

Matière : Littérature-Monde

Niveau : master LC01

Semestre : 01

TD :08

Auteur : Cervantès Saavedra Miguel de (1547-1616)

Don Quichotte

Il est le personnage central du roman. Simple gentilhomme, il passe le plus clair de son temps à lire des romans de chevalerie et en oublie presque l'administration de son bien et l'exercice de la chasse. Son cerveau est outré par les aventures, galanteries, blessures, amours, tourments, enchantements, querelles, batailles et défis dont ses livres regorgent. Il en perd la raison et prend la décision de se faire chevalier errant. C'est à partir du moment où il se choisit le destin de chevalier et le nom de don Quichotte que le personnage devient un héros de roman. Pour se donner les caractéristiques des chevaliers romanesques, il se confectionne une armure à partir d'éléments bas et usés, se trouve une monture qu'il baptise Rossinante, un cheval à peine capable de galop, et une dame à aimer, une grossière paysanne renommée pour l'occasion princesse Dulcinée du Toboso.

Le chevalier errant, Don Quichotte de la Manche, fait disparaître l'hidalgo Quijada (on ignore son nom exact, peut-être est-ce Quesada ou Quijana ou encore Quijano). Le curé, le barbier Nicolas, sa nièce et sa gouvernante voudraient lui rendre la raison, mais rien n'y fera. Don Quichotte n'existe plus que par sa folie singulière tissée dans son idéal romanesque et chevaleresque.

Sa folie est pragmatique puisqu'il se montre à plusieurs reprises prêt à accommoder les lois de la chevalerie aux situations concrètes du réel. C'est le cas lorsqu'il juge acceptable de se faire armer chevalier par le premier venu. À de nombreuses reprises, les personnes qu'il rencontre témoignent de l'absence de déraison et de la haute intelligence de don Quichotte tant qu'il n'est pas question de chevalerie.

Le personnage de don Quichotte ne trouve sa complétude que dans le couple inséparable qu'il forme avec Sancho Panza. Sancho est inhérent à la constitution de don Quichotte et réciproquement.

Sancho, par la volonté de son maître, devient écuyer, mais n'en oublie pas pour autant d'être ce qu'il est vraiment, à savoir un homme peureux, bon vivant, bavard et impénitent.

Le couple qu'ils forment est uni par une même absence de raison : Sancho par sa bêtise et Don Quichotte par sa folie. Cependant, don Quichotte et son écuyer forment également un couple d'opposés :

- l'un est hautement cultivé alors que l'autre est un ignorant empli de préjugés paysans ;

- le chevalier errant est fou alors que Sancho est pragmatique et doté d'un solide bon sens et d'une véritable attention au réel. C'est d'ailleurs la tension entre le bon sens fruste de Sancho et la folie de don Quichotte qui donne au récit sa complexité ;
- don Quichotte prétend ignorer les besoins naturels comme se nourrir et dormir puisque les romans de chevalerie n'en parlent pas alors que son écuyer n'oublie jamais d'offrir à son corps de quoi le satisfaire ;
- le style langagier issu de la culture livresque du chevalier errant s'oppose au langage paysan de Sancho ;

Sancho Panza est un personnage allégorique du carnaval ; en effet, Pança ou Panza en espagnol désigne le ventre et Sancho fait référence à Santo : c'est donc le Saint-Pansu de Carnaval. Sancho est aussi un des noms qui étaient donnés au cochon, base de toutes les ripailles du carnaval. L'apparence physique de Sancho corrobore ces nominations puisqu'il est décrit comme petit et rond alors que le chevalier est grand et maigre ; chevalier qui, lui, incarne le Carême par son autorité, son respect des lois de la chevalerie et son indifférence à la satiété. Dans la culture catholique, le Carême succède au Carnaval.

À force de passer du temps ensemble, les deux hommes finissent par se contaminer l'un l'autre : don Quichotte ne reste pas imperméable au bon sens de Sancho et, à l'inverse, Sancho finit bien souvent par croire les interprétations loufoques de son maître. L'écuyer oscille constamment entre une certaine finesse d'esprit issue de son bon sens et son incorrigible naïveté mêlée d'une réelle affection pour don Quichotte.

Sans prétendre à dresser une poétique exhaustive de l'antiroman, je me bornerai à dégager les caractères essentiels de ce réalisme antilittéraire tel qu'il est institué par Cervantès dans le *Quichotte*. De façon générale, on peut considérer que Cervantès met en place des stratégies d'un vraisemblable antiromanesque qui contredisent les conventions du vraisemblable romanesque : l'antiroman affirme sa vérité en exhibant et en déjouant les impostures des romans.

Comme le *Quichotte*, l'antiroman est un livre sur les effets de lecture, puisqu'il y est question de ce qui leurre le lecteur et provoque sa méprise, qu'il s'agisse du héros-lecteur troublé par ses lectures, et que les personnages « raisonnables » tenteront de reconduire sur la bonne voie, ou du lecteur préfiguré dans le texte que le narrateur essaiera de prévenir contre les impostures, les leures, les falsifications des fables romanesques.

Voué au désabusement, à la désillusion du lecteur, le métadiscours critique antilittéraire s'enchâsse dans le roman en tant que composante essentielle du genre ; il se déploie parallèlement sur le plan de l'univers de la fiction, qui opère le renversement antihéroïsant des histoires romanesques, et sur le plan du discours narratif, pris en charge par un narrateur qui déjoue les conventions narratives typiques du roman.

De l'intérieur de la fiction, la critique dirigée contre l'invraisemblance du roman est déployée au moyen du dispositif parodique de la folie romanesque, qui permet d'enchâsser dans l'histoire « réaliste » (qui met en place un contexte matériel et des personnages proches de la réalité contemporaine du lecteur) une histoire romanesque – celle qu'imagine le lecteur troublé par ses lectures. Par opposition à la facticité de l'univers représenté dans les romans, les personnages et les actions de l'antiroman semblent plus « véritables », de la même façon que l'histoire de don Quichotte, exposé aux pénuries effectives de la vie errante, met en évidence l'invraisemblance des romans dans lesquels les chevaliers n'ont pas à s'occuper de leur nourriture, de leur tenue ou de leur bourse. La folie romanesque sert en même temps à discréditer la littérature qui l'a provoquée et à accréditer le « réalisme » du monde proposé par le livre.

La critique antilittéraire se déroule également sur le plan du discours narratif, par la façon dont le narrateur se présente au lecteur et conduit son récit. L'effet de réalisme est promu par la présence d'un narrateur métafictionnel qui reprend dans son discours les procédés typiques des romans, pour les exhiber en tant qu'artifices et les déjouer au moyen de la parodie. Ainsi, au lieu de se dissimuler tel que le recommande la poétique néoaristotélicienne, le narrateur antiromanesque s'exhibe ouvertement dans son travail d'écriture, interpelle le lecteur, partage avec lui sa réflexion sur la poétique du récit, découvre les erreurs ou les incohérences de sa narration pour paraître plus « véritable ».

Cervantès avait parodié les artifices du roman chevaleresque au moyen du système d'auteurs interposés qui lui permettait de multiplier ironiquement les preuves ou les attestations de vérité « historique » caractéristiques des fictions romanesques : l'allusion aux sources manuscrites, les lacunes du premier narrateur, la confusion des noms, l'arrêt brusque de la narration dans le chapitre IX, l'interruption du manuscrit, la mise en scène de Cid Hamet, l'appel aux archives de la Manche, qui ferment le premier *Quichotte*, sont autant de clins d'œil qui détournent parodiquement tous ces procédés, mettent en évidence leur caractère conventionnel et découvrent au lecteur le revers de l'illusion romanesque. Mais la fiction cervantine n'était pas sans exposer le caractère fictif de la narration qui se proposait de « deshacer la autoridad² » des « fábulas mentirosas³ », par l'utilisation ludique de tous ces recours et par la mise en scène de l'historien Cid Hamet, présenté parfois comme chroniqueur consciencieux de la vérité et « flor de los historiadores » et autant de fois comme « falsario », « embustero », « mago » et « encantador ». Il se trouve ainsi que l'histoire véridique de don Quichotte, qui prétend dénoncer la fausseté des romans, est racontée par un personnage qui contredit, de par son caractère fabuleux et invraisemblable, la prétention réaliste de l'histoire. Ce personnage fantastique, qui appartient plutôt au monde romanesque issu de l'imagination de don Quichotte, est inadmissible, inconcevable dans l'univers réaliste que nous propose le texte. On se retrouve donc face à un premier paradoxe du réalisme antilittéraire de Cervantès : par opposition aux romans chevaleresques, l'auteur ne veut pas abuser le lecteur. La fiction qu'il nous propose est vraie uniquement dans la mesure où elle se présente telle qu'elle est véritablement : une invention, certes ingénieuse, mais qui n'en demeure pas moins une fiction. Voici donc un leurre qui se montre comme tel et ne trompe pas.

2. Miguel de Cervantès, *Don Quijote de la Mancha*, 1999, p. 149.

3. *Ibid.*, p. 305.

RÉALISME ET CONSTRUCTION DIALOGIQUE

Le vraisemblable antiromanesque proposé par le *Quichotte* tient également à la façon dont l'auteur présente l'histoire en jouant habilement sur la diversité des opinions émises par les divers personnages, les différents intermédiaires et les auteurs successifs. Face aux perspectives univoques et totalisantes des narrations héroïques, le *Quichotte* propose un modèle de construction polyphonique qui récuse toute vérité autoritaire et permet la confrontation dialogique d'une multiplicité de voix et de points de vue divergents. Cette polyphonie se déploie aussi bien à l'intérieur de la fiction que sur le plan du discours narratif et de sa mise en scène énonciative.

Du point de vue de l'histoire, l'univers de la fiction permet de mettre en scène l'antagonisme de voix, de discours, de perspectives contradictoires : celui du couple de contraires (l'idéalisme romanesque de don Quichotte, le réalisme pragmatique de Sancho) ; celui du personnage fou et des personnages soit disant raisonnables. La polyphonie intradiégétique se voit démultipliée par la profusion des contes, des récits intercalés qui sont autant de voix et de perspectives différentes. Le monde romanesque nous est ainsi présenté comme lieu de rencontre d'une multiplicité de discours et de perspectives organisées de façon dialogique, qui contrecarrent toute interprétation définitive et mettent en place un perspectivisme ironique, érigé sur des vérités relatives et ambiguës selon lesquelles l'ordre moral et social, officiellement accepté comme rationnel, peut comporter quelque forme d'aliénation, et la folie s'avérer progressivement être une forme de lucidité.

Cette construction polyphonique est reprise sur le plan du discours narratif et de la mise en scène énonciative. Face aux narrations épiques, dans lesquelles le locuteur principal soutient le point de vue du héros et entérine son exemplarité, le locuteur principal prend dans le *Quichotte* ses distances par rapport aux discours et aux points de vue des personnages. Il se tient en retrait, dissimulé par le subterfuge de l'interposition des différents auteurs, du traducteur, de l'éditeur, qui sont autant de « lecteurs » interprétant le texte qu'ils transcrivent ou traduisent : l'auteur indéterminé qui signe les dédicaces et le prologue, le premier narrateur qui dit s'appuyer sur des sources manuscrites, le *segundo autor* qui trouve le manuscrit arabe et commande sa traduction en castillan, le traducteur, l'historien Cid Hamet, postérieurement présenté comme *autor primero*. Au niveau extradiégétique, la polyphonie devient dialogique⁴ du fait qu'aucune de

4. Horst Weich, « *Don Quichotte* et le roman comique français du XVII^e et du XVIII^e siècle », 1995, p. 241-261.

ces perspectives n'est prise en charge par le locuteur principal. D'autant plus que ces différentes voix se désavouent, se corrigent les unes les autres, signalent les erreurs, les incohérences du récit qu'elles nous présentent : les sources du premier narrateur sont contradictoires quant au nom du héros, le deuxième auteur met en doute la sincérité du Cid du fait qu'il est arabe, le traducteur se méfie de l'authenticité du chapitre V-II, qu'il tient pour apocryphe « porque en él habla Sancho con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio⁵ ». Cid Hamet désapprouve son traducteur lorsqu'il affirme « que no le tradujo su intérprete como él le había escrito⁶ », et met en doute le récit que fait don Quichotte à Montesinos. Pour finir, don Quichotte lui même se méfie de son chroniqueur lorsqu'il affirme « que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin ningún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere⁷ ».

La réalité que nous propose le livre n'est pas imposée par un discours dominant (celui d'un personnage, celui du narrateur). Elle se construit à partir d'une multiplicité de voix et de perspectives dans laquelle toute vérité définitive devient problématique. Par la vertu même de cette polyphonie, le parcours du héros échappe constamment à toute interprétation univoque, y compris au moment de la désillusion finale et des derniers instants du chevalier. L'indécision quant à la signification ultime qui doit être accordée à la « guérison » de don Quichotte « suspend le rôle conclusif du dénouement⁸ » et rend problématique l'interprétation que le lecteur doit tirer de la fable. Cervantès aurait donc éludé la réalisation de la vérité romanesque au moyen du discours auctorial pour la rapporter à un dialogue de voix et de perspectives contradictoires. Cette construction dialogique peut être considérée comme la conséquence de la conception esthétique du réalisme de Cervantès qui rapporte le domaine du vrai à une relativisation incessante des notions de vérité et d'autorité. Or, cette « ambiguïté douteuse », selon les mots de Kundera⁹, est l'un des traits qui définissent le réalisme moderne : elle est devenue, depuis Cervantès, la trace par excellence de la vérité romanesque.

5. Miguel de Cervantès, *op. cit.*, p. 336.

6. *Ibid.*, p. 430.

7. *Ibid.*, p. 334.

8. Jean-Paul Sermain, « La fin de *Don Quichotte* : une leçon troublante pour les romanciers français du XVIII^e siècle (Marivaux, Rousseau, Diderot, Laclos) », 2007, p. 51-60.

9. Milan Kundera, *L'art du roman*, 1987, p. 12.