* de Théocrite puis chez Virgile et Ovide, puis au XVIIIe siècle. Avec la description de la grotte de Calypso, Fénelon se place dans le sillage d'Homère et propose sa propre *amplificatio* rhétorique du prototype du *locus amoenus*. Morceau d'éloquence épideictique, la description de la grotte de Calypso condense également des enjeux esthétiques et moraux essentiels qui peuvent en faire une sorte d'emblème du récit à venir. Les *Aventures de Télémaque* connaissent un grand succès tout au long du XVIIIe siècle. Dès les premières années du siècle, on trouve des ouvrages critiques comme *La Télémacomanie* de Faydit mais aussi des tragédies lyriques : *Télémaque* de Danchet en 1704, *La Mort d'Ulysse* de Pellegrin en 1705 par exemple. L'ouvrage de Fénelon, parce qu'il prend Homère pour modèle, se trouve par ailleurs engagé dans l'ultime phase de la Querelle des Anciens et des Modernes (1714-1716), relancée par la traduction de *l'Iliade* en vers et en douze chants par Houdar de la Motte, ami de Marivaux, et surtout par le *Discours* précédant cette traduction qui met en cause le « défaut de raison » d'Homère, le manque de cohérence et de vraisemblance de l'épopée et son immoralité (argument qui est aussi celui de Perrault à propos des fables de l'Antiquité). Pour La Motte, Fénelon a surpassé Homère et a fait l'éloquente démonstration d'une épopée moderne. C'est également en 1714-1715, que Marivaux rédige *Le Télémaque travesti* qui parodie les *Aventures de Télémaque* et prend pour sujet le processus même de l'imitation². Brideron et son oncle Phocion se proposent de revivre, à la lettre, les aventures de Télémaque. *Le Télémaque travesti* témoigne ainsi de l'engagement de « Moderne » de Marivaux, invitant à se défaire des modèles antiques, notamment celui de l'épopée, pour ouvrir la voie au roman moderne. En 1714, Pellegrin donne à l'Académie royale de Musique une nouvelle tragédie lyrique intitulée *Télémaque*. La tragédie se fonde sur les amours de Télémaque et Eucharis, la jalousie de Calypso et le courroux de Neptune. Lesage en propose une parodie sur la scène de la Foire en février 1715 avec Arlequin dans le rôle d'Eucharis et Pierrot dans celui de

¹ Ernst Curtius, *La Littérature européenne et le moyen âge latin* [1948], Pocket, 1991, voir notamment le chapitre consacré au *locus amoenus*.

² Voir sur cette question le chapitre consacré au *Télémaque travesti* par Jean-Paul Sermain dans *Le Singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman post-critique*, Voltaire Foundation, Oxford, 1999, p. 80-103.

Minerve. Précisons que cette parodie vise surtout l'opéra, elle contribue cependant à inscrire l'ouvrage de Fénelon dans un contexte polémique. La même année, en 1715, paraît *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* qui connaît un immense succès. Le roman relate les « aventures » de Gil Blas sur les routes d'Espagne en quête de gloire et de fortune. Au livre IV, on trouve un ermitage qui ressemble fort à la grotte de Calypso. Il y a donc une « actualité » polémique des *Aventures de Télémaque* dans les années 1714-1715 : engagées dans la querelle des Anciens et des Modernes, soumises à la parodie et transformées pour ouvrir la voie au roman. Il s'agit ici d'étudier la reprise de la description de la grotte de Calypso dans les romans de Marivaux et de Lesage³. Outre l'intérêt de l'exercice de style parodique des deux romanciers, la reprise et la transformation de ce « lieu commun » enchanteur permet de réfléchir sur ce qu'est un roman au début du dix-huitième siècle. Pour Marivaux comme pour Lesage, Fénelon autorise (« auctorise ») le passage du modèle épique au roman assumé comme tel. Les deux romanciers, chacun à leur manière, proposent de se défaire du modèle épique sans forcément renoncer à une « narration fabuleuse » qui quitte, la « forme de poème héroïque »⁴, et les « lieux communs », pour s'ouvrir aux lieux du commun des hommes. Ou comment les « choses comiques »⁵ mettent en question les modèles, leur imitation et leur supposée grandeur en proposant un nouveau genre (romanesque) de « simplicité » et de « naïveté » ?

La grotte de Calypso (Fénelon, 1699). Enjeux esthétiques et idéologiques

Fénelon traduit le chant V de *l'Odyssée* pour le duc de Bourgogne en 1693-1694. Françoise Berlan a étudié très précisément cette traduction et son évolution jusqu'aux *Aventures de Télémaque*, notamment à partir de la description de la grotte de Calypso. Elle montre que la traduction effectuée pour le duc de Bourgogne est une « amplification à la fois luxuriante et ordonnée de la simplicité homérique »⁶ et fait figure de première ébauche de la description de la grotte figurant dans le roman. La description présente dans le roman de 1699 fait preuve de plus de liberté vis-à-vis du modèle homérique notamment dans la deuxième partie, véritable « marine » qui mêle nature méditerranéenne et végétation océanique. En 1699, Fénelon ajoute en outre à sa description le *topos* de la « fraîcheur » absent du texte d'Homère et de la première traduction amplifiant ainsi le *locus amoenus* de son modèle, en le croisant sans doute avec le modèle pastoral hérité de Virgile. Je ne m'attarderai pas sur le travail de Fénelon à partir du texte d'Homère, travail déjà bien étudié par Françoise Berlan, Françoise Rubellin ou encore Jean-Charles Monferran⁷, mais poserai dans cette première partie les principes et enjeux essentiels de cette description au fondement des parodies ultérieures.

Locus amoenus, lieu commun pour un « lieu hors du commun » selon l'expression de F. Rubellin⁸, la grotte de Calypso est indéniablement un lieu enchanteur fondé sur l'éloge d'une « simplicité rustique » faisant fi des marbres et statues de Versailles. L'expression rappelle un passage souvent cité de la *Lettre à l'Académie* : « Homère n'a-t-il pas dépeint avec grâce l'île de Calypso et les jardins d'Alcinoüs sans y mettre ni marbre ni dorure ? ».

³ Les trois séquences étudiées sont données en annexe.

⁴ On aura reconnu la célèbre définition que Fénelon donne, *a posteriori*, de son ouvrage.

⁵ Le premier Livre du *Télémaque travesti* s'ouvre sur cette phrase : « Il arrive des choses si comiques dans le monde [...] », Marivaux, *Le Télémaque travesti* dans *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, La Pléiade, 1972, p.721.

⁶ F. Berlan, « Fénelon traducteur et styliste : réécritures du chant V de *l'Odyssée* », *Littératures classiques*, n°13, 1990, p. 20.

⁷ F. Rubellin, « Homère revu et corrigé : la grotte de Calypso ou les ambiguïtés du naturel », *L'École des Lettres*, 1994, n°4, p. 25-37. J.-C. Monferran, « L'*ecphrasis* du livre I du *Télémaque* de Fénelon – Le détournement romanesque de la grotte de Calypso », *XVIIe siècle*, n°191, 1996, p. 389-399.

⁸ F. Rubellin, *Ibid.*, p.29.

Tous les éléments du *locus amoenus* sont présents : fontaines, brise des zéphyr, végétation luxuriante - vigne, tilleuls méditerranéens, peupliers océaniques, figuier olivier, grenadier -, fleurs, chant des oiseaux, jardin. Les sens sont sollicités par des synesthésies suggestives : la douceur est celle des zéphyr, du murmure des fontaines ou encore des parfums. Le murmure des fontaines s'accorde au chant des oiseaux, au bruit d'un ruisseau ou au gémissement de la mer venant se briser sur les rochers. Les couleurs rappellent celles des tableaux de Poussin : « amarantes et violettes », « tapis verts », « pommes d'or », « pampre vert » et pourpre de la robe de Calypso comme des raisins. L'amarante remplace avantageusement le « persil » du modèle homérique : selon une fausse étymologie, elle était présentée dans les dictionnaires (notamment Furetière) comme la « fleur d'amour ». Elle évoque aussi une célèbre fable de La Fontaine, « Tircis et Amarante », au cadre pastoral, et sa véritable étymologie « qui ne flétrit pas » en fait un symbole d'éternité⁹. De la même façon, par une concentration des effets suggestive, la périphrase « les pommes d'or » désignent les oranges mais évoque aussi le jardin des Hespérides et le fruit défendu. Enfin, les parfums sont ceux des violettes et des fleurs d'orangers. La sensualité féconde du lieu est indéniable : « jeune vigne », « doux zéphyr », « délicieuse fraîcheur », « mille fleurs naissantes », « vigne accablée sous son fruit ». La grotte de Calypso est un lieu de charme et de plaisir et pas seulement pour les yeux (voir les expressions « charmer les yeux » et « plaisir des yeux » au début et à la fin de la description).

Le charme opère également grâce à l'organisation topographique de la description et par le fait que ces « beautés naturelles » à la « simplicité rustique » ne sont pas dépourvues d'ordre. La description progresse de l'intérieur de la grotte vers l'extérieur : le tapis de gazon environnant la grotte puis dans le second paragraphe, la « marine » : « de là on découvrait la mer » et les « montagnes voisines ». L'ordre est sensible par la présence d'indicateurs topographiques (« de là », « d'un autre côté ») dont le premier « Là » prend la valeur poétique qu'il pourra avoir dans le poème de Baudelaire, « L'Invitation au voyage » : « Là tout n'est qu'ordre et beauté/ Luxe, calme et volupté ». « Là on trouvait un bois de ces arbres touffus », « Là on n'entendait jamais que le chant des oiseaux ». De la même façon, la répétition du terme « lieux » (« en ce lieu » et « en divers lieux ») comme l'usage de l'adjectif démonstratif : « ce lieu », « ce bois », « ces bords enchantés » conjuguent fonction déictique et épithétique. Si la grotte est « taillée dans le roc », elle n'a rien d'un lieu sauvage et on peut être frappé de la symétrie qui règne dans le paysage, que ce soit explicitement : « elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait ses branches souples également de tous côtés » ou implicitement par la fréquence des expressions binaires : « pleine de rocailles et de coquilles » (binarité renforcée par les allitérations), « amarantes et violettes », « le chant des oiseaux ou le bruit d'un ruisseau » (avec rime interne), « quelquefois [...] quelquefois », « de tilleuls fleuris et de hauts peupliers », « des collines et des montagnes », etc.

L'ordre de la description n'est pas étranger à l'ambivalence du lieu qui se veut « naturel » et « simple » mais multiplie les modèles de référence « artificiels ». Certes, on ne trouve ni or, ni argent dans cette grotte mais on n'y trouve néanmoins : « des prés semés », des bassins de cristal, des tapis verts *émaillés*, une mer de glace, du pampre en festons. La référence à un « grand jardin » comporte la même ambiguïté : s'agit-il d'une métaphore pour rendre compte de l'effet produit par le tableau qui vient d'être décrit ? Dans ce cas-là, l'univers de référence resterait celui de la nature « versaillaise ». S'agit-il, comme le suggèrent certains critiques, d'une référence au jardin d'Eden ou à la Genèse ?¹⁰ La référence

⁹ J.-C. Monferran, article cité, p. 397-398.

¹⁰ F. Rubellin en fait un « équivalent de l'Eden ou de la Genèse », article cité, p. 33. F. Berlan écrit que la « nature luxuriante, riche de tous les dons [...] constitue une preuve immédiate de la présence divine », article cité, p. 47.

serait pour le moins ironique puisque la déesse de ce jardin représente la volupté et le danger qui détourne de la véritable divinité. Si ordre et abondance éternelle il y a dans ce « grand jardin », il me semble moins le signal de la présence de Dieu que le signe inquiétant d'une fausse « simplicité », d'un « enchantement » qui pourrait bien être un sortilège.

Jean-Charles Monferran invite à considérer avec attention le premier paragraphe de notre séquence car il donne le « cadre herméneutique » de cette description éminemment subjective¹¹. Calypso sert de guide, elle ouvre la marche mais c'est sans doute à travers le regard ébloui de Télémaque que la grotte est décrite : c'est Télémaque qui « admire » la déesse, Mentor, quant à lui, baisse les yeux. C'est Télémaque qui est « surpris de voir [...] tout ce qui peut charmer les yeux » et c'est à Télémaque que la déesse donne à voir « toutes ces beautés naturelles ». L'usage du pronom « on » serait donc un artifice séducteur qui tenterait d'enchanter le lecteur. La description multiplie par ailleurs les analogies entre la déesse et le lieu qu'elle occupe. La première comparaison « comme un grand chêne dans une forêt » se retrouve dans le second paragraphe : « hauts peupliers qui portaient leurs têtes superbes jusque dans les nues », la pourpre de la robe de Calypso se retrouve également à la fin du texte dans la pourpre du raisin. Christophe Martin peut ainsi écrire dans son analyse de la grotte comme espace féminin : « avec leurs arcades de rochers, leurs parois tapissées de vignes rampantes, leur sol jonché de « molle verdure », le « doux murmure » de leurs fontaines et leurs cavités secrètes, les différentes grottes où Calypso conduit Télémaque prennent une dimension quasi organique et par un jeu d'échange entre l'intérieur et l'extérieur semblent faire corps avec la déesse »¹². Cette grotte est donc un piège pour le jeune Télémaque, le piège des passions et de la volupté.

Des avertissements émaillent en effet le texte : nous entrons bel et bien dans un lieu « enchanté » sous ses abords enchanteurs. L'organisation de la description repose en fait moins sur une logique progressive, de l'intérieur vers l'extérieur, qui ouvrirait le champ de vision que sur une construction circulaire. Calypso est « environnée » par ses nymphes ; la grotte est « environnée » par le gazon, lui même « couronné » par les bois qui « ferment » l'île. Plus inquiétant, les eaux des canaux se mettent à remonter vers leur source (comme le ruisseau d'une ode de Théophile de Viau) et se trouvent littéralement prisonniers de « ces bords enchantés ». Les collines et montagnes (répétée deux et trois fois) semblent davantage fermer l'horizon (d'ailleurs la mer vient se briser contre les rochers) que l'ouvrir, elles offrent d'ailleurs le même paysage de fleurs, fruits, et pampres de vigne. La description recèlerait donc un avertissement moral que le jeune Télémaque est encore incapable de déceler et que Mentor va se charger quelques pages plus loin de formuler : « Craignez - repartit Mentor - qu'elle ne vous accable de maux ; craignez ses trompeuse douceurs plus que les écueils qui ont brisé votre navire : le naufrage et la mort sont moins affreux que les plaisirs qui attaquent la vertu »¹³. La grotte de Calypso pourrait bien être un *locus horridus*, et Fénelon avait d'ailleurs d'abord écrit sur un manuscrit « antre » de Calypso.

Indéniablement séductrice, cette description relève aussi du piège dans lequel tombe l'ignorant Télémaque, le piège de cette « mollesse » toute féminine constamment mise en cause dans l'ouvrage¹⁴. La description n'est pas une pause ornementale mais s'inscrit dans le programme pédagogique du roman, retrouvant finalement l'origine judiciaire de l'*argumentum a loco*. Mais elle est aussi un emblème esthétique de l'ouvrage de Fénelon :

¹¹ J.-C. Monferran, article cité, p. 390.

¹² Ch. Martin, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Voltaire Foundation, Oxford, SVEC, 2004, p. 148.

¹³ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Garnier Flammarion, 1968, p.69.

¹⁴ La description entrerait ainsi dans le « système dualiste » de Fénelon tel que le décrit Noémi Hepp, proposant une dialectique entre l'instinct du bonheur et le sentiment du piège, *Homère en France au XVIIe siècle*, Klincksieck, 1968, p. 622.

imitant Homère, reprenant un topos, *le locus amoenus*, Fénelon place son roman sous le signe de l'imitation des modèles antiques. Au risque de la « mollesse » morale, s'ajouterait alors le risque de ce que Philippe Sellier a appelé une « mollesse » de la lecture, une lecture rendue confortable par l'usage des clichés¹⁵, ou dans le cas qui nous intéresse, des lieux communs. Notons que le risque d'une infinie reproduction du même est contenu dans le texte : l'île de Calypso semble se reproduire dans ces « îles bordées de tilleuls fleuris et de hauts peupliers qui port[ent] leurs têtes superbes dans les nues ». C'est précisément contre cette « mollesse » stérile que les romanciers parodistes vont s'élever.

Le château de Méricerte (Marivaux, 1714-1715 ?) – Les leçons du travesti

Avec le travesti de Marivaux, le *locus amoenus* enchanteur et enchanté se métamorphose en un lieu des plus communs : un château délabré à la campagne. Ce qui ne signifie pas que le charme n'agit plus. Par le biais de la « parodie burlesque », c'est ainsi qu'il définit son ouvrage dans la préface¹⁶, Marivaux propose une réflexion sur les limites de l'imitation en confrontant le roman à une réalité certes bien « commune », et décrite avec les conventions du travestissement burlesque – il ne s'agit pas ici de « réalisme » au sens strict du terme - mais « originale » et humaine. Nous dirions volontiers que Marivaux donne à Fénelon une leçon de « naïveté » ou, moins brutalement dit, propose une nouvelle forme de « naïveté » propre au roman moderne.

Le Télémaque travesti a probablement été rédigé dans les années 1714-1715 en même temps que *L'Homère travesti* publié en 1716, travestissement burlesque au sens strict sur le modèle du *Virgile Travesti* de Scarron : il s'agit d'une réécriture en octosyllabes des douze chants de *L'Iliade* traduits par Houdar de La Motte. Les deux ouvrages s'inscrivent clairement dans la querelle des Anciens et des Modernes contemporaine, aussi appelée querelle d'Homère, leur ambition commune est de désacraliser le « divin Homère », de dénoncer le « fanatisme » de ses disciples et d'apprécier Homère « à sa juste valeur », c'est-à-dire en le replaçant dans le cours de l'histoire et en tenant compte des progrès de l'esprit humain¹⁷. Homère était déjà l'adversaire principal de Charles Perrault qui invitait à connaître les Anciens « à fond » afin de juger « de leur véritable mérite ». Il n'est d'abord question que d'Homère dans la préface du *Télémaque travesti*, Fénelon n'est évoqué que de manière implicite. L'auteur de l'Avant-Propos se présente d'emblée comme un « criminel » coupable d'un « sacrilège », lui qui a préféré le travestissement comique à l'imitation sérieuse d'un « grand homme » (Fénelon) : « ce n'est pas ainsi qu'en a agi le grand homme qui n'a pas dédaigné de tirer des portraits de la sagesse et de l'héroïsme d'après les modèles que lui fournissaient Homère ». L'auteur entend montrer, par le biais de ce « renversement épouvantable des caractères », que les héros de Fénelon, « malgré l'imposteur et brillant aspect avec lequel [il les] représente » ne sont mus que par la vanité. L'imitation choisie par Fénelon, qui fait du modèle homérique un modèle tant esthétique qu'éthique de « grandeur », est remise en cause. La vérité de l'humanité relève plutôt du comique que du sublime « imposteur » : « tout ce qu'on rapporte de grand en parlant des hommes doit nous être bien plus suspect que ce qu'on en rapporte de grotesque et d'extravagant »¹⁸. La parodie de Lesage de l'opéra *Télémaque* présente également le héros éponyme comme un « benêt » trop prompt à mourir pour son père¹⁹.

¹⁵ Ph. Sellier, « Les aventures du cliché » [1993], *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion classiques, 2005, p. 359.

¹⁶ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, « Avant-Propos de l'auteur », p. 717.

¹⁷ *Ibid.*, p. 717-719.

¹⁸ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, Livre I, p. 721.

¹⁹ Lesage, *Parodie de l'opéra de Télémaque*, s.6 et s.7.

Les Aventures de Télémaque de Fénelon donnent le plan de l'ouvrage de Marivaux : « on trouvera dans cette histoire même liaison et même suite d'aventures que dans le vrai Télémaque »²⁰. Les personnages en revanche sont « différents ». En effet, Marivaux croise le modèle de Fénelon avec celui de *Don Quichotte* : les héros du *Télémaque travesti* sont des bourgeois campagnards rendus fous, « enchantés »²¹ par la lecture des aventures de Télémaque qu'ils entendent reproduire à la lettre. Le désir d'imitation émane tout d'abord de Phocion qui frappé par la « conformité » de la situation de son neveu Timante avec celle de Télémaque - il attend le retour de son père et sa mère doit subir les avances de prétendants -, propose à son neveu de lire cette histoire et de partir en quête de son père. L'ouvrage ne relève donc pas strictement du « travestissement burlesque » puisque ce ne sont pas les héros de Fénelon qui se trouvent placés dans une situation ou un contexte « dégradant ». Pour Gérard Genette, l'ouvrage entrerait alors dans la catégorie de la « parodie mixte » : des « doubles » de condition inférieure à celle de leur modèle parlent leur propre langage²². Mais Genette fait aussi du roman de Marivaux un exemple d'« anti-roman » comme *Don Quichotte* ou *Le Berger extravagant* de Sorel. En fait les distinctions ne sont pas si nettes au début du dix-huitième siècle, la parodie ne se distingue pas clairement du travestissement burlesque : elle est bien souvent à la fois une transformation du texte source et une imitation burlesque ou héroï-comique du style. La célèbre définition du burlesque par Charles Perrault : « Le burlesque, qui est une espèce de ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable »²³ fonde, me semble-t-il, le principe de la parodie telle qu'elle est pratiquée au dix-huitième siècle : un principe de disconvenance, de discordance avec le modèle de référence qui va susciter la surprise et, le plus souvent, la critique. Ainsi pour Marmontel, la parodie est « l'imitation ridicule d'un ouvrage sérieux » dont l'objectif est de « faire sentir entre les plus grandes choses et les plus petites un rapport qui par sa justesse et sa nouveauté nous cause une vive surprise »²⁴. C'est pourquoi Marivaux peut bien qualifier son ouvrage de « parodie burlesque » : non seulement des personnages de condition inférieure revivent les aventures de leurs éminents modèles, mais il s'applique aussi à imiter (mal) leur manière de parler.

Ceci étant posé, voyons ce que devient la grotte de Calypso. En fait de naufrage, les deux personnages se font dévalisés par des voleurs et trouvent refuge dans le château de Mélicerte, « grosse femme âgée de quarante ans » qui pleure le départ de Brideron, père de Timante désormais nommé Brideron le fils. La séquence s'organise en trois temps comme son modèle : Mélicerte guide les voyageurs jusqu'à son château, la description du château puis la description du paysage vu par les personnages depuis les fenêtres du château. Il y a une très légère distorsion chronologique par rapport au modèle cependant puisque la description du paysage qui pourrait correspondre au panorama décrit dans le troisième paragraphe de la séquence de Fénelon vient après l'invitation de Mélicerte au repos. La technique de Marivaux relève de l'amplification²⁵ : voyez par exemple le développement sur les chats et les souris et la description des différents étages. L'imitation repose sur un double procédé : la reprise littérale du modèle fénelonien et la transformation parodique, dégradante, de certaines

²⁰ Marivaux, *Le Télémaque travesti*, Livre I, p. 722.

²¹ Le mot se trouve dans le texte de Marivaux, *Ibid.*, p. 723.

²² G. Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

²³ Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et de Modernes* [1692], Slatkine Reprints, 1979, t.3, p. 296.

²⁴ Marmontel, *Éléments de Littérature*, Desjonquères, 2005, p.845.

²⁵ Pour une analyse de cette « amplification burlesque, voir E.Aschieri, « Le travestissement marivaudien du *Télémaque* de Fénelon – Quelques notes sur le lexique parodique », *Bouquets pour Hélène*, I, 2007, <http://publiforum.farum.it>. Voir également F. Berlan, « Lexique et parodie. Le *Télémaque* de Fénelon et *Le Télémaque travesti* de Marivaux », *Burlesque et formes parodiques*, « Papers on french seventeenth century littérature », n°33, 1987, p. 425-433.

séquences. Les reprises littérales sont nombreuses : « Brideron suivit Mécécerte »/ « Télémaque suivait la déesse ». « Il admirait l'air libre et aisé » repris ensuite par « il admirait enfin sa beauté »/ « il admirait l'éclat de sa beauté ». Le choix du pronom « on » pour « embrayer » la description est conservé : « On entra bientôt dans le château »/ « on arriva à la porte de la grotte ». L'expression « ces lieux » dont nous avons souligné la valeur déictique et épideictique est reprise (deux fois), de même que la négation de « l'or, l'argent et le marbre » ou encore l'expression « beauté naturelle ». La topographie est également respectée notamment dans la dernière partie où l'on suit les regards de Phocion et Brideron : « *d'un autre côté*, on voyait les écuries » rappelle « *d'un autre côté*, on voyait une rivière ». Le style même de Fénelon est imité notamment l'épanorthose : « un escalier non superbe et hardi mais simple et étroit », les associations binaires : « libre et aisé », « antique et curieux » par exemple, ou encore l'emploi systématique des démonstratifs.

Ces reprises littérales s'inscrivent dans un contexte de transformation parodique, elles sont ainsi à la fois le signe de l'imitation et de la mise à distance de cette imitation puisqu'elle « détonnent », ou « disconviennent » pour garder le mot de Perrault, dans leur nouveau contexte. Il faut souligner la grande rigueur de l'imitation de Marivaux qui suit de très près le texte de Fénelon. Si on reprend chacune des séquences, on retrouve tous les éléments de la description initiale transformés. Mécécerte est entourée d'une « escorte » de quatre jeunes filles, elle ne l'emporte plus sur elles par la hauteur mais par la grosseur, la comparaison est d'ailleurs explicite dans le texte (« autant [...] que Calypso l'emportait [...]). Le feu et la douceur des yeux de la déesse deviennent l'objet d'un combat contre les ardeurs du soleil qui brûlent la peau de Mécécerte. La « simplicité » est celle de l'escalier puis des chambres dans lesquelles on retrouve le « fraîcheur » topique. La vigne qui tapisse la grotte devient véritable tapisserie et Marivaux conserve le goût de la symétrie de son modèle puisque cette tapisserie « laissait à la muraille la moitié de l'avantage de parer la chambre ». Comme les « rayons du soleil ne pouvaient percer » la grotte de Calypso, les yeux « n'étaient point éblouis par ce grand jour qui perce à travers ces larges croisées ». Le jeu de transposition cesse quelque peu dans le dernier mouvement. Un paysage rural, un tableau de genre de scènes paysannes, se substitue au paysage marin décrit par Fénelon, on peut cependant trouver une possible trace des jeux des canaux dans le badinage des bergers.

L'exercice de style est donc particulièrement réussi, il allie habilement dégradation burlesque et ennoblissement héroïcomique. En effet, par le prisme du modèle de Fénelon, le château de Mécécerte acquiert une noblesse et ne se trouve jamais dégradé. Il est certes sombre, délabré, mal commode et piteusement orné mais deux expressions attirent l'attention : il règne dans le château un « beau désordre » et on y observe le « spectacle agréable » du combat du jour et de la nuit proposant un « clair-obscur » d'un nouveau genre (voir l'expression « ils y luttaient tous deux, le jour s'y trouvait obscurci, l'obscurité s'y trouvait éclairée »). Je me demande si on ne peut pas voir dans ce « beau désordre » de chaises de paille « artistement travaillées » et de « chaises de tapisseries » au « dessin antique et curieux », une allégorie comique de la querelle des Anciens et des Modernes, ou pour le moins, une image, un emblème pour reprendre le terme utilisé ci-dessus, de l'exercice de style de Marivaux : le « dessin antique et curieux » du modèle de Fénelon qui, comme les chaises en question prétend à « une éternelle durée », reparaît sous la transformation « artistement travaillée » du parodiste. Le travesti permet ainsi de mettre en question les catégories du grand et du petit, tant pour le style que pour l'objet même du roman. Il y a certes chez Marivaux un plaisir iconoclaste de la dégradation burlesque et il prend un malin plaisir à placer ses héros dans des situations dégradantes, dans notre extrait le portrait de Mécécerte

pourrait en témoigner²⁶. Cependant, cette séquence du château de Mécerte et en particulier le tableau de genre qui compose le troisième mouvement révèlent une ambition qui va au-delà de la désacralisation. Marivaux propose une nouvelle voie au roman qui se détache du modèle épique et de l'imitation de la « belle nature » dont le *locus amoenus* est comme le condensé rhétorique et pictural. Il s'agit ici de décrire un lieu des plus communs, en s'attachant aux « choses comiques » et au « petit » : une fermière entourée d'enfants, le badinage de deux bergers, le repos des batteurs. À la fécondité exubérante et dangereuse de la grotte de Calypso, Marivaux substitue « l'appétit » des enfants, la collation des batteurs et la fécondité des terres qui ne vient pas du miracle divin mais du labeur des hommes (cf la répétition de l'adjectif « fatigué »), sans pour autant prendre le tout « utopique » de La Bétique. Face à ce spectacle, l'appétit des imitateurs s'ouvre aussi : « et Brideron comme eux voulut tenir une écuelle pleine de lait ». Mais il s'agit d'une toute autre imitation qui se détache de « l'amour de la forme »²⁷ et des modèles pour se tourner vers le monde du commun des hommes. Il ne me semble pas cependant que cette description soit la preuve d'une ouverture du roman de Marivaux au « réalisme » ou à une perspective « sociologique » qui consisterait à peindre les mœurs de la campagne au début du dix-huitième siècle²⁸. Les vignettes rurales qui achèvent le texte sont aussi des exercices de style qui transforment la pauvreté, voire la grossièreté, en spectacle acceptable pour des lecteurs mondains. Dans la *Lettre à l'Académie*, Fénelon décrivait le plaisir qu'il prend chez Homère « à voir des peintures si naïves du détail de la vie humaine » comme Nausicaa faisant la lessive ou jouant au ballon. Marivaux lui répond alors que cette « naïveté » s'atteint non pas dans l'imitation déférente d'un modèle antique mais bien par une poétique des « détails », une attention au monde qui nous entoure et une part de jeu dans l'écriture : nul doute que Marivaux prend autant de distance avec la grotte de Calypso qu'avec le badinage et l'écuelle des paysans de campagne. La voie du roman moderne est cependant plutôt la seconde qui, prenant pour objet le monde du commun et de l'humain, oblige à l'invention et à l'originalité²⁹.

L'ermitage de Raphaël (Lesage, 1715) - Artifice et narration fabulatrice

L'Histoire de Gil Blas de Santillane n'est pas une parodie des *Aventures de Télémaque* comme l'est le roman de Marivaux. Elle relève plutôt du modèle picaresque : un jeune homme en quête de gloire et de fortune multiplie les rencontres sur les routes d'Espagne. Le roman de Lesage peut cependant rappeler par certains aspects l'autre modèle de Marivaux, *Don Quichotte*. Le jeune Gil Blas se prend bien souvent pour un héros de roman perdu au cœur d'aventures les plus triviales. La parodie permet ainsi à l'écrivain de se moquer des rêves de grandeur de son personnage tout en sollicitant des modèles romanesques dont

²⁶ Dans cette perspective, voir néanmoins l'analyse de J. Guilhembet, « La réécriture parodique par Marivaux du *Télémaque* de Fénelon », *L'Information littéraire*, janv.-fév. 1995, p.26-33. Et F. Rubellin, « Les modes de vie dans les romans de jeunesse de Marivaux », *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, CNRS éditions, 1991, p. 45-52.

²⁷ Un « sévère amour de la forme » guide les discours de Phocion, *Le Télémaque travesti*, Livre I, p. 725.

²⁸ Pour Michel Gilot, Marivaux écrit « le *Télémaque* du monde vrai, de la France concrète des années 1700 », « Le malicieux génie de Brideron », *Approches des Lumières – Mélanges offerts à Jean Fabre*, Klincksieck, 1974, p. 197-211

²⁹ Voir sur ce point Jean-Paul Sermain à propos de Pharsamon qui donne la parole au jeune paysan Cliton et propose un éloge de la « petitesse des sujets » : « une pomme n'est rien ; des moineaux ne sont que des moineaux ; mais chaque chose dans la petitesse de son sujet est susceptible de beautés, d'agréments : il n'y a plus que l'espèce de différence » (*Pharsamon ou les nouvelles folies romanesques, Œuvres de jeunesse*, p. 602). Jean-Paul Sermain précise cependant que « cette naïveté n'est pas l'authenticité [...]. Elle repose sur le travail d'un écrivain capable à travers son style de faire transparaître une vision du monde ou résonner la voix d'un individu », *Le Singe de Don Quichotte*, p. 205.

son propre roman entend se distancier³⁰. Au chapitre 9 du livre IV, Gil Blas rencontre un jeune cavalier poursuivi par la justice. Il lui propose son aide. C'est pour se mettre à l'abri d'un orage, nouvel avatar du naufrage homérique, que les deux protagonistes trouvent refuge dans un ermitage. La transformation parodique affecte les personnages de Fénelon : le rôle de Mentor est endossé par Gil Blas, le personnage naïf, et Calypso devient un ermite. La séquence parodique est beaucoup plus brève que dans le roman de Marivaux. Il y a une concentration des réminiscences lexicales et stylistiques qui réduit la reprise de la description de la grotte à un demi-paragraphe. Cependant, le dialogue avec Fénelon ne se limite pas à cette seule reprise du *locus amoenus* puisque Lesage retrouve la valeur d'avertissement moral accordée à la grotte par Fénelon, qui était quelque peu perdue par Marivaux, tout en proposant une nouvelle manière de « narration fabuleuse ».

Une « allée d'arbres assez touffus », qui peut rappeler le « bois d'arbres touffus » qui encercle la grotte de Calypso, mène à l'ermitage qui n'est plus « sur le penchant d'une colline » mais « au pied d'une montagne ». La reconnaissance du modèle est assurée par des reprises suffisamment explicites : « percée dans la montagne » rappelle « taillée dans le roc » ; les « rocailles et coquilles » sont des références explicites de même que le « gazon », les « milles sortes de fleurs », le parfum, le « bruit de la source d'eau ». Il n'y manque que le chant des oiseaux. En revanche, le lieu n'est ni « naturel » ni doté d'une « simplicité rustique ». Au contraire, il est présenté d'emblée comme le fruit du travail de l'homme : la grotte est dotée d'un « avant corps de logis » ajouté par « la main de l'homme ». C'est d'ailleurs cet avant-corps qui est décrit et non l'intérieur de la grotte : les personnages ne suivent l'ermite dans la grotte qu'après la description. Par conséquent, malgré les fleurs et la source d'eau, le lieu pourrait bien ne rien devoir à la nature : les expressions « percée dans la montagne » et « bâti de rocailles » suggèrent l'intervention de l'homme, et l'expression « la maison du solitaire » ferait presque oublier qu'il s'agit d'une grotte. La grotte de Calypso semble sous la plume de Lesage être devenue un « lieu commun » auquel il suffit de faire allusion pour en solliciter la mémoire. L'écrivain instaure ainsi une connivence culturelle avec son lectorat mais en transformant les « beautés naturelles » de la grotte de Fénelon en artifices, il suggère aussi combien le recours à ce type de lieu commun, hérité de l'épopée, relève de l'artifice.

L'artifice est en effet au cœur de la séquence et les réminiscences ponctuelles au texte de Fénelon qui vont émailler la suite du passage servent alors de révélateurs pour le lecteur qui, contrairement au personnage, ne doit pas se faire prendre au piège. Le lieu n'est plus la demeure d'une femme amoureuse, déesse ou paysanne, mais d'un ermite « accablé de vieillesse ». Comme Calypso voulait recevoir Télémaque « comme son fils », l'ermite utilise les expressions « mes enfants » et « mon fils », certes permises par son statut d'ermite, pour s'adresser à ses visiteurs. Il offre ensuite, comme Calypso, un repas « d'anachorète » à ses hôtes, parodie du « repas simple mais exquis » offert par la déesse. Le repas n'a rien d'exquis chez Lesage (oignons, pain, fromage, noisettes et eau) et exhibe une simplicité burlesque et picaresque, mais il suscite un discours de la part de l'ermite qui aurait pu être prononcé par Mentor : « votre sensualité a corrompu votre goût naturel ». Enfin, on peut remarquer que comme Calypso reconnaît les traits d'Ulysse en ceux de Télémaque, l'ermite « regarde avec attention » Gil Blas. Ces réminiscences font figure d'avertissement pour le lecteur : comme la grotte qui l'abrite, l'ermite paraît bien artificiel : « il paraît » accablé de vieillesse, sa barbe est trop blanche, son rosaire trop gros et son discours sur la frugalité des premiers pères sonne faux. L'exercice de style devient ici le signe de la fausseté, du « cliché » et d'une imitation mal menée (celle de l'ermite). On apprendra en effet après le récit du cavalier, que cet ermite

³⁰ Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre ouvrage, C. Bahier-Porte, *La Poétique de Lesage*, Champion, 2006, p. 447-450.

est Raphaël, picaro de grand chemin qui avait déjà trompé Gil Blas. La révélation est des plus comiques : « changeons de style [...]. Je vais me montrer sous une nouvelle forme ; car tel que vous me voyez, je ne suis rien moins qu'un ermite et qu'un vieillard »³¹. Nous sommes donc bien, dans la séquence qui nous intéresse, dans un exercice de style comique : un picaro imite un ermite qui imite Calypso. Le lieu commun est devenu cliché, signe d'artifice.

Cependant, une dernière réminiscence du texte de Fénelon suggère que ce n'est peut être pas si simple. Comme Calypso remarque la douleur de Télémaque qui ne peut manger³², l'ermite s'aperçoit de la « profonde rêverie » du cavalier. Télémaque doit alors faire le « récit de [ses] malheurs » et le cavalier doit « ouvrir son cœur » à l'ermite et lui raconter son histoire qui commence par : « je vais vous apprendre mes malheurs ». De Fénelon à Lesage, la grotte reste un lieu où on raconte des histoires. Chez Fénelon, Calypso réclame le récit des aventures du fils d'Ulysse pour mieux le séduire (« connaître les moyens de toucher son cœur ») et Mentor blâmera son jeune disciple de prendre plaisir à raconter son histoire, signe de vanité, et, par son récit de « charmer la déesse »³³. Le récit parce qu'il est séducteur est potentiellement dangereux. Chez Lesage, on écoute le récit par « curiosité » ou par « charité » et il suscite un commentaire ironique et comique de la part du faux ermite : le cavalier doit oublier la jeune dame responsable de ses malheurs, vivre « bien d'autres aventures » qui lui permettront de trouver une autre femme et donc de faire un nouveau récit ! Il est assez remarquable que le topos du *locus amoenus* soit de nouveau sollicité à la fin de ce livre IV : les personnages découvrent sur leur route « un endroit fort agréable, sur un gazon entouré de plusieurs gros chênes, dont les branches entremêlées formaient une voûte que la chaleur du jour ne pouvait percer »³⁴. Ce lieu sert alors de cadre au récit des aventures de Raphaël, « dignes d'être écoutées », et que le picaro « prétend bien écrire un jour ». À la « narration fabuleuse » de son modèle, Lesage oppose alors une « narration fabulatrice » : un roman qui se nourrit d'histoires et qui s'assume comme tel. La parodie de Fénelon, et au-delà du modèle épique, est sans doute moins polémique et novatrice que celle de Marivaux. Lesage n'en propose pas moins sa manière d'aborder le roman au début du dix-huitième siècle : les « lieux communs » hérités des grands modèles sont à la fois représentés comme des clichés dont il faut souligner l'artifice mais ils contiennent également un tel pouvoir évocateur (il ne faut que cinq lignes pour faire renaître la grotte de Calypso) qu'on ne peut les évincer si facilement. Le roman « moderne » selon Lesage se construit avec et contre son héritage « ancien ».

En conclusion, la grotte de Calypso garde bien au début du dix-huitième siècle sa fondamentale ambiguïté. Elle est, chez Fénelon, lieu enchanteur et enchanté mais lieu de perdition ; symbole de l'imitation du modèle épique mais possiblement condamnée à une infinie reproduction stérile. Contre cette stérilité potentielle du modèle épique, Marivaux et Lesage proposent, chacun à leur manière, de détacher le roman de son éminent ancêtre pour en faire un genre autonome et original. Tous deux mettent en avant « les chose comiques » et un point de vue comique sur le monde qui replacent les héros à leur juste valeur d'hommes. Le recours à la parodie montre néanmoins l'ambivalence de l'entreprise: le château de Mélicerte et sa « naïve » campagne ensoleillée comme l'ermitage de Raphaël n'acquièrent tout leur sens que par rapport au modèle dont ils se moquent. La grotte de Calypso reste bien un lieu enchanteur qui force les romanciers à revenir sur ses « bords enchantés » mais ne

³¹ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, IV, 11, p. 245

³² Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, p. 70

³³ *Ibid.*, Livre IV, p. 123.

³⁴ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, IV, XI, p. 246.

parvient pas pourtant à les retenir. Les romans de Marivaux et de Lesage tirent leur révérence à leur illustre modèle, au double sens du terme : un hommage et un adieu.

Christelle Bahier-Porte
Université de Saint-Etienne

Annexe : Séquences étudiées.

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, 1699.

Télémaque suivait la déesse environnée d'une foule de jeunes nymphes, au-dessus desquelles elle s'élevait de toute la tête, comme un grand chêne dans une forêt élève ses branches épaisses au-dessus de tous les arbres qui l'environnent. Il admirait l'éclat de sa beauté, la riche pourpre de sa robe longue et flottante, ses cheveux noués par-derrière négligemment mais avec grâce, le feu qui sortait de ses yeux et la douceur qui tempérerait cette vivacité. Mentor, les yeux baissés, gardant un silence modeste, suivait Télémaque.

On arriva à la porte de la grotte de Calypso, où Télémaque fut surpris de voir, avec une apparence de simplicité rustique, tout ce qui peut charmer les yeux. On n'y voyait ni or, ni argent, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statues: cette grotte était taillée dans le roc, en voûte pleine de rocailles et de coquilles; elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait ses branches souples également de tous côtés. Les doux zéphirs conservaient en ce lieu, malgré les ardeurs du soleil, une délicieuse fraîcheur. Des fontaines, coulant avec un doux murmure sur des prés semés d'amarantes et de violettes, formaient en divers lieux des bains aussi purs et aussi clairs que le cristal; mille fleurs naissantes émaillaient les tapis verts dont la grotte était environnée. Là on trouvait un bois de ces arbres touffus qui portent des pommes d'or, et dont la fleur, qui se renouvelle dans toutes les saisons, répand le plus doux de tous les parfums; ce bois semblait couronner ces belles prairies et formait une nuit que les rayons du soleil ne pouvaient percer. Là on n'entendait jamais que le chant des oiseaux ou le bruit d'un ruisseau, qui, se précipitant du haut d'un rocher, tombait à gros bouillons pleins d'écume et s'enfuyait au travers de la prairie.

La grotte de la déesse était sur le penchant d'une colline. De là on découvrait la mer, quelquefois claire et unie comme une glace, quelquefois follement irritée contre les rochers, où elle se brisait en gémissant, et élevant ses vagues comme des montagnes. D'un autre côté, on voyait une rivière où se formaient des îles bordées de tilleuls fleuris et de hauts peupliers qui portaient leurs têtes superbes jusque dans les nues. Les divers canaux qui formaient les îles semblaient se jouer dans la campagne: les uns roulaient leurs eaux claires avec rapidité; d'autres avaient une eau paisible et dormante; d'autres, par de longs détours, revenaient sur leurs pas, comme pour remonter vers leur source, et semblaient ne pouvoir quitter ces bords enchantés. On apercevait de loin des collines et des montagnes qui se perdaient dans les nues et dont la figure bizarre formait un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. Les montagnes voisines étaient couvertes de pampre vert, qui pendait en festons: le raisin, plus éclatant que la pourpre, ne pouvait se cacher sous les feuilles, et la vigne était accablée sous son fruit. Le figuier, l'olivier, le grenadier et tous les autres arbres couvraient la campagne et en faisaient un grand jardin.

Calypso, ayant montré à Télémaque toutes ces beautés naturelles, lui dit:

- Reposez-vous; vos habits sont mouillés, il est temps que vous en changiez: ensuite nous nous reverrons, et je vous raconterai des histoires dont votre cœur sera touché.

En même temps elle le fit entrer avec Mentor dans le lieu le plus secret et le plus reculé d'une grotte voisine de celle où la déesse demeurait. Les nymphes avaient eu soin d'allumer en ce lieu un grand feu de bois de cèdre, dont la bonne odeur se répandait de tous côtés, et elles y avaient laissé des habits pour les nouveaux hôtes.

Marivaux, *Le Télémaque travesti* [vers 1714-1715], publié en 1736.

[...] Après ces mots, Brideron suivit Mélicerte, qu'escortaient quatre jeunes filles sur lesquelles elle l'emportait autant par la grosseur et la rondeur de la taille, que Calypso l'emportait sur ses nymphes

par la hauteur de la sienne. Brideron fixait ses regards sur elle, il admirait l'air libre et aisé avec lequel elle soutenait le poids massif de cette taille ; l'agilité de son pied, qu'enfermait cependant un épais et large soulier, et qu'un cotillon très court découvrait presque jusqu'à demi-jambe ; ses bras ronds et gras d'une couleur de chair vive ; il admirait enfin sa beauté, à l'aspect de laquelle on remarquait d'abord les combats qu'elle soutenait chaque jour contre le soleil, le grand air et la poussière, et qui, malgré tant d'assauts, paraissait toujours triomphante.

On entra bientôt dans le château. Un escalier non superbe et hardi, mais simple, étroit et rare par ses différents et obscurs détours, conduisait aux appartements.

Les chambres du château brillaient d'une beauté naturelle qui ne devait presque rien à l'art ; l'or, l'argent et le marbre étaient exilés de ces lieux ; mais la fraîcheur, beaucoup de propreté, et le sage arrangement des meubles, remplaçaient une inutile magnificence.

Tous les lits étaient reculés dans un coin sombre, comme pour marquer que le sommeil et l'obscurité sont amis l'un de l'autre.

Pour autres meubles, on voyait des chaises de paille artistement travaillées, et mêlées par un beau désordre entre quelques chaises de tapisserie dont le dessin était antique et curieux ; dont le siège, durci par le long service sans être endommagé, témoignait l'habileté de l'ouvrier, qui semblait, avec les clous, y avoir attaché une éternelle durée ; on y voyait une tapisserie qui laissait à la muraille la moitié de l'avantage de parer la chambre. En entrant dans ces chambres, les yeux, comme dans ces appartements superbes, n'étaient point éblouis de ce grand jour qui perce à travers ces larges croisées ; ici la lumière et l'obscurité partageaient la place ; ils y luttaient tous deux, le jour s'y trouvait obscurci, l'obscurité s'y trouvait éclairée ; ils restaient aux prises, et ce combat offrait le spectacle agréable du jour et de la nuit tout ensemble.

Ce n'est pas tout ; la prudence et la modestie de ces lieux brillaient dans les moindres choses ; les demeures antiques sont sujettes à de petits insectes qui rongent et meubles et tapisseries.

Dans ce château on remédiait à cet inconvénient par une demi-douzaine de chats, qu'une nourriture avare excitait à la défaite des souris et à des miaulements perpétuels qui renfonçaient les rats timides dans leurs tanières. En l'absence de chats, étaient adroitement dispersées des souricières, pièges infailibles contre la vie de ces ennemis des meubles. D'une chambre, on passait par trois degrés en descendant dans une autre : même combat partout de la nuit et du jour. Quelques cadres assez beaux, quoique enfumés, y tenaient lieu de tapisserie.

De celle-là, trois degrés en montant, vous transportaient dans un cabinet, dans la structure duquel l'architecte semblait avoir mesuré ce qu'un homme assis pouvait remplir d'espace, en se remuant librement ; il ne passait pas un point de plus, on ne pouvait s'y fatiguer : c'était un lieu consacré au repos, puisqu'on ne pouvait s'y tenir debout, et qu'il fallait être assis.

Ce fut la chambre qui conduisait au cabinet que Mélicerte destina à Brideron ; elle était vaste, ornée de deux lits vis-à-vis l'un de l'autre, d'une hauteur majestueuse. L'heure du souper approche, lui dit cette dame ; tâchez, mon fils, de vous assoupir une ou deux heures de temps.

Après ces mots, elle se retira avec toute sa suite.

Quand Phocion et Brideron furent seuls, ils admirèrent les différents objets qui s'offraient à leur vue des fenêtres de la chambre. En jetant les yeux autour d'eux, ils apercevaient l'humble et petite retraite d'une fermière, qui, entourée de trois au quatre enfants, leur distribuait à chacun une écuellée de lait et de pain. Elle raccommoait après, à l'un un petit sabot partagé en deux ; elle chaussait l'autre d'un bas grossier un peu crotté, mais utile : celui-ci se barbouillait avec avidité de sa portion de laitage. L'appétit s'ouvrait en les voyant manger, et Brideron comme eux eût voulu tenir une écuelle pleine de lait.

D'un autre côté, l'on voyait les écuries et les étables où les bœufs et les vaches fatigués se rendaient d'un air lent. Le berger et la bergère, hâlés par les ardents rayons du soleil, suivaient les troupeaux en folâtrant ensemble. La bergère jetait une petite pierre au berger, qui lui rendait la malice par un coup de son chapeau sur l'épaule. Ils interrompaient de temps en temps leur badinage d'un cri rustique, adressé au troupeau pour le rassembler.

Plus bas, était une grange, d'où l'on entendait le bruit des batteurs ; quand ils étaient fatigués, ils se reposaient sur un tas de blé ; et étendant un coin de leur habit, ils tiraient d'un panier une collation composée de fromage, et d'un pain nourrissant et noir. Un pot ébréché plein de vin mêlé avec l'eau leur fournissait à boire, et cette boisson demi bachique et aquatique les désaltérait sagement.

Au milieu de la cour était un large vivier ; à côté l'on voyait un monceau de fumier, sage précaution contre la fatigue des terres.

Brideron s'amusa à regarder toutes ces choses [...].

Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Livre IV, chapitre 9, 1715.

[...]Je n'eus pas fait un demi-quart de lieue, que je rencontraï un jeune cavalier fort bien fait, et monté sur un cheval châtain. Par ma foi, dis-je en moi-même, voici l'homme que les archers cherchent. Il a une longue chevelure noire et le nez aquilin. Il faut que je lui rende un bon office. Seigneur, lui dis-je, permettez-moi de vous demander si vous n'avez point sur les bras quelque affaire d'honneur. Le jeune homme, sans me répondre, jeta les yeux sur moi, et parut surpris de ma question. Je l'assurai que ce n'était point par curiosité que je venais de lui adresser ces paroles. Il en fut bien persuadé quand je lui eus rapporté tout ce que j'avais entendu dans l'hôtellerie. Généreux inconnu, me dit-il, je ne vous dissimulerai point que j'ai sujet de croire qu'effectivement c'est à moi que ces archers en veulent. Ainsi je vais suivre une autre route pour les éviter. Je suis d'avis, lui répliquai-je, que nous cherchions un endroit où vous soyez sûrement, et où nous puissions nous mettre à couvert d'un orage que je vois dans l'air, et qui va bientôt tomber. En même temps, nous découvriâmes et gagnâmes une allée d'arbres assez touffus, qui nous conduisit au pied d'une montagne, où nous trouvâmes un ermitage.

C'était une grande et profonde grotte que le temps avait percée dans la montagne ; et la main des hommes y avait ajouté un avant-corps de logis bâti de rocaïlles et de coquillages, et tout couvert de gazon. Les environs étaient parsemés de mille sortes de fleurs qui parfumaient l'air ; et l'on voyait auprès de la grotte une petite ouverture dans la montagne, par où sortait avec bruit une source d'eau qui courait se répandre dans une prairie. Il y avait à l'entrée de cette maison solitaire un bon ermite qui paraissait accablé de vieillesse. Il s'appuyait d'une main sur un bâton, et de l'autre il tenait un rosaire à gros grains, de vingt dizaines pour le moins. Il avait la tête enfoncée dans un bonnet de laine brune à longues oreilles, et sa barbe, plus blanche que la neige, lui descendait jusqu'à la ceinture. Nous nous approchâmes de lui. Mon père, lui dis-je, vous voulez bien que nous vous demandions un asile contre l'orage qui nous menace ? Venez, mes enfants, répondit l'anachorète après m'avoir regardé avec attention ; cet ermitage vous est ouvert, et vous y pourrez demeurer tant qu'il vous plaira. Pour votre cheval, ajouta-t-il, en nous montrant l'avant-corps de logis, il sera fort bien là. Le cavalier qui m'accompagnait y fit entrer son cheval, et nous suivîmes le vieillard dans la grotte.

Nous n'y fûmes pas plus tôt, qu'il tomba une grosse pluie entremêlée d'éclairs et de coups de tonnerre épouvantables. L'ermite se mit à genoux devant une image de saint Pacôme qui était collée contre le mur, et nous en fîmes autant à son exemple. Cependant le tonnerre cessa. Nous nous levâmes; mais, comme la pluie continuait, et que la nuit n'était pas fort éloignée, le vieillard nous dit : Mes enfants, je ne vous conseille pas de vous remettre en chemin par ce temps-là, à moins que vous n'ayez des affaires bien pressantes. Nous répondîmes, le jeune homme et moi, que nous n'en avions point qui nous défendît de nous arrêter, et que, si nous n'appréhendions pas de l'incommoder, nous le prierions de nous laisser passer la nuit dans son ermitage. Vous ne m'incommoderez point, répliqua l'ermite. C'est vous seuls qu'il faut plaindre. Vous serez fort mal couchés, et je n'ai à vous offrir qu'un repas d'anachorète.

Après avoir ainsi parlé, le saint homme nous fit asseoir à une petite table, et nous présentant quelques ciboules avec un morceau de pain et une cruche d'eau : Mes enfants, reprit-il, vous voyez mes repas ordinaires ; mais je veux aujourd'hui faire un excès pour l'amour de vous. A ces mots, il alla prendre un peu de fromage et deux poignées de noisettes qu'il étala sur la table. Le jeune homme, qui n'avait pas grand appétit, ne fit guère d'honneur à ces mets. Je m'aperçois, lui dit l'ermite, que vous êtes accoutumé à de meilleures tables que la mienne, ou plutôt que la sensualité a corrompu votre goût naturel. J'ai été comme vous dans le monde. Les viandes les plus délicates, les ragoûts les plus exquis n'étaient pas trop bons pour moi ; mais depuis que je vis dans la solitude, j'ai rendu à mon goût toute sa pureté. Je n'aime présentement que les racines, les fruits, le lait, en un mot, que ce qui faisait toute la nourriture de nos premiers pères.

Tandis qu'il parlait de la sorte, le jeune homme tomba dans une profonde rêverie. L'ermite s'en aperçut. Mon fils, lui dit-il, vous avez l'esprit embarrassé. Ne puis-je savoir ce qui vous occupe ? Ouvrez-moi votre cœur. Ce n'est point par curiosité que je vous en presse. C'est la seule charité qui m'anime. Je suis dans un âge à donner des conseils, et vous êtes peut-être dans une situation à en avoir

besoin. Oui, mon père, répondit le cavalier en soupirant, j'en ai besoin sans doute, et je veux suivre les vôtres, puisque vous avez la bonté de me les offrir. Je crois que je ne risque rien à me découvrir à un homme tel que vous. Non, mon fils, dit le vieillard, vous n'avez rien à craindre. On me peut faire toute sorte de confidences. Alors le cavalier lui parla dans ces termes.