

# Lesage

## Histoire de Gil Blas de Santillane

(livres I à VI)

Présentation  
par Érik Leborgne









HISTOIRE DE GIL BLAS  
DE SANTILLANE

(Livres I à VI)

*Du même auteur  
dans la même collection*

LE DIABLE BOITEUX  
HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE  
TURCARET

LESAGE

HISTOIRE DE GIL BLAS  
DE SANTILLANE

(Livres I à VI)

*Présentation, notes, annexes,  
chronologie et bibliographie*

*par*  
Érik LEBORGNE

GF Flammarion



## PRÉSENTATION

« [Mlle du Châtelet] avait ce goût de morale observatrice qui porte à étudier les hommes ; et c'est d'elle, en première origine, que ce même goût m'est venu. Elle aimait les romans de Lesage et particulièrement *Gil Blas* ; elle m'en parla, me le prêta ; je le lus avec plaisir ; mais je n'étais pas mûr encore pour ces sortes de lectures ; il me fallait des romans à grands sentiments. »

JEAN-JACQUES ROUSSEAU <sup>1</sup>

*L'Histoire de Gil Blas de Santillane* est un des rares romans du XVIII<sup>e</sup> siècle à être lu au siècle suivant, plus encore que *Manon Lescaut* ou *La Nouvelle Héloïse*. Continuellement publié – une édition par an en moyenne <sup>2</sup> –, admiré par les plus grands écrivains (Walter Scott, Balzac, Hugo), il fut également embaumé par la critique (La Harpe, Patin, Janin, Sainte-Beuve) au prix de plusieurs malentendus. Réduit à quelques formules brillantes – il est « notre *Don Quichotte* », disait Nodier <sup>3</sup> –, *Gil Blas* a été tenu tour à tour pour un montage d'originaux espagnols et pour un roman picaresque à la française, jugé

---

1. Rousseau, *Confessions*, livre IV, éd. A. Grosrichard, GF-Flammarion, 2002, p. 211.

2. C'est le chiffre que donne Roger Laufer qui a recensé soixante-quinze éditions au XVIII<sup>e</sup> siècle et une centaine au XIX<sup>e</sup> siècle (*Lesage ou le métier de romancier*, Gallimard, 1971, p. 29).

3. Cité par Sainte-Beuve (voir la réception de *Gil Blas* en annexe, *infra*, p. 464). « Molière lui-même, s'il eût fait un roman, n'en eût pas fait un plus vrai », renchérit Henri Patin (*Répertoire de la littérature ancienne et moderne*, t. XVII, Paris, 1825, p. 382).

plus « réaliste » que les autres romans du XVIII<sup>e</sup> siècle. On loue la vérité de ses portraits, la vigueur de sa satire, l'instruction plaisante qu'il procure : seuls quelques grands romanciers perçoivent son originalité profonde. Il faut attendre les années 1970 pour que s'imposent des perspectives de lecture plus soucieuses du texte, prenant en considération la composition, le mode de narration, l'esthétique et l'idéologie de ce roman à l'écriture si lisse en apparence<sup>1</sup>. Ce renouveau de la critique, inauguré en 1968 par un article de Jean Molino<sup>2</sup>, permet d'évaluer à sa juste mesure la notion de création littéraire telle que la conçoit Lesage dans le premier *Gil Blas* de 1715, celui que nous avons retenu pour cette édition<sup>3</sup>. Avec ces mémoires imaginaires d'un héros moyen, il invente un nouveau type de fiction, nourrie de sa triple expérience de traducteur, de dramaturge et de romancier.

### *Un début dans les Lettres*

Lorsqu'il publie en 1715 les deux premiers tomes du roman qui jalonnait toute sa carrière, Lesage n'a rien d'un débutant. À près de cinquante ans, il possède un solide métier d'écrivain et une imagination qui ne déclinera que dans les années 1730. Vers 1698, son protecteur l'abbé Jules Paul de Lionne, fils d'un ambassadeur à Madrid, lui ouvre sa bibliothèque : Lesage découvre le

---

1. Citons les contributions de R. Laufer (*Lesage ou le métier de romancier*, 1971), J. Proust (« Lesage ou le regard intérieur », 1971) et R. Démoris (*Le Roman à la première personne*, 1975), dont on trouvera le détail dans la bibliographie.

2. La conclusion de son article sur la structure du roman ouvrait alors un vaste chantier à la critique : « Une structure cellulaire, des aventures juxtaposées, des tiroirs artificiellement reliés à l'œuvre, une première personne ambiguë et discontinue, des chapitres construits selon le modèle d'une scène dramatique, une durée faite d'instant, l'espace clos du théâtre » (J. Molino, « Les six premiers livres de *Gil Blas* », *Annales de la faculté des Lettres d'Aix-en-Provence*, n° 44, 1968, p. 100).

3. Le *Gil Blas* fut publié en trois livraisons : les deux premiers tomes en 1715 (livres I à VI), le tome III en 1724 (livres VII à IX) et le tome IV en 1735 (livres X à XII).

fonds considérable du Siècle d'or espagnol, dans lequel il puisera toute sa vie : des romans, bien sûr, mais aussi des centaines de *comedias*<sup>1</sup>. Il se met aussitôt à traduire Rojas, Lope de Vega, Calderón. Il adapte *Los Empeños del mentir* (« Le menteur opiniâtre ») de Hurtado de Mendoza sous le titre *Crispin rival de son maître* (pièce jouée en 1707 à la Comédie-Française) ainsi que la première continuation du *Don Quichotte*<sup>2</sup>.

Le contexte politique est favorable à un regain d'intérêt pour l'Espagne : la grande affaire du temps est la succession de Charles II, mort en 1700. Imposer son petit-fils, un Bourbon, plutôt que de laisser les Habsbourg régner à nouveau sur l'Espagne sera la dernière obsession de Louis XIV. Le choix est monarchiquement défendable, judicieux pour l'avenir du commerce colonial, mais la France, épuisée par des conflits incessants, n'a plus les moyens d'engager une guerre supplémentaire. Celle-ci dure pourtant dix ans, mène le pays au bord de l'abîme, et se termine par l'accession au trône de Philippe V – dont les descendants enlaidiront les portraits officiels de Goya. Gageons que pour les contemporains, cette guerre de succession fut moins éclatante que la conquête du Portugal évoquée dans *Gil Blas* (IV, 1).

À la demande d'un public avide de nouvelles fraîches d'Espagne, les professionnels de la littérature répondent en augmentant les rubriques spécialisées des périodiques savants ou mondains (*Le Mercure Galant*, *Le Journal des*

---

1. Sur le traitement de la littérature espagnole par Lesage, voir les travaux de C. Cavillac (*L'Espagne dans la trilogie « picaresque » de Lesage : emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Atelier de reproduction des thèses de Lille III, 1984) et de F. Mancier (*Le Modèle aristocratique français et espagnol dans l'œuvre romanesque de Lesage. L'Histoire de Gil Blas de Santillane : un cas exemplaire*, Brindisi/Paris, Schena Editeur/Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2001).

2. Cervantès publie la première partie du *Don Quichotte* en 1605. En 1614 paraît une suite apocryphe commise par Avellaneda. Lesage reprend ce texte et l'adapte librement en français. Il en obtient un privilège dès 1702 et en cède les droits à l'imprimeur historique de la version française du *Quichotte*, la maison Barbin, qui le publie en 1704.

*savants*), en publiant des mémoires historiques ou prétendus tels <sup>1</sup>, et bien entendu des fictions. C'est le cas du *Diable boiteux* (1707), premier succès romanesque de Lesage, adapté de l'*El Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1641). Ce roman débute comme un conte merveilleux : l'écolier Cléofas, en fuite sur les toits de Madrid pour échapper aux frères de sa maîtresse Séraphine, trouve refuge dans le grenier d'un astrologue. Il y délivre le diable Asmodée, *alias* Cupidon, prisonnier d'une fiole <sup>2</sup>. En récompense, celui-ci l'emporte dans les airs, d'où ils peuvent observer sans être vus tous les habitants de la ville – Asmodée a le pouvoir de soulever les toits –, et connaître ainsi « leurs plus secrètes pensées <sup>3</sup> ». Par son irréalisme, sa théâtralisation des épisodes, sa dominante satirique, *Le Diable boiteux* est représentatif des intentions littéraires de son auteur. Lesage reste toutefois conscient des limites de son roman : il insère une nouvelle tragique pour atténuer le caractère répétitif de cette galerie de portraits chargés, mais le contraste ne suffit pas à relancer l'intérêt <sup>4</sup>. Autre défaut, Cléofas et Asmodée restent de simples spectateurs : ils commentent les différentes scènes qui défilent sous leurs yeux mais n'agissent pas <sup>5</sup>. À l'inverse, Gil Blas sera conçu

---

1. *La Guerre d'Espagne, de Bavière et de Flandre ou Mémoires du Marquis D. de Courtilz de Sandras* (1707), histoire d'un petit noble qui fait carrière sous le ministère de Louvois. *L'Histoire politique et amoureuse du fameux cardinal Louis Portocarrero, archevêque de Tolède* (1704, rééd. 1710) relève de la chronique scandaleuse.

2. On pense inévitablement à Aladin et sa lampe merveilleuse, mais ce conte n'a été publié qu'en 1712 par Galland, dans les tomes IX et X de sa traduction des *Mille et Une Nuits* (éd. J.-P. Sermain et A. Chraïbi, GF-Flammarion, 2004, t. III, p. 7-118).

3. Lesage, *Le Diable boiteux*, éd. R. Laufer, Gallimard, « Folio », p. 41.

4. L'esthétique du contraste est mieux maîtrisée dans *Gil Blas* : ainsi, la nouvelle tragique « Le mariage de vengeance » (IV, 4) peut se lire comme une variation cruellement ironique sur le thème du quiproquo et du malentendu, dont le stratagème d'Aurore constitue une version heureuse (IV, 5-6).

5. La seule action héroïque est accomplie par Asmodée qui prend les traits de Cléofas pour sauver sa maîtresse Séraphine d'un incendie (*Le Diable boiteux*, I, 11).

comme un personnage directement impliqué dans les événements qu'il rapporte. Dans ses mémoires, le regard que le héros narrateur porte sur les autres varie selon le mode de relation qu'il entretient avec eux : complicité, service, soumission ou, plus rarement, rivalité.

*Le Diable boiteux* a mis Asmodée à la mode et l'auteur en réputation. Commencent alors les ennuis avec les Comédiens-Français. Fort du succès de *Crispin*, Lesage leur propose deux courtes pièces, *La Tontine* et *Les Étrennes*, qu'ils renâclent à monter. Têtu, il remanie *Les Étrennes* et en tire une grande comédie en cinq actes : *Turcaret*. Les comédiens traînent les pieds pour la jouer, trop conscients que la représentation des hommes d'affaires est – et reste – un sujet politique à risques<sup>1</sup>. Créée sur ordre du Dauphin (fils de Louis XIV) le 14 février 1709, la pièce est retirée malgré son succès au bout de sept représentations. La rancune de Lesage envers les Comédiens-Français sera tenace : en témoigne le féroce tableau de la « troupe » d'Arsénie dans *Gil Blas* (III, 11). Cette rupture avec le théâtre officiel marque un tournant décisif dans sa carrière. Il mettra désormais sa plume au service de leurs principaux concurrents, les comédiens forains.

### *Lesage à la Foire*

Qui sont ces forains ? À côté des deux théâtres subventionnés par la monarchie, la Comédie-Française et l'Opéra, Paris comptait d'autres scènes temporaires, installées dans des baraques – appelées « loges » –, lors des deux grandes foires Saint-Germain (de février à mars) et Saint-Laurent (de juillet à septembre). Les acteurs jouaient des petites pièces tirées du répertoire des

---

1. Seules deux maisons de théâtre ont accueilli en France l'intelligente et caustique mise en scène de *Turcaret* par Gérard Desarthe et Jean Badin en 2002. Sur cette création, voir l'entretien entre J. Badin et M. Poirson dans *Art et argent en France au temps des premiers Modernes* (Oxford, SVEC, 2004/10, p. 299-318).

Comédiens-Italiens, chassés par Louis XIV en 1697, et des spectacles de marionnettes, accompagnés de jongleries et d'acrobaties, devant un public populaire auquel se mêlaient bourgeois et « honnêtes gens <sup>1</sup> ». Puis les forains se sont mis à créer des pièces parodiques en rapport avec l'actualité dramatique ou musicale. Chaque tragédie ou opéra à succès connut ainsi sa version comique à la Foire. Les institutions officielles réagirent à partir de 1707 par une politique très répressive, rappelée par Lesage dans son historique du théâtre forain :

Le théâtre de la Foire a commencé par des farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercices. On joua ensuite des fragments de vieilles pièces italiennes. Les Comédiens-Français firent cesser ces représentations, qui attiraient déjà beaucoup de monde, et obtinrent des arrêts qui faisaient défense aux acteurs forains de donner aucune comédie par dialogue ni par monologue. Les Forains, ne pouvant plus parler, eurent recours aux écriteaux : c'est-à-dire que chaque acteur avait son rôle écrit en gros caractère sur du carton qu'il présentait aux yeux des spectateurs. Ces inscriptions parurent d'abord en prose. Après cela on les mit en chansons, que l'orchestre jouait, et que les assistants s'accoutumèrent à chanter <sup>2</sup>.

Ce théâtre vivant et populaire qui usait massivement du merveilleux (enchantelements, poudre d'invisibilité, baguettes magiques) était pour le spectateur autant à lire qu'à voir, et même à chanter, puisque le public, accompagné par l'orchestre, était invité à interpréter les vaudevilles <sup>3</sup>.

Lesage mentionne cette querelle des institutions théâtrales dès sa *Critique de la comédie de Turcaret* (1709) <sup>4</sup>

1. La Bruyère fait plusieurs allusions à ce succès mondain des acteurs forains dans *Les Caractères* (« De la ville », 13, et « De la mode », 6).

2. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, Paris, Prault, 1721, t. I, Préface de Lesage et d'Orneval.

3. Les vaudevilles sont à l'origine des chansons populaires tirées des airs de la cour. Le terme s'étend par la suite aux airs satiriques chantés à la Foire, d'où le nom d'Opéra-Comique donné au théâtre de la Foire.

4. « Il y aurait davantage [de dames] sans les spectacles de la Foire : la plupart des femmes y courent avec fureur. Je suis ravi de les voir dans le goût de leurs laquais et de leurs cochers. [...] J'inspire tous les jours de nouvelles chicanes aux bateleurs », dit le diable à Cléofas venu assister à

où il prend déjà parti pour les forains. Chaque saison, ces artistes subversifs et ingénieux mettent joyeusement en pièces le répertoire classique et les débats d'actualité : la querelle des Anciens et des Modernes s'invite par exemple à la Foire sous le titre *Arlequin défenseur d'Homère*, comédie de Fuzelier jouée en 1715. L'auteur de *Crispin* fut certainement séduit par leur inventivité, leur insolence, leur réactivité face aux arrêts de la cour et leur goût de la parodie. Nathalie Rizzoni, qui a évalué avec précision les traces de cette collaboration avec les forains dans le premier *Gil Blas*<sup>1</sup>, estime que l'engagement de Lesage relève d'un « choix politique (résistance au pouvoir) autant que d'un choix esthétique (refus des normes et des valeurs académiques)<sup>2</sup> ». Vers 1709, à une époque où les forains attirent une nouvelle génération de dramaturges<sup>3</sup>, Lesage va jouer pour eux un rôle comparable à celui de Marivaux chez les Comédiens-Italiens dans les années 1720. Il contribue à créer un répertoire écrit qu'il théorise dans sa préface au *Théâtre de la Foire*. Concision, précision, rapidité d'action : tels sont les principes de composition<sup>4</sup> que Lesage postule dans les pièces foraines, et qu'il applique dans son roman. Les intrigues d'Arlequin et les aventures de Gil Blas répondent à un même

---

la première représentation de *Turcaret* (*Critique de la comédie de Turcaret*, in *Turcaret*, éd. N. Rizzoni, LGF, Le Livre de poche, 1999, p. 196).

1. Voir son édition de *Turcaret*, précédé de *Crispin rival de son maître* (éd. citée), et son article « De l'origine théâtrale de *Gil Blas* » (*RHLF*, 2003, p. 823-845). N. Rizzoni prépare une édition intégrale des pièces de la Foire de Lesage (comportant les airs notés), à paraître aux éditions Honoré Champion.

2. N. Rizzoni, « De l'origine théâtrale de *Gil Blas* », art. cité, p. 826-827.

3. Fuzelier, d'Orneval, l'acteur Dominique, Lafont, Piron, Fromaget, Autreau et Carolet.

4. « Il n'y faut point chercher [dans les pièces de la Foire] d'intrigues composées. Chaque pièce contient une action simple et même si serrée, qu'on n'y voit point de ces scènes de liaison languissantes qu'il faut toujours essayer dans les meilleures comédies. [...] nous avons mieux aimé divertir en ne faisant qu'effleurer les matières, que d'ennuyer en les épuisant » (*Le Théâtre de la Foire*, Préface de Lesage et d'Orneval, éd. citée).

souci d'efficacité dramatique. La même verve incisive, la même virtuosité sont déployées dans les pièces de la Foire et dans les véritables scènes de comédies que sont les ruses de Camille (I, 16) ou les métamorphoses de Raphaël (V, 1). Mais cette assimilation du modèle forain dans les années 1712-1715 ne se limite pas à la transposition des procédés dramatiques dans la fiction romanesque. Elle relève chez Lesage d'une conception personnelle de la variation et de la parodie.

Pour fixer les idées, ouvrons la première pièce que Lesage fait jouer à la Foire, *Arlequin roi de Serendib* (1713). L'argument est très librement dérivé d'un passage des *Mille et Un Jours*, « contes persans » que l'orientaliste Pétis de la Croix vient de publier en 1712<sup>1</sup>. Naufragé sur une île, Arlequin est nommé roi par un peuple idolâtre dont la coutume est de sacrifier son souverain au dieu Késaya<sup>2</sup>. Il est sauvé *in extremis* par son ami Mezzetin déguisé en grande prêtresse, et tous deux s'enfuient après avoir pillé le temple. La première scène, en forme de pantomime chantée (à cause des arrêts de la cour), présente plusieurs similitudes avec les débuts de Gil Blas dans le monde. Arlequin y est dépouillé par trois mendiants éclopés mais bien armés, répondant aux doux noms de Gnaff gnaff, Gniff gniff et Gnoff gnoff. Leur méfait commis, les voleurs « se défont, l'un de son emplâtre, l'autre de sa jambe de bois, le troisième sort de sa jatte, et tous se mettent à danser autour d'Arlequin<sup>3</sup> », avant de dresser

---

1. Lesage a multiplié les emprunts aux *Mille et Un Jours* pour composer ses pièces de la Foire : *Arlequin Mahomet* (1714), *Arlequin Hulla* (1716), *La Princesse de Carizme* (1718), *Le Jeune Vieillard* (1722), *Les Pèlerins de La Mecque* (1726), *La Princesse de la Chine* (1729). On a même pu croire qu'il était l'auteur du recueil de Pétis de la Croix (1653-1713), un des pionniers, avec Antoine Galland, de l'orientalisme français : sur cette idée reçue, voir l'introduction de P. Sebag aux *Mille et Un Jours* (Phébus, 2003, p. 26-29).

2. Le héros de l'« Histoire du prince Seyf-el-Mulouk », en route pour Serendib, fait halte sur une île « habitée par des nègres idolâtres qui adoraient un serpent auquel ils donnaient à dévorer tous les étrangers » (*Les Mille et un jours*, éd. citée, p. 317).

3. *Arlequin roi de Serendib*, I, 1, in *Le Théâtre de la Foire*, t. I, éd. citée.

une table et de faire bombance. Triomphe de l'illusion théâtrale et du comique d'absurde : ces redoutables voleurs n'avaient nul besoin de se déguiser en mendiants pour dévaliser les passants<sup>1</sup>.

On aura reconnu dans cette scène au *tempo vivace* plusieurs motifs disséminés dans le premier livre du roman : la charité forcée par l'escopette du « pauvre soldat estropié » qui couche en joue Gil Blas (I, 2), le banquet des voleurs dans la caverne (I, 5) ou encore les ruses pour contrefaire l'éclopé, révélées par le lieutenant de Rolando, le chef des voleurs<sup>2</sup>. Tous ces éléments qui servaient de supports aux *lazzi* d'Arlequin<sup>3</sup> s'inscrivent cette fois dans une histoire du sujet, c'est-à-dire dans la temporalité longue que permet le roman : ils prennent sens par rapport à l'enfance protégée de Santillane découvrant la violence et la misère, ou à celle du lieutenant, fils malheureux d'un père brutal. À un autre niveau, intertextuel, un lecteur instruit – comme l'est Gil Blas – aura reconnu dans la caverne des voleurs un souvenir de *L'Âne d'or* d'Apulée, et dans la supercherie du faux mendiant un trait typique des romans picaresques espagnols comme le *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán<sup>4</sup>. Nul exotisme à attendre, on l'aura compris, de cette Espagne de papier

1. Même comique d'absurde dans le châtement que prononce Arlequin, nouveau roi de Serendib, retrouvant ses voleurs : « Je veux qu'on branche ces compères ; [...] Après qu'on les aura pendus, / Qu'on les mène aux galères » (II, 3).

2. « Je me faufilai avec des gueux qui menaient une vie assez heureuse. Ils m'apprirent à contrefaire l'aveugle, à paraître estropié, à mettre sur les jambes des ulcères postiches », dit le lieutenant (I, 5).

3. Les *lazzi* sont des jeux de scène et des gestes expressifs à caractère bouffon (révérences grotesques, singeries, pleurs d'enfant, cris, coups de batte, etc.).

4. Un vieillard « qui avait près de soixante-dix ans de gueuserie », écrit Guzmán, « m'apprit à feindre la lèpre, à contrefaire des plaies, à m'enfler la jambe [...] et autres beaux traits du métier pour ne point nous entendre dire que puisque nous étions drus et sains, nous n'avions qu'à travailler » (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, III, 3, in *Romans picaresques espagnols*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 287). Le narrateur justifie cyniquement son imposture en disant qu'elle force les chrétiens à pratiquer la charité.

qui n'a pas plus de consistance que les décors de la Foire. Le nom même de Santillane semble tout droit issu de réminiscences littéraires<sup>1</sup>.

Dans les pièces de la Foire, les contes orientaux se réduisent à de simples unités formelles utilisées pour leur potentiel dramatique : beauté inaccessible, île déserte, idôlâtres barbares, sultan ou prêtre cruel, etc. La déréalisation, au même titre que le merveilleux, est admise comme telle par le spectateur. Dans le *Gil Blas*, le référent hispanique est utilisé à la fois comme marqueur de fiction et comme miroir d'une réalité socio-historique, la France toute catholique d'après 1685. Le travestissement espagnol ne trompe personne : « on voit en Castille comme en France [...] partout les mêmes vices et les mêmes originaux », prévient l'auteur dans sa déclaration initiale. Si la chronologie du roman reste difficile à établir linéairement, les allusions à la conquête du Portugal (1580) permettent au moins de situer l'époque vers 1595<sup>2</sup>, sous le règne finissant de Philippe II – de Louis XIV, traduit le lecteur contemporain habitué à ce genre de transposition. À lui d'ajuster sa lecture selon la double perspective qu'offre l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* : une vision de près (la veine historico-satirique, la caricature des personnages),

---

1. Tout se passe comme si Lesage avait déterminé arbitrairement le nom et le parcours initial de son héros à partir de deux vers de Corneille : « Eh bien ! seyez-vous donc, marquis de Santillane, / Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos » (*Don Sanche d'Aragon*, I, 3).

2. Don Pompeyo (III, 7) et le père d'Aurore, le proluxe don Vincent (IV, 1), évoquent tous deux leur campagne du Portugal. Gil s'invente devant Laure un ancêtre de même farine, ce qui situe l'action autour de 1695 : « Je suis fils unique de l'illustre don Fernand de Ribera, qui fut tué il y a quinze ans dans une bataille qui se donna sur les frontières de Portugal » (III, 5). Les aventures du tome III (1724) se passent sous le règne de Philippe III (1598-1621), dominé par les favoris comme le duc de Lerme. Enfin, les premières lignes du tome V (1735) précisent que le pape « Paul V nomma le duc de Lerme au cardinalat » pour établir l'Inquisition dans le royaume de Naples (X, 1) : historiquement, nous sommes donc en 1615, soit vingt ans après le début des aventures de Santillane. Cette chronologie est cohérente avec la toute fin du tome III : le héros déclare qu'il est « à peine au milieu de [s]a carrière » (IX, 9).

et une vision de loin (la veine parodique, l'exhibition ou la mise à distance du matériau fictionnel). Ainsi, le roman tend simultanément vers la peinture fortement théâtralisée de types sociaux et vers la « mise à nu de ce qu'est un texte littéraire<sup>1</sup> ».

### *Fiction parodique et fiction réflexive*

Parodier, c'est chanter à côté et chanter faux – comme le public à la Foire. L'écriture du *Gil Blas* est fondée sur un usage ludique de la citation et de la variation déformée. De même qu'il multiplie dans les pièces de la Foire les allusions comiques au « grand » répertoire, Lesage joue sur le décalage entre les références culturelles et leur mise en contexte dans le roman. Isolons un instant les plaintes de Santillane enfermé dans la caverne ou dans la prison d'Astorga :

Ô Ciel, m'écriai-je, est-il une destinée aussi affreuse que la mienne ? On veut que je renonce à la vue du soleil, et comme si ce n'était pas assez d'être enterré tout vif à dix-huit ans, il faut encore que je sois réduit à servir des voleurs, à passer le jour avec des brigands et la nuit avec des morts ! (I, 6)

Ô vie humaine, m'écriai-je quand je me vis seul et dans cet état ! que tu es remplie d'aventures bizarres et de contre-temps ! (I, 12)

Quel héros tragique au funeste destin parle ici ? Détrompez-vous, ce n'est que le nouveau domestique des voleurs, qui n'est pas mal loti, si l'on en croit ses maîtres (« il faut que tu sois né coiffé, pour être tombé entre nos mains », plaisante Rolando, I, 4). Gil adopte pourtant la pose d'un illustre infortuné et se met à parler comme Artamène, le protagoniste du *Grand Cyrus* de Georges et Madeleine de Scudéry, ou comme tout autre héros de

---

1. P. Frantz, article « Lesage », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1987.

roman baroque<sup>1</sup>. L'effet parodique de ce discours déplacé est souligné par le narrateur : « vaines plaintes » (I, 6), « réflexions inutiles » (I, 12), commente-t-il *a posteriori*. Tout comme Robert Challe dans ses *Illustres Françaises* (1713), Lesage associe deux procédés de mise à distance des codes fictionnels : la théâtralisation et la réinterprétation des événements par la narration rétrospective.

Traducteur de *comedias* et dramaturge-né, Lesage use des références théâtrales à tous les niveaux de son roman : intrigues de comédies (souvent adaptées de l'espagnol), rencontres avec des acteurs, débats sur les spectacles et les mœurs des actrices, condamnation des « désordres de la vie comique » (III, 12), etc. La mobilité du héros nous fait passer de la satire moliéresque des médecins au livre II à la comédie galante (la conquête de don Luis Pacheco par Aurore) au livre IV ou à la farce cruelle (la descente du faux inquisiteur chez le juif Simon) au livre VI. L'originalité de ces intrigues tient à la manière dont les personnages apprécient la *qualité* de leur propre jeu théâtral. « Foi de fripon, je vous regarde comme un prodige », s'exclame Moralés devant son complice Raphaël qui vient de se faire passer pour un prince italien (V, 1). Les protagonistes ont conscience de jouer un rôle sur le « grand théâtre » du monde, surtout quand ils usurpent un titre ou un nom<sup>2</sup>. Fils de comédienne, Raphaël se dit toujours prêt à jouer un rôle : c'est là sa « fantaisie<sup>3</sup> ».

---

1. « Ô destins ! rigoureux destins ! déterminez-vous sur ma fortune, rendez-moi absolument heureux ou absolument misérable, et ne me tenez pas toujours entre la crainte et l'espérance, entre la vie et la mort », s'exclame Artamène (Georges et Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus* [1653], éd. C. Bourqui et A. Gefen, GF-Flammarion, 2005, p. 91).

2. Voir sur ce point l'article de J.-F. Perrin, « Sur la référence théâtrale dans les six premiers livres de *Gil Blas* » (in *D'une gaieté ingénieuse*, Louvain, Peeters, 2004, p. 140-154).

3. « J'approuvai cette bizarre imagination [prendre la place de l'ermite], moins pour les raisons qu'Ambroise me disait que par fantaisie et comme pour jouer un rôle dans une pièce de théâtre », confie Raphaël (V, 1).

Composition et mise en page



N° d'édition : L.01EHPN000115.N001  
Dépôt légal : février 2008

