

**D'une nouvelle qualité chevaleresque : l'humour
de Don Brianel de Macédoine
dans l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero
don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547)**

About a new chivalric quality: Don Brianel of Macedoine's humour
in Jerónimo Fernández's *Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero
don Belianís de Grecia* (1547)

Pénélope Cartelet

(Université de Lille – CECILLE [EA 4074])

Lorsque l'on envisage l'évolution des récits de chevalerie castillans de la fin du Moyen Âge et du début de la période moderne à l'aune de l'horizon cervantin, l'humour apparaît comme une possible ligne de continuité, qui permet de relier de façon plus ou moins étroite les multiples manifestations du genre chevaleresque, entre elles dans un premier temps, puis avec le *Don Quichotte*. Certes, comme l'a signalé Emilio Sales Dasí, « Entre las crónicas precedentes y el *Quijote* existe una notable diferencia de cantidad, de calidad, pero, sobre todo, de enfoque estético que singulariza la naturaleza del humor cervantino » (Sales Dasí, 2005 : 117), puisque ce qui n'était qu'un motif complémentaire dans les livres de chevalerie antérieurs devient, chez Cervantès, un élément essentiel, constitutif de l'unicité de l'œuvre et qui conduit à une rénovation en profondeur du genre lui-même. Toutefois, justement parce que l'écrivain d'Alcala mène à bien cette rénovation à partir de ce qui l'a précédé, il m'a paru intéressant, dans le cadre de cette réflexion collective, de revenir sur la présence de l'humour avant le *Quichotte*. Cette présence est en elle-même variée, complexe, parfois contradictoire, et surtout mouvante. Parmi les multiples aspects qu'a ainsi pu développer l'humour chevaleresque, la présente analyse portera essentiellement sur un type d'humour assez particulier, celui qui, dans un contexte fortement marqué par les exigences

de savoir-vivre propres à la Renaissance, en vient à caractériser le personnage de Don Brianel de Macédoine dans le premier livre de l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, publiée pour la première fois à Burgos, en 1547,¹ moment considéré par Pedro Cátedra comme « el acmé de toda la historia editorial de la caballería de papel » (Cátedra, 2007 : 41).

L'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández comme variation d'un paradigme

Le *Belianís de Grecia* fut indubitablement un livre de chevalerie à succès : ses deux premières parties ont connu au moins quatre éditions pendant la seconde moitié du xvi^e siècle, mais aussi des traductions en italien (1586-1587), en anglais (1598) et en français (1625) ; il est également envoyé aux Amériques et il semblerait que les Livres III et IV aient été rédigés à la demande de l'Empereur, curieux de connaître la suite de ces aventures. Sa réception, bien que de façon plus confidentielle, se poursuit au début du xvii^e siècle et Cervantès lui assure un sort plus doux qu'à la majorité de ses compagnons chevaleresques, puisque, d'une part, parmi les vers préliminaires du *Quichotte*, un sonnet attribué à Belianís occupe la troisième place, après les dizains d'Urganda la Desconocida et un premier sonnet prêté à Amadis, et, d'autre part, pendant le célèbre examen de la bibliothèque d'Alonso Quijano, le curé, tout en critiquant les excès des Livres II à IV, fait preuve de miséricorde et sauve du feu « el afamado *Don Belianís* » (Cervantès, 2003 : I, 6, 116).

Au-delà de ce succès de réception, l'œuvre représente également un jalon dans l'évolution du livre de chevalerie castillan du xvi^e siècle. En effet, loin de l'image, lancée par le curé cervantin² et perpétuée pendant longtemps par la critique, d'un genre qui ne formerait qu'un bloc uniforme et monotone, la mode chevaleresque qui s'empare des maisons d'éditions et des lecteurs espagnols du moment présente, d'une part, des auteurs, comme Feliciano de Silva, qui ont réellement cherché à expérimenter et, donc, à renouveler le genre chevaleresque de l'intérieur, condition *sine qua non* de sa propre survie, et, d'autre part, un développement diachronique qui permet de distinguer différentes étapes et des caractéristiques subgénériques propres à chacune d'entre elles. Ainsi, le *Belianís* s'offre à lire, conjointement, comme une rénovation du modèle précédent et comme une annonce des changements génériques à venir. Si l'on reprend les concepts employés par Lilia Ferrero de Orduna, le genre chevaleresque castillan découle tout entier d'un paradigme presque unique, celui de l'*Amadís de Gaula*, qui prend ses racines dans la littérature chevaleresque médiévale, tout en restant encore le modèle indépassable de Don Quichotte, mais les livres de chevalerie qui ponctuent le siècle se situent par rapport à lui dans un va-et-vient constant d'imitation et de variation : « Es indudable que *Amadís* configuró un paradigma vigente mientras pervivió el género; con todo, a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, las directrices esenciales van enriqueciéndose y cada nuevo representante aporta, en mayor o menor grado, su originalidad » (F. de Orduna, 1992 : 204).

1. Selon J. M. Lucía Megías et E. J. Sales Dasí, il existerait en fait une première édition sévillane datée de 1545, mais de laquelle aucun exemplaire n'a été conservé (2008 : 298). L'éditrice du *Belianís*, L. E. F. de Orduna, considère cependant comme « dudosa » cette édition : voir Jerónimo Fernández (1997), *Historia del magnánimo, valiente e invencible Cauallero don Belianís de Grecia*, Kassel, Edition Reichenberger, Introducción, p. XIII (toutes les citations de l'œuvre proviennent de cette édition).

2. Lequel affirme : « cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro » (Cervantès, 2003 : I, 47, 564).

Dans le cas du *Belianís*, la structure narrative de l'œuvre connaît ainsi une profonde modification, puisque le récit ne s'ouvre plus sur les amours secrètes des parents du héros, mais sur un mariage princier on ne peut plus officiel (F. de Orduna, 1996 : 118) : ce changement à première vue infime fait disparaître d'emblée la quête d'identité que devait mener à bien le héros de type amadisien et la nécessaire anagnorisis qui couronnait jusqu'ici le développement narratif chevaleresque. *Belianís* est, du début à la fin, un prince reconnu, admiré et respecté, indépendamment des éventuels déguisements choisis pour cacher ponctuellement son identité. Cette légère variation vis-à-vis du modèle amadisien est donc porteuse d'importantes conséquences, pour la construction de cette œuvre en particulier, mais aussi pour le développement futur du genre. En effet, n'étant plus mu par son désir de découvrir ses origines et son lignage, *Belianís*, ainsi que ses compagnons, deviennent, selon l'expression de Lucía Megías et Sales Dasí, des « chevaliers aventuriers », une transformation qui signifie une « vuelta de nuevo a la errancia, a la aventura por la aventura, en un universo donde la imaginación ha desplazado al simbolismo inicial que poseía la misión caballeresca » (2005 : 187). Cette redéfinition du héros chevaleresque perceptible dans le *Belianís* en fait finalement l'antécédent de la nouvelle étape que connaît le genre chevaleresque castillan pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est-à-dire une étape marquée par la recherche du divertissement pur et de la simple évasion. Les œuvres qui lui appartiennent se font plus légères et hyperboliques, moins vraisemblables :

los lectores parecen preferir ya los libros de contenido más fantástico, más maravilloso, pero también más atentos a la evasión y al heroísmo vacío y con referentes ideológicos mucho más generales que en los primeros veinte años de siglo. Los libros caballerescos de la biblioteca de don Quijote son, fundamentalmente, los de esta nueva hornada (Cátedra, 2007 : 43).

Parmi ces nouvelles caractéristiques, que Cervantès moquera et exacerbera tout à la fois, on peut également signaler une présence plus marquée de l'humour, lequel n'est pas en soi une nouveauté, mais qui se trouve sans nul doute intensifié par rapport aux œuvres de la première moitié du siècle. La présence de l'humour est justement une autre des variations que Jerónimo Fernández propose vis-à-vis du modèle amadisien, dans son *Belianís de Grecia*. Plus précisément, il accorde une place centrale à une notion voisine de l'humour, laquelle caractérise plusieurs personnages de l'œuvre et, en particulier, Don Brianel de Macédoine, l'un des plus proches compagnons du héros, défini à maintes reprises par sa « gracia ».

Le terme est essentiel dans la conception contemporaine de l'homme de cour, comme l'atteste son importance dans le *Livre du Courtisan* de Castiglione, publié à Venise en 1528 et traduit par Juan Boscán en castillan en 1534.³ Margherita Morreale, qui a étudié précisément le lexique de l'original et de sa traduction espagnole, en vient même à affirmer : « No creo que haya concepto tan directamente relacionado con la manera de ser de Castiglione y tan expresivo de la peculiaridad del cortesano, tan autobiográfico y tan de cuño de nuestro humanista, a pesar

3. Ci-dessous, les éditions utilisées sont les suivantes : pour la version originale, Baldassar Castiglione (1998), *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Milano, Garzanti [1^{re} ed. 1981] ; pour la version castillane, Baltasar de Castiglione (1984), *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Traducción de Juan Boscán (1534), Madrid, Espasa-Calpe [1^{re} ed. 1945]. Il est à noter que cette version propose une division en chapitres propre à la traduction de Boscán. Pour la version française, l'édition citée est : Baldassar Castiglione (1987), *Le Livre du Courtisan*, Présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Éditions Gérard Lebovici.

de su forma latina, como *grazia* » (Morreale, 1959 : 163). Toutefois, cette notion si fondamentale est aussi extrêmement ambiguë. En effet, que ce soit en italien ou en espagnol, le terme est ambivalent, puisqu'il peut désigner : d'une part, les concepts de grâce, de charme et d'élégance, notamment dans le maniement de la parole, se rapprochant de l'*urbanitas* cicéronienne ou de la *gentilezza* de la tradition provençale et du *dulce stil novo* ; et, d'autre part, l'humour et la capacité à faire rire. Cette deuxième acception se renforce même en espagnol, où, d'abord capacité abstraite comme en italien, la « *gracia* » débouche sur le sens concret de bon mot amusant, de répartie piquante, tandis que le « *gracioso* » finira par désigner au théâtre la figure du valet comique. On retrouve ces deux sens chez Castiglione. En premier lieu, la « *grazia* » est ainsi la qualité générale que doit manifester le courtisan dans tout ce qu'il dit et fait : « el Cortesano ha de dar lustre a todas sus obras y palabras y ademanos, y, en fin, a todos sus movimientos con la buena *gracia* » (I, v, 101).⁴ Mais n'oublions pas que l'un des versants essentiels du « savoir-vivre » courtisan est le « savoir-rire ». La « *grazia* » est donc également un terme constamment employé tout au long des chapitres consacrés au rire, la version espagnole accentuant même sa présence, puisqu'en vertu de l'évolution sémantique déjà signalée, le terme « *gracia* » sert aussi à traduire la notion de « *facezia* » : le bref « siate contento d'insegnarci come abbiamo ad usar le *facezie* » (II, XLII, 182) est ainsi développé en « tené por bien de decirnos qué cosa haya de tener principalmente un hombre para ser *gracioso*, y cómo se deben usar esos motes y *gracias* » (II, IV, 179).⁵

Lorsque Jerónimo Fernández décrit Don Brianel de Macédoine comme « *muy gracioso* », la question se pose donc de savoir si ce noble prince est défini comme charmant et éloquent ou bien comme un gai compagnon, capable de faire rire les autres personnages et le lecteur.

Éloquence et humour dans le genre chevaleresque

Avant d'aborder le texte même du *Belianís de Grecia*, il peut être utile de regarder quelque peu en arrière, afin d'évaluer la présence de ces différents aspects de la « *gracia* » – charme, éloquence, humour – dans la littérature chevaleresque antérieure.

Si l'on revient brièvement vers les origines françaises du genre chevaleresque, il va de soi que la notion de « *gracia* » s'avère tout à fait anachronique pour qualifier la maîtrise du langage ou les traits d'humour qui peuvent y apparaître, mais il est indéniable que ces qualités participent du modèle courtois. Dans son étude sur *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Philippe Ménard note la présence dans ces œuvres d'un « badinage mondain » (Ménard, 1969 : 702), caractéristique de l'urbanité des cours seigneuriales médiévales, et souligne le fait que la gaieté est considérée comme une vertu courtoise (420). Les termes qui y renvoient sont multiples. On peut mentionner la famille du verbe « *gaber* » et du substantif « *gab* », au sens de 'plaisanterie', déjà présente dans le genre épique et qui reste la plus commune dans le genre courtois. Le verbe « *joer* », outre son sens spécifiquement ludique, peut également signifier « badiner, plaisanter, échanger des propos enjoués » (Ménard, 1969 : 423). Enfin, une

4. Dans la version originale : « [il] cortegiano ha da compagnare l'operazion sue, i gesti, gli abiti, in somma ogni suo movimento con la *grazia* » (I, XXIV, 56) ; en français : « le Courtisan doit accompagner ses actions, ses gestes, ses manières, en somme tous ses mouvements, de grâce » (I, XXIV, 51). Je souligne.

5. En français : « contentez-vous de nous enseigner comment nous devons nous servir des *facéties* » (II, XLII, 161). Je souligne.

notion centrale est celle d'« envoiseüre », qui renvoie autant à la gaieté, à la joie et au plaisir qu'à la plaisanterie.⁶ Emmanuèle Baumgartner a justement montré comment, dans un épisode du *Merlin en prose* attribué à Robert de Boron, parmi les différents groupes de chevaliers qui constituent la cour du royaume de Logres, une catégorie de « chevaliers envoisiez » faisait son apparition, dans le cadre de la distribution de richesses à laquelle se livre Arthur lors de son couronnement (Baumgartner, 1984 : 314-315). De même, dans le *Lancelot*, le maintien d'une atmosphère de joie et de gaieté s'avère un principe essentiel de l'ordre du monde courtois, dont Arthur et Guenièvre sont la source et les garants. De nombreux textes mettent également en œuvre ce que Bénédicte Milland-Bove a qualifié d'« esthétique de la dissonance », laquelle consiste à introduire des passages caractérisés par une charge rhétorique inusuelle ou par une tonalité comique rompant avec le sérieux habituel de l'œuvre. Cette tonalité comique est souvent portée par un certain nombre de personnages spécifiques, que la narration peut juger positivement ou non, mais qui se rejoignent dans l'usage de l'humour et d'une moquerie des normes instituées de la chevalerie.⁷

Cette importance de la gaieté dans l'univers courtois français ne se retrouve pas de façon aussi évidente dans la tradition chevaleresque castillane. Un détail révélateur peut en être la traduction donnée par les deux versions du *Baladro del sabio Merlin* au passage du *Merlin en prose* commenté par Baumgartner. Tandis que les textes français relatent qu'Arthur distribue des présents « as envoisiés qui estoient amouros », voire « as envoisiés et as amoureux »,⁸ le texte castillan se limite à mentionner « los enamorados »,⁹ faisant ainsi disparaître toute allusion au caractère spécifiquement joyeux de certains chevaliers, ce qui est d'ailleurs en accord avec la tonalité plus pessimiste du cycle de la *Post-Vulgate* auquel appartient le *Merlin* espagnol. Comme le laisse entendre cet exemple extrêmement ponctuel, le genre chevaleresque castillan ne semble pas hériter directement de la gaieté courtoise française. Voyons, cependant, comment les aspects d'éloquence et d'humour que réunira plus tard la notion humaniste de « gracia » s'imposent peu à peu dans la tradition péninsulaire.

L'œuvre considérée comme l'initiatrice du genre en Castille, le *Libro del caballero Zifar*, ne laisse que peu de place à ces vertus de cour. Le héros est avant tout caractérisé par son « buen seso natural », c'est-à-dire sa « sagesse naturelle », mais celle-ci n'est exprimée que de façon relativement simple et par le recours à des *exempla*. L'éloquence n'est jamais mise en avant comme un trait définitoire de Zifar. À la rigueur, il serait possible de voir cet art de la parole à l'œuvre pendant le livre sapientiel des « *Consejos del rey de Mentón* » qui interrompt le récit chevaleresque, mais le héros de la première partie a alors cessé d'être le « chevalier Zifar » pour devenir le « roi de Mentón », une figure d'autorité, désormais chargée d'éduquer ses fils à leurs futurs devoirs royaux, dans un échange didactique qui échappe au genre chevaleresque. Dans le *Zifar*, il existe cependant un personnage qui annonce en quelque sorte le mélange d'éloquence et d'humour que désignera

6. Dans certains textes, le terme peut également évoluer vers des connotations érotiques, voire péjoratives. Voir Baumgartner (1984 : 315-316).

7. Bénédicte Milland-Bove (2000) étudie ainsi les personnages de Dinadan et de la Demoiselle Médisante dans le *Tristan en prose*, deux figures aux connotations opposées, mais à la fonction comique étonnamment proche. Dans un article postérieur (2003), elle analyse également les « éclats burlesques » provoqués dans le *Lancelot* par le personnage de Guerrehet, mais la portée comique de ces épisodes est bien moins tranchée, puisqu'ils laissent plutôt poindre une déviance moralement condamnable.

8. La première variante est celle du manuscrit de Modène, selon l'édition de B. Cerquiglini (Robert de Boron (1981), *Roman du Graal*, Paris) ; la seconde, celle de la *Vulgate* (ed. Sommer, t. II, p. 87). Voir Baumgartner (1984 : 314-315).

9. Le passage se trouve au chapitre 17 de l'édition burgalaise (ed. de María Isabel Hernández, 1999 : 66a) et au chapitre cxxxv de l'édition sévillane (ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, 1907 : 50b).

plus tard la notion de « *gracia* » : il s'agit de la figure du Ribaldo, dont la complexité a déjà fait couler beaucoup d'encre. Selon Scudieri Ruggieri (*apud* González, 2001 : 152, note 213),¹⁰ ce nom pourrait venir du français « ribaud » et désigner une sorte de vagabond. Lorsque Zifar le rencontre, ce Ribaldo travaille auprès d'un pêcheur et il entreprend de questionner le héros, alors au comble du désespoir, sur la condition humaine et sur son devenir en tant que chevalier. Le Ribaldo apparaît dans cet échange comme une figure de « fou sage », dont les questions impertinentes permettent à Zifar de se ressaisir et de s'engager dans le combat qui le conduira à la royauté. Le Ribaldo l'accompagne dans cette dernière étape de sa vie de chevalier, en jouant un rôle de compagnon picaresque, avant, lorsque Zifar devient roi, de s'élever au statut de « *Caballero* », puis de « *Conde Amigo* », et, sous cette nouvelle identité, de servir d'ambassadeur du nouveau monarque ou de conseiller les fils de celui-ci dans leur formation de princes : il est à noter qu'une fois devenu « chevalier », puis « comte », l'ancien Ribaldo gagne donc une forme d'éloquence liée au champ diplomatique, mais ne présente plus aucun des traits de « *gracioso* » qui le caractérisaient auparavant. Il est donc clair que, si le héros chevaleresque médiéval répond bien au binôme *sapientia et fortitudo*, comme le démontre Zifar par son « *buen seso* » et son maniement des armes, l'art de la parole et, plus encore, le don de faire rire n'appartiennent nullement au paradigme du parfait chevalier, mais sont au contraire rejetés vers la figure d'un vilain, certes plein d'esprit, mais ne pouvant s'élever à la dignité chevaleresque qu'en renonçant à son ancienne « *gracia* ».

Le *Libro del caballero Zifar*, que son premier éditeur moderne, Jacob Cromberger, a tenté de faire passer pour un livre de chevalerie semblable à ceux qui commençaient à se multiplier dans les premières années du XVI^e siècle, est cependant bien éloigné de ce nouveau genre en pleine expansion. Pour mieux comprendre celui-ci, il faut donc plutôt nous pencher sur son paradigme par excellence, l'*Amadís de Gaula*, qui a de plus l'intérêt d'unir une première version remontant au XIV^e siècle et une réécriture renaissante, menée à bien par Garci Rodríguez de Montalvo et publiée en 1508. La longue histoire de ce texte explique que l'*Amadís* ne soit pas univoque quant à la question qui nous occupe. Comme l'a montré Alberto del Río Noguera (1993), une évolution est en effet perceptible au fur et à mesure que l'on progresse dans l'œuvre, mais, même dans les pages dues à la plume de Montalvo, le récit reflète l'opposition traditionnelle entre le maniement des armes, propre au chevalier, et celui de la parole, propre au courtisan et à la femme, et qui n'est donc qu'un signe de faiblesse chez le chevalier. Amadís, qui réunit pourtant l'un et l'autre, suscite ainsi au premier abord une certaine suspicion de la part de Gasquilán : « como le vio tan hermoso y tan sosegado y con tanta cortesía, si no conociera tanto de su bondad, así por oídas como por lo aver provado, no lo tuviera en mucho; que a su parescer más aparejado era para entre dueñas y donzellas que entre cavalleros y autos de guerra » (II, 117, 1547-1548).¹¹

La « *gracia* » apparaît cependant pour caractériser positivement un autre des personnages de l'œuvre, Don Brian de Monjaste,¹² fils du roi d'Espagne, présenté comme « *muy gracioso*

10. L'article cité par C. González est le suivant : Jole Scudieri Ruggieri, « Due note di letteratura spagnola del sec. XIV, 1) La cultura francese nel *Caballero Zifar* e nell' *Amadís* ; versioni spagnole del Tristano in prosa. 2) De Ribaldo », *Cultura Neolatina*, 26, 2-3 (1966), pp. 232-252, en part. p. 247.

11. L'édition utilisée est celle de Juan Manuel Cacho Bleuca : Garci Rodríguez de Montalvo (2005), *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.

12. On peut d'ailleurs se demander si le nom même de Don Brian n'est pas un clin d'œil de l'auteur du *Belianís de Grecia* au personnage de l'*Amadís de Gaula*. Selon l'étude de Coduras Bruna (2013 : 262-267), le suffixe anthroponymique -EL est le troisième en ordre de fréquence dans l'*Amadís*, tandis qu'il disparaît complètement dans les *Sergas de Esplandián*. Jerónimo Fernández reprendrait ainsi une construction anthroponymique propre à l'œuvre paradigmatique, en utilisant ce même suffixe pour divers personnages

y comedido en todas las cosas que a cavallero convenían » (II, 93, 1351),¹³ dans une scène où le chevalier rivalise sur ce plan avec Oriana elle-même, qui s'adresse à lui « *en burla con tanta gracia que era maravilla* » (II, 93, 1352). Mais le texte, afin de lever toute ambiguïté, précise aussitôt : « don Brian, ahunque mancebo fuesse y muy fermoso, más se dava a las armas y cosas de palacio con los cavalleros que sojuzgar ni aficionar ninguna mujer » (*id.*). Outre le caractère informatif de ce commentaire (Don Brian n'entretient aucune relation amoureuse), il s'agit surtout de couper court à toute interprétation faisant du prince un chevalier efféminé. Il est d'ailleurs à noter que cette répartition genrée des qualités physiques et spirituelles se maintient au-delà de l'*Amadís de Gaula*. Ainsi, dans le *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, le narrateur évoque le fils de Don Brian de Monjaste, Lispán, et rappelle en ces termes les caractéristiques du père : « era un caballero muy señalado en las armas y muy polido y dezidor en sus hablas. Por lo que, no solamente de los cavalleros era muy presciado, más aún de las dueñas y donzellas muy querido » (cap. 5, fol. 8v, *apud* Coduras Bruna, 2013 : 390, note 310).¹⁴ On observe, en outre, dans cette citation, que Juan Díaz a davantage retenu la qualité d'éloquence du personnage que son humour. Au sein même de l'*Amadís de Gaula*, c'est cette maîtrise du langage et du raffinement de cour qui devient pour les protagonistes une exigence de plus en plus présente au fur et à mesure que le récit se déplace de la cour de Londres vers celle de Constantinople, jusqu'à faire pleinement partie du modèle du chevalier idéal, représenté par Amadís, puis par Esplandián, qui doivent surmonter des épreuves d'esprit tout autant que de dangereux combats. Cependant, cette nouvelle aisance courtisane, qui compte désormais parmi les qualités attendues du chevalier, relève davantage de la finesse d'esprit et de l'éloquence que d'un véritable « savoir-faire-rire », selon l'expression forgée par Daniel Ménager dans son ouvrage *La Renaissance et le rire* (1995 : 174).

Néanmoins, l'humour se fraie peu à peu un chemin au cours de l'évolution postérieure du paradigme amadisien. Le genre chevaleresque, dans une recherche de renouvellement littéraire, qui vise également à perpétuer son succès éditorial, va avoir de plus en plus recours, non seulement à la multiplication des aventures chevaleresques et amoureuses, mais aussi à l'humour, qui ajoute un ingrédient extrêmement efficace à la recette originelle de cette littérature du divertissement, en renforçant sa finalité ludique et en créant, à l'intérieur de l'enchaînement des dangers que doit affronter le chevalier, des moments de distension indispensables à l'équilibre du rythme narratif. Dans certains cas, par exemple chez Feliciano de Silva, l'humour constitue enfin une première forme de remise en question des *topoi* du genre chevaleresque, comparable à celle que pouvaient émettre Dinadan ou la Demoiselle Médisante dans le *Tristan en prose* (Milland-Bove, 2000) et à laquelle Cervantès se montrera bien sûr sensible. Quelles sont donc les manifestations de cet humour et, plus précisément, quelles sont les sources du rire dans ces livres de chevalerie de la première moitié du XVI^e siècle ?

De façon très générale, il est possible de distinguer trois grandes catégories. La première est celle qui amène les protagonistes idéalisés de ces œuvres à rire d'un autre qui leur est inférieur, socialement, physiquement, moralement, etc. Ainsi, avec une cruauté à nos yeux surprenante,

(Balistorel, Castel de la Rosa, Castorel, Femosel de Solisticia, Salatiel del Valle, Sorianel). Signalons également qu'un autre « Don Brian » apparaît dans le *Belianís* de 1579.

13. Le versant humoristique du terme « *gracioso* » est ici présent, comme l'indique, quelques pages plus tôt, une autre présentation de Don Brian de Monjaste, désigné comme « el cavallero del mundo que más a sus amigos amasse, y nunca con ellos estava sino en *burlas de plazer*, como aquel que muy discreto y de linda criança era » (II, 86, 1326).

14. Coduras Bruna cite l'œuvre à partir de l'édition suivante : Juan Díaz (1526), *Lisuarte de Grecia. El octavo libro de Amadís, que trata de las estrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte, y de la muerte del ínclito rey Amadís*, Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger.

mais conforme aux usages des cours contemporaines, où nains et bouffons n'étaient souvent que les souffre-douleur des grands de ce monde, dames et chevaliers prennent plaisir à se moquer de la laideur d'une femme, de la petitesse d'un nain, de la vieillesse d'un écuyer, notamment lorsque ces traits anti-idéaux, non conformes à la norme chevaleresque, font ressortir un décalage entre la réalité et les aspirations du personnage, un contraste dont Cervantès fera justement le fondement du *Quichotte*. Il va sans dire que les défauts des autres servent également à rehausser la perfection des protagonistes, dans une perspective absolument élitiste.

Une deuxième source de rire correspond à la magie, lorsque celle-ci n'est plus justifiée par les besoins de l'intrigue (tel le concours qu'un mage prête au héros pour surmonter un danger ou pour se déplacer plus facilement), mais qu'elle n'est utilisée que dans un but de divertissement : dans un processus d'influence réciproque entre littérature et nouveaux spectacles fastueux des cours européennes, la magie devient un dispositif d'amusement des cours idéales de la fiction, suscitant la surprise, l'émerveillement et le rire, voire une comicité de type populaire, comme dans *Lepolemo* (1521), où le personnage éponyme, à la fois mage et chevalier, conclut ses enchantements en imposant à ses victimes des chutes à répétition ou des danses sans fin, qui provoquent le rire depuis une perspective aristocratique (Bognolo, 1995 : 376-377). Il est d'ailleurs à noter que ce type de spectacle festif peut en lui-même être considéré comme une « aventure », dans un élargissement du concept qui inclut dorénavant le merveilleux visuel.

Enfin, une troisième catégorie humoristique naît de la présence de personnages se rapprochant de la figure du *trickster*, un archétype défini par Louise O. Vasvari comme une « encarnación del humor, un ser desordenado quien rompe constantemente con las normas de la sociedad por su comportamiento lúdico, engañando a los otros y burlándose de todas las convenciones sociales y religiosas » (*apud* Herrán Alonso, 2003 : 4).¹⁵ Ces personnages, tel le Caballero Encubierto du *Platir* ou Fraudador de los Ardides dans le *Florisel de Niquea*, bien que pouvant appartenir à la catégorie des chevaliers, n'en partagent pas les vertus (ils peuvent être couards, menteurs, ou se consacrer au vol de chevaux) et ont pour principale occupation de tramer des « *falsos recaudos* » ou « *burlas* », un terme d'origine castillane, repris et enrichi ensuite en italien (Castiglione l'emploie à maintes reprises), et qui renvoie à un certain type de tromperie humoristique, de bon tour, comme on en jouait fréquemment au sein des cours de la Renaissance.¹⁶

La particularité des « *burlas* » ourdies par ces *tricksters* est qu'elles constituent, en les ridiculisant, une prise de distance vis-à-vis des normes chevaleresques, pour la première fois critiquées « de l'intérieur » même du genre, selon l'analyse de Federico F. Curto Herrero (1976) ; et, dans le même temps, qu'elles provoquent davantage le rire que la colère de ceux qui les subissent – parfois les héros eux-mêmes, dont l'invulnérabilité se retrouve alors questionnée –, car ces *burladores* les présentent avec beaucoup d'esprit, non comme des plaisanteries gratuites, mais comme des leçons bénéfiques qui incitent les victimes à développer leur prudence.

Cette brève analyse des trois sources d'humour présentes dans le livre de chevalerie castillan montre clairement que le rire est un divertissement de plus en plus apprécié par les héros de fiction, mais qu'ils n'en sont pas eux-mêmes à l'origine : le rire naît de la non-conformité des

15. L'article de Louise O. Vasvari cité est le suivant : « Don Hurón como *trickster*: un arquetipo psico-folclórico », in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, [ed. María Isabel Toro Pascua], Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, pp. 1121-1126.

16. Voir les pages que consacre à ce terme Margherita Morreale (1959 : 217-220), et bien évidemment l'étude de Monique Joly (1982), *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVI^e-XVII^e siècles)*. Dans sa traduction du *Livre du Courtisan*, Alain Pons traduit « *burla* » par « plaisanterie » (cf. II, XLVIII, 169).

autres à la norme dominante, de festivités créées par la magie des enchanteurs, de bons ou de sales tours ourdis par des personnages qui ne peuvent prétendre à la dignité du chevalier. Le rire constitue donc un nouveau passe-temps courtois, mais le « savoir-faire-rire », toujours perçu comme dégradant,¹⁷ n'apparaît pas encore comme une qualité digne du chevalier idéalisé.¹⁸

La « gracia » dans le *Belianís de Grecia* : une caractérisation chevaleresque marquée au sceau de la Renaissance

C'est dans ce contexte que la caractérisation de Don Brianel dans le *Belianís de Grecia* peut apparaître comme une variation, voire une évolution, par rapport au paradigme en vigueur. En effet, ce personnage est sans nul doute l'un des principaux protagonistes idéalisés de l'œuvre, puisqu'il fait partie dès le début du trio héroïque constitué par Belianís lui-même, fils de l'Empereur de Grèce, par Arsileo de la Gran Fuerza, fils du roi de Hongrie, et finalement par Brianel, fils du prince de Macédoine. Tout comme ses compagnons, Brianel est donc issu d'un lignage prestigieux et est doté de toutes les qualités propres à l'idéal chevaleresque, comme l'indique d'emblée la description de leur éducation commune, qui comprend à la fois l'exercice des armes et celui des arts. Certes, il semble s'instaurer une hiérarchie entre les trois personnages, reflétée par exemple dans les résultats respectifs obtenus lors de l'épreuve de la Puente Desdichada (I, 11), qui ferait de Brianel, bien qu'en soi héroïque, le moins fort du trio. Mais cette impression doit être nuancée : si on laisse de côté Belianís, héros forcément indépassable, Brianel l'emporte sur Arsileo sur le plan du service amoureux, puisqu'il développe très tôt dans l'intrigue un lien avec l'infante Aurora et récupère pour elle le royaume d'Antioche dont elle avait été dépossédée par un traître ; au cours de cette longue et héroïque séquence antiochienne, il devient d'ailleurs le protagoniste principal du récit et le véritable sauveur, tant du royaume que des droits de son infante.

C'est donc sur un fond d'idéalisation chevaleresque indiscutable que se détache sa « gracia », illustrée dès le début de l'œuvre, puisque, peu après le paragraphe consacré à la formation des princes, la deuxième apparition textuelle de Brianel, avant même d'évoquer ses premiers faits d'armes, correspond à un trait d'humour. Il accompagne alors l'Empereur Belanio, qui, s'étant défait de ses armes, escalade la muraille d'un château et jette du haut de celle-ci un géant ennemi. Après l'avoir rejoint, Brianel lui dit alors :

17. Il faut d'ailleurs rappeler les constantes mises en garde de Castiglione et des autres auteurs de manuels de savoir-vivre (en Espagne, Luis Milán, Cristóbal de Villalón, Gracián Dantisco ou Luis Zapata) au sujet des gentilshommes qui, oublieux de leur condition et de leur dignité, s'abaisseraient à faire rire à la manière d'un bouffon : la règle dans le maniement de l'humour est de toujours observer la « mesure » et « le secret de ce qui convient (*decorum*) » (Ménager, 1995 : 172).

18. Je tiens à remercier ici les différents collègues francisants qui m'ont fait remarquer que cette conclusion est contredite par certains exemples pris dans le domaine français, tel le roman d'Antoine de La Sale *Jehan de Saintré*, de 1456, dans lequel le savoir-faire-rire est un des signes de l'ascension curiale du protagoniste, ou, plus tôt encore, avec les personnages de Dinadan ou de Dagueuet le Fol dans le *Tristan en prose*. Toutefois, cette reconnaissance de la capacité humoristique comme une qualité digne d'un chevalier ne me semble pas présente dans la littérature castillane à une époque aussi précoce. La comparaison des genres chevaleresques des différentes aires romanes est, bien évidemment, un exercice très fructueux, mais il faut se garder d'appliquer directement les conclusions propres à un domaine à tous les autres : certains aspects de ces littératures n'ont pas franchi aussi facilement les frontières que d'autres.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

–Gran temor he tenido de vuestra persona –dixo don Brianel– por no os poder socorrer con vuestras armas y veros sobir con tanto peligro, aunque me parece que más ligeramente hezistes baxar al jayán que vos subistes, no le dando lugar a que siquiera por la cuerda que vos subistes baxara él.

Mucho holgó el emperador de oýr lo que dezía don Brianel [I, 4, 18].

Don Brianel possède donc ce fameux « savoir-faire-rire » que nous n'avions pas rencontré jusqu'ici dans l'*ethos* chevaleresque et il n'y a guère de doute que sa « gracia » soit aussi, voire peut-être surtout, celle de l'humour, comme l'explicitent divers passages du récit : « Bien assí estuuieron riendo con don Brianel, que muy gracioso cauallero era » (I, 10, 58) ; ou un peu plus haut : « A todos queréys burlar, señor don Brianel –dixo la infanta » (*id.*).

Dans les pages du *Belianís*, l'humour forme, comme dans certaines des œuvres précédentes, une source de divertissement présente tout au long de la narration, dans de nombreux moments de relâchement de la tension narrative, consacrés à des dialogues entre les hauts personnages qui peuplent le récit, des dialogues qui répondent désormais, non plus à la courtoisie médiévale, mais à la civilité de la Renaissance, laquelle laisse une large place à la pratique de l'humour.¹⁹ Et Don Brianel est sans nul doute le meilleur représentant de ce nouveau paradigme de savoir-vivre courtisan. Outre l'adjectif « gracioso » qui lui est appliqué, il est le seul à propos duquel est employé un autre terme, qui rappelle à n'en pas douter une autre notion-clé de Castiglione : « con mucha *desemboltura* como aquel que en cosas de palacio nadie le hazía ventaja, le dixo [a la linda Persiana] » (I, 13, 80). Cette « *desemboltura* » me semble renvoyer directement à la notion de « *sprezzatura* », forgée par l'auteur italien et qui fait le désespoir des traducteurs : si Boscán la traduit par les termes de « *desprecio* » ou « *descuido* », c'est bien « *désinvolture* » qui est choisie en français par Alain Pons,²⁰ comme on peut le voir dans la célèbre phrase qui cherche à expliquer l'origine de la « *grazia* », qui tiendrait dans le fait de « fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *désinvolture*, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (I, xxvi, 54).²¹ Don Brianel réunit donc les principales qualités que Castiglione exige du parfait courtisan²² et, il y parvient si bien que « en cosas de palacio nadie le hazía ventaja », ce qui pourrait faire de lui un nouveau modèle de

19. Comme indiqué ci-dessus, Philippe Ménard (1969) évoque la présence dans les romans courtois français d'un goût pour le « badinage mondain », mais il précise que ces échanges ne sont jamais simplement plaisants : « les personnages n'ont pas le temps de parler de futilités avec bonne grâce et belle humeur. La conversation courtoise reste liée à l'action, même lorsqu'elle s'irise délicatement de quelque sourire » (p. 702). Les personnages du *Belianís*, bien au contraire, peuvent prendre plaisir à l'échange enjoué de bons mots, sans autre but que de faire preuve d'esprit et de rire.

20. Pons signale toutefois (1987 : 54, note 27) que le traducteur du xvi^e siècle, Gabriel Chappuis, avait choisi de traduire cette difficile notion par le binôme « *mépris et nonchalance* », mais il justifie son propre choix par la présence dans l'original, quelques lignes plus loin, de l'expression « *sprezzata desinvoltura* » (I, xxvi, 61), que Boscán traduit par « *una descuidada desenvoltura* » (I, v, 104).

21. La version originale est la suivante : « fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa *sprezzatura*, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi » (I, xxvi, 59-60). Quant à Boscán, il amplifie l'original : « es huir quanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo proprio, podremos llamarle curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos. Esta tacha es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo, de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado » (I, v, 103). Je souligne.

22. Nieves Baranda se demandait, en conclusion à son article sur les « Gestos de cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo xvi » (1995), si le *Livre du Courtisan* avait pu avoir une influence sur ces livres de chevalerie : celle-ci me semble assez nette

savoir-vivre renaissant, à la manière dont Amadís l'était devenu, en particulier dans sa réception française.²³ Sa supériorité en la matière est d'ailleurs signalée de nouveau, vers la fin du premier livre, cette fois depuis la perspective incontestable du Sultan de Babylone :

don Brianel y Arsileo y don Contumeliano yuan juntos al soldán hablando con él y con la reyna, yendo el soldán tan contento de su buena manera y disposición, junto con las nueuas de su bondad y alto estado que no se hartara de yr toda su vida en aquella conuersación, principalmente don Brianel, que como tan gracioso cauallero fuesse, a todos hazía venir riendo [I, 61, 359-360].

Cependant, l'eutrapélie dont fait preuve Don Brianel ne rompt pas entièrement avec les manifestations précédentes de l'humour dans les livres de chevalerie. Ainsi, lorsque se présentent devant le trio des héros les trois nains que la magicienne Belonia leur offre comme écuyers, on retrouve chez lui la moquerie récurrente envers cette petite taille, qui enfreint la norme idéale de l'univers chevaleresque :

–Donde se cría tan gentil gente como ésta –dixo don Brianel– auía yo de morar para que fuesse tenido en algo.
–No seríades tenido en nada –dixo el henano de don Belianís, que Ordín auía nombre– porque todos os persiguirían viéndoos tan grande pues en vos no les faltaría terrero.
–Peor está esso –dixo él–, por esso antes que más me digas, será bien que nos vamos [I, 10, 59].

Mais l'on remarque aussi dans cet échange que Brianel, tout en se moquant de la stature des écuyers, inclut dans sa plaisanterie une bonne dose d'autodérision, en affirmant que seulement parmi les nains il réussirait à valoir quelque chose. De même, loin de se cantonner à un rôle passif de souffre-douleur, le nain Ordín rétorque avec esprit et compare le chevalier à une cible géante, dont les nains, au lieu de lui manifester du respect, feraient un amusant passe-temps. La supériorité du héros chevaleresque est ainsi doublement relativisée, par sa propre autodérision et par la moquerie d'un personnage *a priori* exclu de la norme idéalisante.

Un autre élément traditionnel, qui rappelle cette fois une œuvre plus ancienne, est la relation que Don Brianel développe, au cours de la séquence antiochienne, avec une sorte de nouveau Ribaldo. Ce personnage, nommé Don Palineo de la Ventura et qui s'avère finalement d'extraction noble, est initialement présenté comme « un buen hombre » (I, 45, 258), capable d'informer le chevalier sur tout ce qui se passe dans le royaume. Mais il révèle ensuite de surprenants dons picaresques, qu'il justifie par la dure nécessité à laquelle il a dû faire face et qui provoquent à plusieurs reprises le rire de Brianel. Il commet ainsi un vol de cape devant son compagnon, avant d'entraîner celui-ci, bien peu héroïquement, pour se cacher de sa victime :

viendo passar dos o tres mancebos cantando, Palineo llegó a ellos y asiendo al vno dellos por el manto puso mano a su espada. El mancebo por escabullirse se le dexó en las manos, començando a dar bozes que le matauan, mas Palineo asiendo de don Brianel lo metió

dans le cas du *Belianís de Grecia*, même s'il faudrait une étude plus complète de la question, au-delà de la figure de Don Brianel, pour la confirmer.

23. Voir à ce sujet l'article bien connu d'Edwin B. Place : « El Amadís de Montalvo como manual de cortesanía en Francia » (1954).

por vna trauiessa de vna calle, de suerte que non pudieron ser vistos. *Grande era la risa* que don Brianel lleuaua de ver qué desenbultamente Palineo quitara el manto al otro con el qual sus armas lleuaua cubiertas.

–¿Qué os parece –dezia Palineo– es este mal officio? Quien no tiene qué comer ganarlo a poco trabajo.

[...] Assí fueron riendo [I, 47, 265-266].

Aussi sage dans ses réflexions qu'ingénieux dans ses actions, Don Palineo devient ainsi pour le protagoniste à la fois un compagnon d'aventure et un maître, certes atypique, mais dont le héros reconnaît la valeur incomparable : « Más vale lo que de vos he aprendido –dixo don Brianel– en vn día, que quanto me enseñaron mis maestros en diez años » (I, 47, 267). Loin de se récrier de méthodes peu compatibles avec l'exemplarité chevaleresque traditionnelle, Brianel les applaudit donc et en rit joyeusement.

Ce rire, qui n'éclate plus seulement de haut en bas, pour brocarder les défauts de personnages inférieurs, mais qui s'exprime aussi et surtout vis-à-vis des propres héros idéalisés et de certains aspects du comportement chevaleresque, est sans doute la principale variation que propose le *Belianís de Grecia* par rapport au paradigme humoristique antérieur. Ainsi, au cours des plaisants dialogues du chapitre 10, Brianel n'hésite pas à affirmer, voyant arriver ensemble Belianís et Belonia, qu'étant moins fort que son compagnon, il aurait plus besoin que lui d'apprendre de la magicienne de nouvelles techniques de combat :

como juntos los viesse venir, don Brianel les dixo:

–No vos querría ver tanto tiempo juntos, que sospecho que querríades aprender alguna cosa con que después nos sobrásedes a todos en las batallas y si assí a de ser, más razón era que a mí que menos fuerças se me alcançan, se me enseñasse.

[...] Bien assí estuuieron riendo con don Brianel [I, 10, 57-58].

Tout en s'en défendant, il ne craint pas non plus, suivi en cela par ses deux amis, de développer le champ sémantique marchand, anti-chevaleresque par excellence, pour évoquer le prix de leurs nouvelles armes et la façon dont ils pourront s'en acquitter.

–No os lo digo yo –dixo don Brianel– que en todo tengo de ser el mejor librado, pues por vnas armas blancas de poca suerte que metí en la batalla me dan agora vnas tan buenas como veys.

–No os lo darán de balde –dixo Arsileo– por esso veamos con qué las auéys de pagar.

–No vséys de officio de mercader –dixo don Brianel– que quien a mí me da las armas no las vsa vender, si assí no es, dezíme ¿con qué auéys pagado éstas que trahéys?

–No contendáys sobre esso –dixo don Belianís– que yo pagaré por todos pues me cupo la mejor parte.

Y luego, con mucho plazer se armaron de todas ellas [I, 10, 59].

Outre la présence frappante d'une telle autodérision, on peut aussi remarquer que l'humour est utilisé par les chevaliers comme un moyen de défense inhabituel dans certaines situations, non plus badines, mais au contraire belliqueuses. On trouve cette stratégie chez Brianel, bien sûr :

Don Brianel, dissimulando el henojo que tenía, *con vna fengida risa* no dando lugar a quel rey de Chipre respondiesse, le dixo:

–Creo, señor cauallero, que pensaste de salir con vuestro ademán pensando que no vuiera cauallero que por ser vos tan grande os respondiera y según me parece avn tenéys mayor la soberuia que el cuerpo, pero todavía digo que en nombre de la princesa Persiana yo seré el tercero contra vos y vuestros hermanos en la batalla [I, 21, 119].

Mais ce type de réaction humoristique, qui dénote une force d'auto-contrôle du chevalier, tout en rehaussant son héroïsme, est également présente chez Don Belianís, héros éponyme de l'œuvre :

Mucho le pesó a don Belianís viendo qué auía de ser el postrero, mas como vio que más no se podía hazer, *dissimuló* e juntándose con el duque, le dixo:

–Avn creo que hemos de tener más franca la puente que yo pensaua.
El duque se rió [I, 11, 65].

La disposition à plaisanter est donc devenue une véritable qualité chevaleresque, en contexte curial notamment, mais aussi, de façon plus surprenante, en pleine aventure guerrière. La reconnaissance positive d'un tel trait de caractère renvoie clairement à la valorisation qui en est faite dans la conception contemporaine du savoir-vivre courtois.

Il faut, d'ailleurs, signaler que Don Brianel, personnage qui incarne dans l'œuvre ce nouvel *ethos*, possède un pendant féminin en la personne de « la linda Matarosa », cousine et compagne de la princesse de Babylone Florisbella, bien-aimée de Don Belianís. Cette infante est d'emblée décrite comme « vna de las más apuestas y *graciosas* donzellas [...] de todo el señorío » (I, 42, 241) et sa « *gracia* » sans cesse rappelée n'épargne personne, puisqu'elle ose railler jusqu'au propre Belianís, qui, sur ordre de la magicienne Belonia, ne peut s'attarder à converser avec sa dame :

La infanta Matarosa *con mucha gracia*, dixo a don Belianís:

–Pienso, señor cauallero, que deue de traeros la sabia Belonia, tam bien enseñado que no habláys sino quando a ella le plaze y, si assí es, dezínoslo porque yo me obligo de alcançar della la licencia siquiera para que partiéndoos nos podáys hablar [I, 43, 253].

De la même façon, ses boutades « chispeantes »²⁴ ne ménagent pas la princesse Florisbella, amargie par le chagrin, ce dont Matarosa entend profiter pour jouir elle-même du service de Belianís, alors connu sous le nom de « Chevalier aux Basilics » : « Creo, mi señora, que no os tiene de conocer el Cauallero de los Basiliscos quando venga, según estáys flaca, y a de pensar que yo soy la que él libró de la peligrosa tienda, por donde será escusado quererle tomar por vuestro cauallero » (I, 61, 356). Matarosa traitera pareillement, sur le ton de la plaisanterie et d'un feint dédain, les hommages qu'elle recevra de la part d'Arsileo, vaincu par le charme et l'esprit de la belle infante (I, 61, 363). Comme on l'a vu précédemment, Oriana était également capable de faire preuve de « *gracia* », en échangeant des propos plaisants avec Don Brian de Monjaste. De même, dans le *Belianís*, la princesse Florisbella s'adonne également à de vives joutes spirituelles avec sa cousine. Toutefois, la « *gracia* » n'est, chez les bien-aimées des héros éponymes, qu'une qualité qui se donne à voir ponctuellement, comme si leur statut narratif les cantonnait encore, la plupart du

24. Ainsi les qualifie L. E. F. de Orduna dans son édition de l'œuvre (Introducción, p. LIX).

temps, à un sérieux et à une réserve jugés plus dignes de leur état. La « *gracia* » est, en revanche, constitutive de l'*ethos* de Matarosa : son statut légèrement inférieur, tant sur le plan social que sur le plan narratif, ne s'oppose pas à la réunion de l'idéalisation féminine et de l'humour. Le *decorum* chevaleresque est ainsi toujours à l'œuvre dans les pages du *Belianís*, introduisant des nuances entre les comportements jugés acceptables chez les uns et les autres, mais la « *gracia* » humoristique a gagné un terrain considérable par rapport aux précédents livres de chevalerie.

Deux des principaux protagonistes de l'œuvre, Don Brianel et l'infante Matarosa, illustrent ainsi l'importance de la nouvelle qualité courtisane qu'est la « *gracia* », tant comme maîtrise de l'élégance aristocratique que dans sa dimension humoristique, particulièrement perceptible dans les scènes que nous avons sélectionnées ici. Ce nouvel aspect de l'idéalisation chevaleresque découle de l'évolution du chevalier, déjà signalée par la critique, vers la *curialitas*, qui, dans la trame de ces récits, prend de plus en plus le pas sur les aventures proprement dites. Mais il constitue surtout un reflet direct du contexte de la Renaissance et des exigences de savoir-vivre, de savoir-rire et de savoir-faire-rire qui y règnent, comme le montrent, dans le sillage de Castiglione, la multiplication de traités de bonne conduite, le goût pour les collections d'apophtegmes²⁵ ou le passe-temps espagnol du « *motejar* », qui consiste à moquer de façon spirituelle et plus ou moins agressive les défauts d'autrui par des jeux langagiers qui annoncent le conceptisme du siècle suivant.²⁶ Ainsi, selon les termes de Lilia Ferrero de Orduna, le *Belianís de Grecia* « representa la fusión del espíritu caballeresco medieval y los ideales más atractivos del Renacimiento » (1996 : 121). Toutefois, il est important de remarquer que, loin d'emmener le *Belianís* vers le terrain du réalisme, l'humour dont font preuve ses protagonistes est en soi un humour idéalisé, empreint justement de la perfection de la « *gracia* », de l'élégance et de la « *sprezzatura* » de cour, et ce n'est donc pas à cette source que s'abreuvera l'humour cervantin, plus proche de la critique « de l'intérieur » initiée par Feliciano de Silva à partir des ridicules qu'engendre le décalage entre idéal et réalité.

25. Cette vogue, ainsi que ses origines classiques, ont été étudiées par Alberto Blecuá : « La littérature apophtegmatique en Espagne » (1979). L'auteur y précise qu'au-delà du sens premier de « sentence brève, spirituelle et morale, attribuée à un personnage illustre », l'apophtegme s'est rapidement confondu avec le simple « mot d'esprit qui n'a aucun contenu moral » ; de même, la définition qu'en propose le *Diccionario de Autoridades* le relie au concept fondamental d'« *agudeza* », c'est-à-dire d'expression ingénieuse (p. 119).

26. Sur cette pratique et son succès dans l'Espagne du XVI^e siècle, voir Maxime Chevalier, « El arte de motejar en la corte de Carlos V » (1983).

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1907), *El baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
- (1999), *El baladro del sabio Merlín con sus profecías. Transcripción y estudios*, 2 t., ed. de María Isabel Hernández, Gijón, Cajastur – Trea – Universidad de Oviedo.
- ANONYME (2001), *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid, Cátedra.
- BARANDA, Nieves (1995), « Gestos de cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI », in *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, II, pp. 55-68.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1984), « Arthur et les chevaliers envoisiez », *Romania*, 105, pp. 312-325.
- BLECUA, Alberto (1979), « La littérature apophtegmatique en Espagne », in *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. Augustin Redondo, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 119-132.
- BOGNOLO, Anna (1995), « La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepo-lemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521) », in *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Juan Salvador Paredes Núñez, 4 t., Granada, Universidad de Granada, I, pp. 371-378.
- CÁTEDRA, Pedro (2007), *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1984), *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Traducción de Juan Boscán (1534), Madrid, Espasa-Calpe [1^{ère} ed. 1945].
- (1987), *Le Livre du Courtisan*, Présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici.
- (1998), *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Milano, Garzanti [1^{ère} ed. 1981].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2003), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 t., ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia [1^{ère} ed. 1978].
- CHEVALIER, Maxime (1983), « El arte de motejar en la corte de Carlos V », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 5, pp. 61-77.
- CODURAS BRUNA, María (2013), *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- CURTO HERRERO, Federico F. (1976), *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March.
- FERNÁNDEZ, Jerónimo (1997), *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible Cauallero don Belianís de Grecia*, 2 t., Introducción, texto crítico y notas de Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger.
- HERRÁN ALONSO, Emma (2003), « Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: el Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico », in *El humor en todas las épocas y culturas. Laboratorio de Humanidades*, coord. José Luis Caramés Lage et al., Oviedo, Servicio de Audiovisuales de la Universidad de Oviedo, pp. 1-15.
- JOLY, Monique (1982), *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille-Toulouse, Atelier National de Reproduction des Thèses.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, y Emilio José SALES DASÍ (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto.
- MÉNAGER, Daniel (1995), *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MÉNARD, Philippe (1969), *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Droz.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- MILLAND-BOVE, Bénédicte (2000), « “Nous chantons chansons diverses et si tirom diverses cordes”. L'esthétique de la dissonance dans le *Tristan en prose* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 5, pp. 1-16.
- (2003), « La pratique de la ‘disconvenance’ comique dans le *Lancelot en prose* : les mésaventures amoureuses de Guerrehet », in *Arthurian Literature XIX. Comedy in Arthurian Literature*, ed. Keith Busby and Roger Dalrymple, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 105-115.
- MORREALE, Margherita (1959), *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- ORDUNA, Lilia Elda Ferrario de (1992), « Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana », in *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 189-212.
- (1996), « El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos », in *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (actas de las V Jornadas Medievales)*, eds Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México – El Colegio de México, pp. 115-122.
- PLACE, Edwin B. (1954), « El *Amadís de Montalvo* como manual de cortesanía en Francia », *Revista de Filología Española*, 38, pp. 151-169.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1993), « Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías », in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, coord. Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro, 4 t., Lisboa, Cosmos, II, pp. 73-80.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2008), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra [1^{ère} ed. 1987].
- SALES DASÍ, Emilio José (2005), « El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes », *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, pp. 115-157.

RÉSUMÉ

L'idée d'une uniformité du genre du roman de chevalerie, tel qu'il se développe en Espagne au cours du XVI^e siècle, rencontrant un succès durable dont profitera encore l'œuvre cervantine, a longtemps prévalu parmi les spécialistes, qui reprirent à leur compte le jugement du chanoine de Tolède, selon lequel, « à quelques nuances près, [les romans de chevalerie] racontent tous la même chose et ne valent guère mieux l'un que l'autre » (*Don Quichotte*, I-47). En réalité, les caractéristiques attribuées à ces œuvres se confondent souvent avec celles propres à l'*Amadís de Gaula*, à la fois initiateur et modèle indépassable du genre chevaleresque espagnol. Toutefois, cette opinion a désormais fait long feu : comme l'a montré Lilia E. F. de Orduna, bien que l'*Amadís* constitue indéniablement le paradigme du roman de chevalerie péninsulaire, les œuvres qui vont le suivre se construisent dans un double mouvement d'imitation et de variation face à ce modèle, une tendance que Cervantès accentuera à l'extrême. S'inscrivant dans cette conception dynamique du genre chevaleresque, le présent article aborde ici l'évolution de sa composante humoristique, en particulier dans l'*Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1547), une œuvre qui déroge sous plusieurs aspects aux modalités génériques instituées par l'*Amadís* et qui présente une reconfiguration du personnage du chevalier. Celui-ci, répondant aux nouvelles exigences comportementales de la Renaissance, voit apparaître dans le vaste éventail de ses qualités la capacité à faire montre d'esprit et même d'humour, comme l'illustre la figure de Don Brianel de Macédoine, l'un des plus proches compagnons du héros.

MOTS-CLÉS

Roman de chevalerie, Humour, *Don Belianís de Grecia*, Jerónimo Fernández, *Livre du courtisan*.

ABSTRACT

The idea of chivalric romance being a uniform genre as it evolves in Spain during the XVIth century—and encounters the long-lasting success that will in turn benefit the Cervantine novel—has long prevailed among specialists, who found themselves in agreement with the Canon of Toledo's appraisal that "[chivalric romances] are all more or less the same thing; and one has nothing more in it than another; this no more than that" (*Don Quixote*, I- 47). In fact, the characteristics assigned to these works are often conflated with those inherent to the *Amadís de Gaula*, both the initiator and the unsurpassable model of the whole Spanish chivalric genre. However, this opinion is no longer sustainable. As Lilia E. F. de Orduna has showed, although the *Amadís* is the undeniable paradigm of Peninsular romance, later works are built upon a dual push towards both imitation and variation of this model; a tendency Cervantes will uphold to the extreme. Endorsing this dynamic conception of the chivalric genre, this paper examines the evolution of the humorous component within the genre, especially in Jerónimo Fernández's *Historia del magnánimo, valiente e invencible Caballero don Belianís de Grecia* (1547), a work that departs from the generic modalities established by the *Amadís* in various ways and introduces a reconfiguration of the character of the knight. In obedience to the new attitudes mandated by the Renaissance, the knight now adds to the wide range of his previous qualities a sharpened wit and even humour, as exemplified by the character of Don Brianel of Macedoine, one of the hero's closest companions.

KEYWORDS

Chivalric romance, Humour, *Don Belianís de Grecia*, Jerónimo Fernández, *The Book of the Courtier*.

Reçu: 22/11/2018

Accepté: 5/2/2019
