



De quelques topoï comiques liés à l'âne et au cheval dans Don Quichotte et Tristram Shandy

Yen-Mai Tran-Gervat

Volume 7, numéro 1, 2023

L'animal dans la fiction narrative
Animals in narrative fiction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110892ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1110892ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tran-Gervat, Y.-M. (2023). De quelques topoï comiques liés à l'âne et au cheval dans Don Quichotte et Tristram Shandy. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 7(1). <https://doi.org/10.7202/1110892ar>

Résumé de l'article

Interroger les représentations de l'âne et du cheval dans la littérature comique est un projet qui dépasse largement les limites d'un article. Nous le ferons donc sous l'angle de la singularité plutôt que de celui de la récurrence, ce qui pourrait paraître contradictoire avec la notion de topos. C'est à cet apparent paradoxe que cet article invite à réfléchir, en examinant les topoï chevalins à l'oeuvre dans Don Quichotte de Cervantès (1605-1615) et dans Tristram Shandy de Sterne (1759-1767), deux romans à la fois liés l'un à l'autre (par la référence à Cervantès revendiquée par Sterne) et extrêmement singuliers dans leur manière d'évoquer l'âne et le cheval. Cet article propose donc moins une enquête topique traditionnelle, où il s'agirait de repérer des occurrences de topoï pour la plupart très anciens, qu'une réflexion méthodologique sur deux oeuvres extrêmement originales : comment penser la singularité en termes de topique narrative ?

© Yen-Mai Tran-Gervat, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

De quelques topoï comiques liés à l'âne et au cheval¹ dans *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*

Yen-Mai Tran-Gervat
Paris Sorbonne Nouvelle

On le sait, l'une des premières actions jugées nécessaires par don Quichotte, chez Cervantès (1605)² pour se faire chevalier errant consiste à se choisir une monture digne de sa nouvelle identité : ce sera Rossinante, cet ancien cheval de trait, promu premier de tous (*Rocín-ante*³) par l'aventure quichottique qui s'annonce. Rossinante devient à son tour le modèle explicite de Sterne lorsqu'au début de *Tristram Shandy* (1759-1767)⁴, il décide de caractériser le pasteur Yorick, l'un de ses doubles fictifs, par le cheval qu'il s'est choisi. Au-delà de ces chevaux, frères d'intertextualité, la référence équine est omniprésente dans ces deux romans, et contribue grandement à leur dimension comique : Sterne utilise une métaphore équine filée tout au long de son roman, à travers la notion de *hobby-horse*, sur laquelle nous reviendrons ; Cervantès fait reposer une partie de la complémentarité et du contraste entre don Quichotte et Sancho Panza sur leurs relations avec leurs montures respectives.

Cette forte singularisation des figures animales considérées pose cependant un problème intéressant pour la réflexion topique : dans quelle mesure peut-on considérer comme des topoï ces occurrences singulières mémorables, qui par définition sont plutôt amenées à se répéter au sein de la même œuvre (aussi monumentale qu'elle soit), ou dans un rapport explicite d'intertextualité et (selon la terminologie de Genette) d'hypertextualité ?

Un premier élément de réponse topique se trouve dans la relativisation même de la singularité de ces œuvres, tout « chefs-d'œuvre » qu'elles soient : toutes deux s'inscrivent dans une tradition comique et dans une démarche parodique, qui supposent en réalité la possible mise en série exogène avec des genres et des œuvres antérieures identifiables ; alors le topos réapparaît logiquement. En d'autres termes, de même que Rossinante est « le meilleur des chevaux de traits » en devenant le fier destrier d'un auto-proclamé chevalier errant, de même, les chefs-

¹ La version orale de cet article, présentée dans le cadre du XXXIV^e colloque de la SATOR à l'université du Pays-Basque de Vitoria-Gasteiz, avait tiré un grand bénéfice de son illustration par certains des dessins que nous avons eu le privilège de voir la veille, lors de la visite d'une exposition de l'artiste Koko Rico prévue par les organisateurs du colloque, Lydia Vázquez et Juan Ibeas Altamira.

² Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera parte [1605], éd. Francisco Rico, 1998, Cap. I. Pour la traduction française, nous utiliserons l'édition dirigée par Jean Canavaggio, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

³ Sur les jeux de mots onomastiques et leur (non-)traduction, voir notre article, « Don Cuissard de la manche ? Traduire (ou non) les jeux de mots et bons mots onomastiques dans *Don Quichotte* au XVII^e siècle », 2015.

⁴ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1767], éd. en ligne de Masaru Uchida, 2015. Pour la traduction française, nous utiliserons l'édition d'Alexis Tadié fondée sur la traduction d'Alfred Hédouin (1890), Paris, Gallimard, Folio, 2012.

d'œuvre dans leurs genres (roman comique, parodie, satire...) que sont *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* supposent un ensemble de repères littéraires par rapport auxquels on peut les situer, et donc la convocation possible de topoï dont ils proposent des occurrences remarquables.

Nous examinerons ces enjeux topiques en trois temps : il s'agira d'abord d'envisager les variations sur deux topoï, l'un comique, l'autre satirique, aisés à identifier⁵ ; nous poserons ensuite le cas particulier du *hobby-horse* sternien, cheval métaphorique *leitmotiv* de *Tristram Shandy* : topos ou hapax ?

Variations sur un topos comique : « Âne/cheval associé à vigueur sexuelle »

La première formule topique que nous proposons d'étudier constitue un topos comique qu'on pressent intuitivement très riche – peut-être d'abord parce qu'elle correspond à une représentation populaire courante –, même si nous n'aurons pas le temps ici d'en proposer des occurrences précises en dehors de notre corpus : « Âne/cheval associé à vigueur sexuelle ».

Dans *Don Quichotte*, un épisode précis illustre ce topos, au chapitre 15 de la Première partie, lorsqu'arrivé avec Sancho dans une prairie où paissent des juments gardées par des Yangois, don Quichotte décide de laisser Rossinante aller librement :

Il arriva donc qu'il vint envie à Rossinante de s'esbaudir un peu avec les dames haquenées ; et s'écartant, dès qu'il les eut flairées, de son pas et de sa coutume ordinaires, sans demander la permission à son maître, prit un petit trot quelque peu leste et s'en fut leur faire part de sa nécessité. Mais elles qui, apparemment, devaient avoir plus envie de paître que d'autre chose, le reçurent si bien avec les fers et les dents qu'en un instant, ses sangles se rompirent et qu'il se retrouva sans selle et à poil. Mais ce qui dut lui être plus pénible, c'est que les muletiers, voyant la violence que l'on faisait à leurs juments, accoururent avec des pieux et lui en donnèrent telle bastonnade qu'ils l'étendirent à terre en piteux état⁶.

L'humour de l'évocation, notamment par l'utilisation de périphrases destinées à faire deviner la chose sexuelle sans la dire explicitement (« sa nécessité », « autre chose ») était faite pour plaire à Sterne, qui un siècle et demi plus tard, se rendit maître de ce procédé, omniprésent dans

⁵ Qu'ils soient ou non déjà répertoriés dans Satorbase (qui est inaccessible depuis 2021) ; Satorbase 2, en cours d'élaboration, permettra de nettoyer la base d'origine – travail qu'a commencé à effectuer Daniel Maher en 2021 – ; elle permettra aussi – du moins est-ce le sens dans lequel l'équipe qui s'en occupe envisage de la configurer – aux Satoriennes et aux Satoriens de proposer de nouveaux topoï et des nouvelles occurrences.

⁶ *Don Quichotte*, I, 15, *op.cit.*, p. 499. « Sucedió, pues, que a Rocinante le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trotico algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. Mas ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más gana de pacer que de ál, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota. Pero lo que él debió más de sentir fue que, viendo los arrieros la fuerza que a sus yeguas se les hacía, acudieron con estacas, y tantos palos le dieron, que le derribaron malparado en el suelo. »

*Tristram Shandy*⁷, qui peut notamment être considéré comme un roman humoristiquement obnubilé par la sexualité et l'impuissance, qu'il ne désigne jamais explicitement : c'est ce que confirment certaines occurrences qui nous semblent relever du topos « Âne/Cheval associé à la vigueur sexuelle » dans *Tristram Shandy*, à chaque fois placées cependant sous le signe du déplacement ou du décalage humoristique⁸.

La première occurrence fait directement référence à l'épisode des Yangois dans *Don Quichotte* : en effet, au chapitre 10 du Livre Premier de *Tristram Shandy*, le narrateur homodiégétique présente le pasteur Yorick⁹, ministre de la paroisse des Shandy, qui est l'un des deux doubles de l'auteur (avec le narrateur Tristram). Le caractère de Yorick est évoqué par le biais du rapport avec ses chevaux successifs : après avoir longtemps monté un cheval très fringant et richement paré, qu'il devait changer à chaque fois qu'il était au bord de l'épuisement du fait de son habitude de le prêter à tous les paroissiens qui avaient besoin d'une monture d'emprunt, Yorick a fini par se faire une raison et, plutôt que de changer d'habitude en gardant son cheval pour soi, a fini par garder un cheval précis, finalement en assez piteux état à force de passer d'un cavalier occasionnel à un autre. Ce cheval (anonyme) est défini comme le « frère » de Rossinante, mais avec la vigueur sexuelle en moins :

[le ministre] ne se montra[it] jamais mieux ou autrement monté que sur une maigre et triste haridelle, valant environ une livre quinze shillings ; et qui, pour en abrégé toute description, était le véritable frère¹⁰ de Rossinante, autant que pouvait le rendre une ressemblance familiale ; car il répondait en tout, de l'épaisseur d'un cheveu, au portrait de *Rossinante*, – excepté que je me rappelle pas qu'il soit dit nulle part que *Rossinante* fût poussif ; et en outre, que *Rossinante*, comme c'est le bonheur de la plupart des chevaux espagnols, gras ou maigres, – était indubitablement un cheval de tous points¹¹.

⁷ On pourrait d'ailleurs proposer un autre topos, discursif – cependant hors de propos par rapport à la thématique animalière étudiée –, qui pourrait être par exemple « Sexualité évoquée allusivement ».

⁸ La notion de décalage humoristique est également pertinente si l'on considère le portrait de Rossinante et celui de son « frère » shandyen comme des parodies burlesques du personnage animal-type du « fier et fidèle destrier », notamment du chevalier (le cheval de Yorick étant par ailleurs une « parodie stricte » et néanmoins respectueuse de Rossinante). Une recherche systématique reste cependant à mener sur les relations entre type et topos : nous en avons proposé une esquisse dans notre communication sur le valet glouton, au colloque de Geneva, NY (2018), mais pour l'instant, cette intervention orale n'a pas donné lieu à une publication écrite.

⁹ Dont le nom fait également explicitement signe vers *Hamlet* de Shakespeare.

¹⁰ La traduction d'Alfred Hédouin reprise par Alexis Tadié dans son édition française proposée chez Folio pose ici un problème de cohérence, car elle propose de traduire le « *brother* » du texte original en « sœur », pour pouvoir reprendre la « maigre et triste haridelle » utilisée deux lignes avant pour traduire « *a lean, sorry jack-ass of a horse* » (voir texte original de l'extrait, note suivante), « *jack-ass* » pouvant notamment désigner un âne mâle. Ce mot, ainsi que les allusions qui suivent à la vigueur sexuelle du cheval, rendent incohérente le choix de traduire « *brother* » par « sœur ». C'est pour rétablir cette cohérence que nous citons ici le texte français d'Hédouin en remplaçant seulement « sœur » par « frère », et en modifiant les pronoms déictiques subséquents en conséquence.

¹¹ *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, I, 10, op. cit., p. 77. Texte original : « *never appearing better, or otherwise mounted, than upon a lean, sorry, jack-ass of a horse, value about one pound fifteen shillings ; who, to shorten all description of him, was full brother to Rosinante [sic], as far as similitude ongenial could make him ; for he answered his description to a hair-breadth in everything, — except that I do not remember 'tis any where said, that Rosinante was broken winded ; and that, moreover, Rosinante, as is the happiness of most Spanish horses, fat or lean, — was undoubtedly a horse at all points.* »

La référence de Sterne à l'épisode des Yangois chez Cervantès (au paragraphe suivant, non cité ici) ne constitue sans doute pas une occurrence distincte du topos ; en revanche, la référence à une idée communément acceptée concernant les chevaux espagnols comme étant chevaux « de tous points », relève bien du topos associant le cheval à la vigueur sexuelle, tandis que le péjoratif « *jack-ass* », dont Hédouin n'avait pas rendu, via le très littéraire « haridelle », le lien possible à l'âne, irait plutôt à son encontre. Mais nous envisagerons plus loin la question de l'inversion des idées reçues ou des représentations courantes, en relation avec la notion de topos.

La seconde occurrence¹² de ce topos que nous souhaitons aborder dans *Tristram Shandy* se trouve aux chapitres 20 à 25 du Livre VII du roman, dont l'essentiel de l'action se déroule en France. Dans ces chapitres, nous faisons la connaissance d'un personnage secondaire, l'abbesse du couvent des Andouillettes¹³, accompagnée d'une novice nommée Margarita. Souffrant d'une « ankylose » du genou, l'abbesse entreprend un voyage en calèche pour « essayer des bains chauds de Bourbon » ; en chemin cependant, le muletier, après avoir fait avancer ses mules à coups de fouet, disparaît dans une auberge, laissant l'abbesse et la novice seules pour faire avancer la calèche ; ce que constatant, les mules, dont la décision est alors rapportée au discours direct¹⁴, « s'arrêt[ent] court ». L'abbesse et la novice essaient toutes les expressions courantes pour faire avancer les mules mais, devant leur immobilité obstinée, elles commencent à désespérer, craignant de se faire enlever et violer. Alors la novice se rappelle deux mots qui « peuvent forcer tout cheval, âne ou mulet, de gravir, bon gré, mal gré, une côte ». Seulement, ces deux mots sont « criminels » et la novice n'ose les prononcer qu'en les murmurant à l'oreille de l'abbesse. « Devenant casuiste dans la détresse où elles se trouvaient¹⁵ », l'abbesse décide qu'il y a moyen d'éviter le péché mortel qu'il y aurait à prononcer ces deux mots, en prononçant chacune une syllabe de chaque mot, en alternance. C'est alors que le lecteur découvre enfin ce que sont ces deux mots « magiques » qui permettent de faire avancer toute bête de l'espèce équine :

C'est pourquoi, ma chère fille, continua l'abbesse des Andouillettes,—je vais dire *bou*, et tu dira *gre* ; et puis alternativement, comme il n'y a pas plus de péché dans *fou* que dans *bou*—tu diras *fou*—et j'arriverai avec *tre* (comme *fa*, *sol*, *la*, *mi*, *ré*, *ut* ; à *Complies*)¹⁶.

¹² Nous ne développerons pas la troisième à laquelle nous pourrions aussi penser, toujours placée sous le signe du déplacement du topos : il s'agit du moment où l'oncle Toby (qui ne connaît rien à l'amour et a été blessé à l'aîne lors d'une bataille) se rend compte qu'il est amoureux par le fait qu'une ampoule qu'il avait contractée au derrière après une longue chevauchée éclate (*Tristram Shandy*, Livre VIII, chapitre 26). Cet épisode est tellement singulier, voire extravagant, qu'il pourrait être considéré comme étranger à toute approche topique ; et pourtant, on pourrait une occurrence du topos de la vigueur sexuelle chevaline, où celle-ci est très indirectement transférée au cavalier.

¹³ « situé dans les montagnes qui séparent la Bourgogne de la Savoie » (*Tristram Shandy*, VII, 21, *op. cit.*, p. 711).

¹⁴ « Par ma fi ! dit [la vieille mule] en jurant, je n'irai pas plus loin – et si cela m'arrive, répliqua l'autre, ils pourront faire un tambour de ma peau. – / Et là-dessus, d'un commun accord, elles s'arrêtèrent court – » (*ibid.*, p. 716). « *By my fig! said she, swearing, I'll go no further – And if I do, replied the other – they shall make a drum of my hide. – / And so with one consent they stopp'd thus –* »

¹⁵ *Ibid.*, VII, 25, p. 719. « *turning casuist in the distress they were under* ».

¹⁶ *Ibid.* « *Therefore, my dear daughter, continued the abbess of Andouilletts – I will say bou, and thou shalt say ger ; and then alternately, as there is no more sin in fou than in bou – Thou shalt say fou – and I will come in like fa, sol, la, re, mi, ut, at our complines) with ter.* »

Suit ensuite l'orchestration effective de ce duo, moment comique extrêmement efficace, qui n'a guère l'effet escompté : les mules ne bougent pas, malgré le rythme accéléré de cette singulière comptine, mais le récit, lui, passe à autre chose, Tristram/Sterne décidant comme à son habitude d'enchaîner sans transition sur un autre sujet¹⁷.

Comme le singulier cheval de Yorick, l'hilarante trouvaille de l'abbesse des Andouillettes et de sa novice pourrait sembler constituer un *hapax*, occurrence unique née de l'imagination extravagante de Sterne. Pourtant, elle se rattache au topos narratif via l'utilisation dans un « mini-scénario » de l'association populaire du cheval ou de l'âne avec la vigueur sexuelle¹⁸ : l'idée d'utiliser les deux mots « criminels » car sexuels vient à la novice à travers sa remémoration d'un « on-dit » : « m'a-t-on dit¹⁹ », indique le texte du chapitre 24.

Aussi singulières que soient les inventions narratives comiques de Cervantès et de Sterne, on voit ici que leur lien avec certaines représentations populaires souvent narrativisées permet de les rattacher malgré tout à l'analyse topique.

Variations sur un topos satirique

La seconde proposition topique que nous souhaitons formuler renvoie pour sa part à la tradition satirique, en particulier aux « configurations narratives récurrentes » dans lesquelles se trouvent illustrées les absurdités de la guerre ; nos œuvres nous semblent en effet proposer des variations équine sur ce topos, qui pourrait se formuler comme « Récit satirique_illustre_absurdités de la guerre ». Sans pouvoir entrer ici dans les détails des occurrences non-équines qui viennent à l'esprit, on pense par exemple aux épisodes du début de *Candide ou l'optimisme* de Voltaire ; ou aux guerres pichrocolines dans *Gargantua* de Rabelais.

C'est d'ailleurs une référence à cette œuvre qui, chez Sterne, porte une occurrence équine remarquable : aux chapitres 28 et 29 du Livre V de *Tristram Shandy*, se trouve en effet une citation s'apparentant à une parodie respectueuse²⁰ du chapitre 35 de *Gargantua*, où Gymnaste, par ses voltiges équestres multiples, parvient à distraire suffisamment le chef de

¹⁷ On retrouvera cependant une allusion à l'abbesse des Andouillettes plus loin, à l'occasion d'une autre anecdote concernant un âne rétif (VII, 32) – peut-être un autre topos à explorer à l'occasion ?

¹⁸ Il y aurait aussi à interpréter l'exclamation directe attribuée à la vieille mule rétive : « *By my fig* », traduit « Par ma fi » : peut-être avons-nous là affaire à un jeu de mots potentiellement sexuel comme Sterne aime à en proposer, entre la connotation sexuelle de la figue (surtout en contexte de langue romane, comme c'est le cas de cet épisode) et le sens spécialisé de *fig* qui désigne une excroissance sur le pied d'un cheval. Notons par ailleurs que les mules sont ici explicitement des femelles (désignées par *she* dans le texte original).

¹⁹ *Ibid*, p. 718 ; « *I have been told* ».

²⁰ Via une « transcontextualisation » (v. L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, 1986).

l'armée ennemie, le capitaine Tripet, pour que son camp remporte finalement la bataille. Chez Sterne, c'est le pasteur Yorick qui sort son Rabelais (en anglais)²¹ puis lit l'étrange face-à-face entre Gymnaste et Tripet, qui occupe tout le chapitre 29. Chez Rabelais, cet épisode fait partie des guerres picrocolines ; chez Sterne, Yorick décide de le lire (dans une version un peu modifiée) pour mettre fin à une controverse avec Walter Shandy sur les théologiens polémiques ; mais il le fait également en présence de l'oncle Toby, dont le « dada²² » est une passion pour tous les sujets militaires (y compris métaphoriques), depuis qu'il a été blessé à la bataille de Namur. Au cours de la lecture, Toby intervient d'ailleurs dans une parenthèse : « (Cela n'est pas se battre, dit mon oncle Toby. [...])²³ ». La dimension satirique présente chez Rabelais se double donc ici d'un surcroît d'un autre sens, puisque la guerre, convoquée au sens propre à travers la passion de Toby – qui cependant tend à la détacher de toute violence effective, tant elle est théorisée et modélisée –, englobe également les querelles verbales (où l'équivalent des acrobaties équestres de Gymnase seraient des circonvolutions rhétoriques). L'incongruité de la lecture rabelaisienne proposée par Yorick met par ailleurs au défi de l'interprétation aussi bien les auditeurs fictifs que les lecteurs réels, l'un des enjeux satiriques récurrents du roman de Sterne étant d'aller contre l'esprit de système et les interprétations monologiques.

Plus proche de l'absurdité satirique de Rabelais que de sa possible métaphorisation pour formuler les enjeux du discours et de l'interprétation chez Sterne, une occurrence équine d'un épisode narratif sert chez Cervantès de satire contre l'absurdité de la guerre, dans « l'aventure du braiement », au chapitre 25 de la Seconde partie de *Don Quichotte*.

Ayant croisé dans une auberge un homme chargé de lances et de hallebardes, don Quichotte s'enquiert de ce qui nécessite un tel armement, et c'est dans une écurie (où l'homme installe son mulet pour la nuit) qu'il recueille le récit de cette « aventure ». L'homme aux hallebardes raconte ainsi comment deux conseillers de son village, dont l'un des deux avait perdu un âne, partirent à la recherche de cet âne dans la montagne où il avait été aperçu : le second conseiller (celui qui n'était pas le propriétaire de l'âne) proposa qu'ils se séparent en imitant tous deux les braiements de l'âne, pour ensuite repérer celui-ci quand il répondrait. Mais ils démontrèrent un tel talent dans l'imitation du braiement d'âne qu'ils se confondirent mutuellement avec l'âne recherché et tournèrent en rond, jusqu'à découvrir finalement par

²¹ « Yorick tira un livre de la poche droite de son habit, et lut, ou fit semblant de lire ce qui suit » (*Tristram Shandy*, V, 28, *op. cit.*, p. 557). « Yorick took a book from his right-hand coat pocket, and read, or pretended to read, as follows. »

²² Traduction choisie par notre édition pour l'expression *hobby-horse* que nous analyserons plus bas.

²³ *Op. cit.*, p. 558. « (*This can't be fighting, said my uncle Toby. [...]*) »

hasard la carcasse de l'âne dévoré par des loups, dans un ravin. Malgré l'échec partiel de leur recherche, les deux conseillers se réjouirent qu'elle leur ait permis de se découvrir mutuellement un incroyable talent d'imitateurs du braiement d'âne : fiers que ce talent soit si bien représenté dans leur village, ils y répandirent largement l'histoire, qui s'étendit aussi aux alentours.

Dès lors, le diable qui jamais ne dort, et se plaît à semer et répandre brouilles et discordes partout où il veut, [...] s'y prit de telle sorte que les habitants des autres villages, dès qu'ils apercevaient quelqu'un de chez nous, se mettaient à braire comme s'ils leur jetaient au nez le braiement de nos conseillers. Les gamins s'y mirent, ce qui fut comme tomber sous la patte de tous les démons de l'enfer, et le braiement se répandit de village en village, si bien que les habitants de celui du braiement sont reconnus et distingués parmi les autres comme les nègres parmi les blancs. Et la disgrâce de cette moquerie est allée si loin que plus d'une fois, en armes et en formation de combat, les nargués sont sortis contre les railleurs pour le livrer bataille, sans que pût s'y opposer ni roi ni loi, ni crainte, ni vergogne. Et je crois que demain, ou après-demain, les habitants de mon village, qui sont ceux du braiement, vont entrer en campagne contre un autre village qui est à deux lieues du nôtre, car ce sont eux qui s'en prennent à nous le plus durement ; et c'est pour sortir bien armés que j'ai acheté les lances et les hallebardes que voici, qui sont celles que vous avez vues.²⁴

À notre connaissance, la caractérisation d'un personnage par sa capacité à imiter le braiement d'un âne est trop singulière pour constituer un topos ; en revanche, l'association péjorative d'un homme à un âne est, une nouvelle fois, une représentation populaire et littéraire courante²⁵, qui sert ici de fondement à l'histoire comique de deux hommes paradoxalement fiers de leurs talents d'imitateurs, mais fonctionne aussi comme une parabole de l'absurdité de certaines guerres ou hostilités claniques²⁶, voire met au jour le principe logiquement et moralement intenable de ce qu'on appellerait aujourd'hui la discrimination et le harcèlement.

Le talent incongru dont les conseillers du « village du braiement » sont si fiers, mais sujet de moquerie des autres villages et, de ce fait, point de départ de batailles armées, aurait

²⁴ Cervantès, II, 25, *Op. cit.*, p. 1087-1088. « *y el diablo que no duerme, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, [...] ordenó e hizo que las gentes de los otros pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznasen, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores. Dieron en ello los muchachos, que fue dar en manos y en bocas de todos los demonios del infierno, y fue cundiendo el rebuzno de en uno en otro pueblo, de manera, que son conocidos los naturales del pueblo del rebuzno como son conocidos y diferenciados los negros de los blancos; y ha llegado a tanto la desgracia desta burla, que muchas veces con mano armada y formado escuadrón han salido contra los burladores los burlados a darse la batalla, sin poderlo remediar rey ni roque, ni temor ni vergüenza. Yo creo que mañana o esotro día han de salir en campaña los de mi pueblo, que son los del rebuzno, contra otro lugar que está a dos leguas del nuestro, que es uno de los que más nos persiguen; y por salir bien apercibidos, llevo compradas estas lanzas y alabardas que habéis visto.* »

²⁵ On pense bien sûr notamment au sort subi par l'artisan Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare.

²⁶ On pense aussi, dans le même registre, aux chapitres XVII et XVIII de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, qui racontent (dans un registre plutôt tragique) la guerre ancestrale absurde que se livrent deux familles des rives du Mississippi. Notons que l'étendue du « topos » ici proposé est plus importante que les « mini-scénarios » habituellement identifiés comme tels (qui correspondent en général à une citation suffisamment brève pour être intégralement copiée dans l'occurrence) ; une réflexion théorique sur le sujet de l'étendue textuelle des topoi mériterait d'être menée.

été chez Sterne un « dada », l'une des traductions proposées²⁷ pour l'expression *hobby-horse*, qui désigne dans *Tristram Shandy* toutes les obsessions singulières (et parfois extravagantes) caractéristiques d'un personnage.

Le cas du « dada » sternien : quel statut topique ?

Le *hobby-horse* est un objet très concret de la vie quotidienne à l'époque où Sterne écrit : c'est un jouet permettant aux enfants de jouer les cavaliers, en particulier sous la forme d'un bâton de bois surmonté d'une imitation de tête de cheval (aujourd'hui en peluche, à l'époque sans doute soit en chiffon, soit en bois) ; aisément placé entre les jambes, le *dada* peut ainsi devenir le support de toutes les cavalcades imaginaires. Dans l'Angleterre de l'époque moderne, ce jouet est aussi, indirectement, un objet associé à la tradition carnavalesque. Ainsi, dans *Hamlet* de Shakespeare²⁸, on entend le héros citer ces mots : « *For oh, for oh, the hobby-horse is forgot* » qui fait notamment référence à une chanson populaire déplorant la disparition dans les carnivals, sous l'influence des Puritains, du *hobby-horse* traditionnel²⁹, ancêtre du jouet invoqué par Sterne. Le *dada* vient donc rejoindre le « bonnet de fou à grelots³⁰ » (*fool's cap with a bell*) au rang des attributs carnavalesques revendiqués par le narrateur sternien. Dans son cas, l'obsession singulière caractéristique consiste à mener librement son récit, sans se soucier ni de linéarité, ni de chronologie, suivant l'esprit biaisé qui lui semble congénital, lié peut-être aux circonstances mouvementées de sa conception, racontées dans les toutes premières pages du roman. Chaque personnage du roman a son propre *dada*, qui mène ses actions et ses discours : la chose militaire pour l'oncle Toby, l'esprit d'ordre et de système pour Walter Shandy, un altruisme jusqu'à l'oubli de soi pour Yorick.

Le statut topique de ce motif chevalin métaphorique est cependant problématique : s'agit-il d'une occurrence remarquable d'un topos qui pourrait se formuler comme « Idée fixe_guider personnage » ? Ou même d'un topos discursif de type « Récit_expliquer_motivation_personnage » ? Car de fait, la narration shandyenne théorise longuement le *hobby-horse* et le convoque régulièrement pour expliquer les prises de paroles ou les actions des personnages : c'est une forme de folie, mais plutôt envisagée comme une

²⁷ C'est celle pour laquelle penchent Alfred Hédouin en 1890, mais aussi Guy Jovet en 2006 (éd. Tristram) ; Charles Mauron (1946, puis rééd. notamment chez GF-Flammarion) optait pour sa part pour « Chimère », sans doute un peu trop poétique.

²⁸ Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, Scène 2.

²⁹ Un homme intégralement déguisé en cheval, créature hybride à la connotation sexuelle à l'époque évidente. Certains commentateurs de Shakespeare signalent que *hobby-horse* peut également désigner une femme légère ayant plusieurs partenaires sexuels à la fois.

³⁰ Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, *op.cit.* I, 6, p. 68.

extravagance humoristique qui échappe à tout jugement moral (à l'exception des personnages qui sont des cibles satiriques, comme le Dr Slop, obstétricien imbu de soi-même, ou d'autres personnages secondaires). Il y aurait donc le moyen de convoquer le *hobby horse* au sein d'une réflexion sur les topoï ayant trait à la folie.

Pistes de conclusion

Cette réflexion sur les topoï chevalins dans deux chefs-d'œuvre de la littérature comique européenne nous a permis de considérer de plus près les enjeux de la singularité au sein d'un raisonnement topique : alors que le topos, par définition, tend à faire passer au second plan la notion de singularité, au profit de la prise en considération de la récurrence, de la mémoire intertextuelle, de la mise en série et des effets de la répétition, les occurrences singulières et mémorables présentes chez Cervantès et chez Sterne permettent de dessiner deux pistes d'étude concernant l'articulation entre singularité et topos.

La première, apparue à plusieurs reprises dans cet article, est la relativisation même de la notion de singularité dans des œuvres comiques qui, du fait même de cette appartenance générique, font signe vers des traditions ou représentations populaires : l'articulation entre topos narratif d'une part, relevant de la représentation et du discours littéraires ou artistiques, et cliché et stéréotype d'autre part, qui excèdent largement ces domaines pour englober l'histoire des mentalités, mériterait d'être creusée théoriquement.

La seconde permet de mieux définir en quoi consiste l'approche topique des œuvres singulières : loin de rabattre sur un « commun » indistinct les occurrences présentes dans une œuvre donnée, le topos, comme la démarche même de comparaison à l'œuvre dans la méthodologie comparatiste, est un outil de singularisation par l'interprétation ; en d'autres termes, le regroupement sous un même topos de multiples occurrences singulières n'a pas pour objectif d'aplanir les significations propres à chaque occurrence au profit d'une classification relativement arbitraire, mais de donner un outil supplémentaire³¹ pour aborder les significations spécifiques de chaque occurrence et de l'œuvre dans laquelle elle s'inscrit.

³¹ On peut ainsi penser le topos par analogie avec le genre littéraire, par exemple, mais à l'échelle micro-structurale.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera parte [1605], éd. en ligne dirigée par Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998. URL : <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/default.htm>

CERVANTES, Miguel de, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. Jean Canavaggio et alii, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1767], éd. en ligne de Masaru Uchida : *Tristram Shandy online*, 2015. <https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/i.1-19.html>

STERNE, Laurence, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, éd. Alexis Tadié, trad. Alfred Hédouin (1890) révisée par A. Tadié, Paris, Gallimard, Folio, 2012.

Sources secondaires

TRAN-GERVAT, Yen-Maï, « Don Cuissard de la manche ? Traduire (ou non) les jeux de mots et bons mots onomastiques dans *Don Quichotte* au XVIIIe siècle », 2015. dans Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, Artois Presses Université, 2015, p. 155-170.