

Universidad de Huelva

Departamento de Filología



Les *Quichottes* de Cervantès et d'Avellaneda face au miroir : l'écriture du double au seuil du fantastique

**Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:**

Aude Plozner

Fecha de lectura: 17 de septiembre de 2021

Bajo la dirección de los doctores:

Philippe Meunier

Luis Gómez Canseco

Huelva, 2021



Université Lumière Lyon 2
Ecole Doctorale 484 Lettres, Langues, Linguistique et sciences du langage, Arts
Intitulé du doctorat (discipline) : Études ibériques et méditerranéennes

Les *Quichottes* de Cervantès et d'Avellaneda face au miroir : l'écriture du double au seuil du fantastique

Aude Plozner

Thèse en cotutelle internationale préparée sous la direction des Professeurs
Philippe Meunier et Luis Gómez Canseco

REMERCIEMENTS

Je tiens, avant toute chose, à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, le Professeur Philippe Meunier, qui a su m'aiguiller avec patience, rigueur et grand professionnalisme tout au long de mes recherches. Ses qualités scientifiques et humaines ont été précieuses pour mener à bien ce travail. De la même façon, je tiens à remercier mon cotuteur, le Professeur Luis Gómez Canseco, qui a beaucoup apporté à ces pages en y posant un regard tout aussi rigoureux que bienveillant.

Je souhaite également exprimer ma plus profonde gratitude à M. David Alvarez Roblin, qui a grandement participé à l'élaboration de ce projet, et dont le soutien a été sans faille.

Il me faut aussi remercier mes collègues hispanistes qui ont eu une oreille attentive et qui m'ont toujours encouragée. Je pense en particulier à Marine Ansquer, avec qui j'ai tant partagé et tant travaillé, à Philippe Rabaté, qui m'a prêté main forte au moment opportun, à Alfredo Moro Martín, avec qui les échanges ont été nombreux, mais aussi aux membres du GREAM, et à la Société des Hispanistes Français qui m'a accordé une bourse de recherche pour travailler à la *Biblioteca Nacional de España* en 2019.

Cette thèse n'aurait jamais pu être menée à son terme sans le soutien de mes amis : Amel, Laurie, Morgane, Mylène, Joséphine, Laure-Hélène, Piotr, Sebastian, Wen, Leire, Joseph...; ni sans celui de ma famille : ma grand-mère, mon père, ma sœur, Valérie, Christophe, ainsi qu'Eugène et Louise, qui y ont même mis du leur. Merci à vous tous, du fond du cœur.

Enfin, je ne peux manquer de mentionner celui qui m'a accompagnée depuis le début, celui qui s'est intéressé à mon travail, qui m'a parfois relue, et surtout, celui qui m'a soutenue coûte que coûte dans les adversités du parcours du doctorant. Merci à toi, Arnaud.

INTRODUCTION

– ¿No ha sido cosa de reír, y lo es de contar, el gran miedo que hemos tenido? [...]
– No niego yo –respondió don Quijote– que lo que nos ha sucedido no sea cosa digna de risa, pero no es digna de contarse, que no son todas las personas tan discretas, que sepan poner en su punto las cosas.

DQI, 20, p. 185¹

POINT DE DÉPART

L'*ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que nous connaissons aujourd'hui est celui qui a été façonné par ses réceptions successives : d'abord héros comique pour son lecteur contemporain, il devient tour à tour symbole de l'exaltation de l'individu au XVIII^e siècle, figure romantique majeure au XIX^e et acquiert peu à peu une dimension emblématique. Assez naturellement, la seconde moitié du XX^e siècle se fait alors le théâtre de l'un des plus grands débats critiques au sujet de l'interprétation du roman : celui opposant les chercheurs qui envisagent le *Quichotte* tel un « *funny book* »² (parmi lesquels Erich Auerbach, Peter Russel et Anthony Close³, pour ne citer que les chefs de file), à ceux considérant que l'aspect comique peut enserrer un discours plus sérieux (mentionnons entre autres Albert. A. Sicroff, Francisco Rico ou John Jay Allen)⁴. Cette dispute animée, qui prend sa source dans des conceptions herméneutiques divergentes, a conduit les chercheurs à s'échanger les

¹ Dans l'ensemble de la thèse, pour faciliter la lecture des notes de bas de page, nous choisirons de citer le corpus de façon abrégée : DQI pour la Première partie cervantine, DQII pour la Seconde partie cervantine, et DQAV pour le *Second Tome* du continuateur Avellaneda, suivi du numéro de chapitre, puis de la page exacte. DQI et DQII renvoient tous deux à : Cervantès, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid, Punto de lectura, 2007 ; et DQAV renvoie à : Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.

² P. Russel, « "Don Quixote" as a Funny Book », *Modern Languages Review*, 64, 1969, pp. 312-326.

³ E. Auerbach, « La Dulcinea encantada », dans *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1945, pp. 314-339; P. Russel, « "Don Quixote" as a Funny Book », pp. 312-326; A. Close, *The Romantic Approach to « Don Quijote »: A Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism*, Cambridge University Press, 1978.

⁴ A. Sicroff, « En torno al Quijote como "obra cómica" », *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1991, pp. 353-366. Francisco Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, « Las dos interpretaciones del "Quijote" », Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 139-161. J. J. Allen, *Don Quixote, Hero or Fool? : a study un narrative technique*, Gainesville, University of Florida Press, 1969.

réprobations les plus sévères sur le positionnement que se doit d'adopter le philologue face au texte classique. Les uns défendent un retour aux sources, c'est-à-dire au projet littéraire exposé par Cervantès dans le Prologue de la Première partie (qui accorde une place fondamentale au rire), tandis que les autres, qui s'inscrivent dans la lignée des romantiques, projettent le texte sur leur propre système référentiel en proposant une lecture actualisée et actualisante du roman. Aujourd'hui, il semblerait que chacun se soit positionné et qu'aucune des deux postures n'ait été définitivement entérinée. Mais si la question n'est plus placée sur le devant de la scène, elle n'en demeure pas moins fondamentale pour tout cervantiste en quête de réponses. Clarifions donc d'emblée notre point de vue.

Convaincue que certaines caractéristiques de l'écriture cervantine ont été trop longtemps éclipsées par les abondantes approches comiques, il s'agira pour notre part de proposer une lecture du *Quichotte* (ou plutôt des *Quichottes*, nous allons le voir) qui n'est pas celle de l'époque. Pour autant, nous ne révoquerons pas la dimension comique de l'œuvre, qui ne peut être niée, mais chercherons plutôt à nous émanciper de sa tutelle. De cette façon, nous nous rapprocherons, dans une certaine mesure, du positionnement adopté par les romantiques : nous poserons sur le texte un regard de lecteur du XXI^e siècle, celui qui, influencé par sa culture littéraire, sera amené à relire le roman à l'aune d'une autre littérature. Une lecture attentive du texte nous a effectivement amenée à récolter un grand nombre d'éléments qui sont passés inaperçus, et ce probablement parce qu'ils ne s'inscrivent pas véritablement dans la lecture comique de l'œuvre. Les éléments dont il est question ne sont pas ceux qui déclenchent automatiquement le rire, mais ceux qui font naître l'inquiétude, voire la crainte, chez les personnages comme chez les lecteurs. Dès lors, nous nous sommes demandée si une tout autre lecture du texte cervantin, bien plus sombre que toutes celles que nous avons pu lire, était possible, et si celle-ci pouvait être éventuellement rapprochée de la future littérature fantastique. Nous effectuerons donc un important pas de côté quant à la chronologie de l'histoire littéraire.

Mais avant toute chose, constatant que parmi les éléments préoccupants relevés, beaucoup étaient liés à la continuation de la Première partie du *Quichotte*

parue en 1614 sous la plume d'Alonso Fernández de Avellaneda⁵, nous avons décidé d'élargir notre corpus initial. En d'autres termes, notre relecture ne sera pas uniquement celle des deux parties cervantines, mais celle des « trois *Quichottes* »⁶ : la Première partie cervantine (publiée en 1605), le *Segundo Tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* d'Avellaneda (publié en 1614), et la Seconde partie cervantine (publiée en 1615).

Bien que les projets littéraires de Cervantès et de son concurrent diffèrent, le rire occupe à nouveau une place centrale dans la continuation⁷ : citons parmi les nombreux exemples la course de bagues de Zaragoza, le seigneur se faisant passer pour *l'Archipámpano* de Séville, ou encore Sancho, qui devient, à la fin du roman, bouffon professionnel. Dans son livre *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en el « Quijote » de Avellaneda*, James Iffland étudie la question du rire en s'appuyant sur une étude comparée des trois *Quichottes*. Il remarque ainsi que le continuateur s'éloigne de la dimension carnavalesque du roman original, qui produit un rire multidirectionnel, et qu'au contraire, le vecteur du rire s'oriente avant tout de la noblesse vers le duo de protagonistes, ridiculisé à maintes reprises par l'organisation de bourles⁸. À première vue, Iffland semble se faire partisan de la lecture comique des *Quichottes*. Pourtant, celui-ci reconnaît que derrière le mécanisme du rire se cachent des éléments bien plus sérieux (qui, par ailleurs, sont souvent source d'interactions avec l'écrivain du *Quichotte* authentique⁹) :

Avellaneda est totalement conscient du fait que la meilleure partie du message potentiellement subversif ne se transmet pas par le biais d'une

⁵ Il s'agit d'un pseudonyme qui a fait couler beaucoup d'encre. Malgré de nombreuses attributions, nous ne connaissons toujours pas, avec certitude, la véritable identité de l'écrivain. L. Gómez Canseco offre un résumé complet de cette question. Voir *DQAV*, pp. 11-26.

⁶ Nous clarifions ensuite l'expression.

⁷ Dans son prologue, Avellaneda considère le *Quichotte* comme une « *casi comedia* » et se propose, avec son roman d'en écrire une (*DQAV*, p. 7). Qu'entend Avellaneda par *comedia* ? La question divise la critique. Voir L. Gómez Canseco, « La comedia de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo », dans *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, pp. 383-394, et J. Iffland, *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en el « Quijote » de Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1999, p. 233.

⁸ J. Iffland, *De fiestas y aguafiestas*, pp. 329-346. Stephan Gilman le notait lui aussi, plus tôt : S. Gilman, *Cervantes y Avellaneda : Estudio de una imitación*, Mexico, Colegio de México, 1951, pp. 128-138.

⁹ Pour en revenir aux nombreuses bourles dans le *Quichotte* avellanédien, celles-ci ne sont pas sans rappeler le séjour du chevalier et de l'écuyer chez le duc et la duchesse dans la Seconde partie.

déclaration directe mais justement par les mécanismes comiques de l'œuvre.¹⁰

Mais alors, comment la continuation a-t-elle pu participer du sentiment d'inquiétude qui, à certains moments, surgit chez le lecteur ou les personnages du roman cervantin ?

Si le *Second Tome* a donné lieu à de nombreuses polémiques et s'il a été émis à son encontre d'innombrables critiques (en son temps et encore de nos jours¹¹), il semble aujourd'hui de plus en plus largement admis par les spécialistes que la continuation apocryphe a très largement influencé l'écriture de la Seconde partie cervantine. Un important faisceau d'indices, mis en lumière notamment par Alfonso Martín Jiménez et plus récemment par Luis Gómez Canseco et David Alvarez Roblin¹², a effectivement permis d'établir l'existence d'un important dialogue entre les deux romans, et plus particulièrement entre les deux Secondes parties du *Quichotte* : « *se puede asegurar sin mucho margen de error, que [Cervantes] repensó su propio libro desde el comienzo y rehizo no pocos pasajes que tenía compuestos* »¹³. Les solides preuves dont la communauté de cervantistes dispose aujourd'hui ne permettent plus d'étudier le roman cervantin (et surtout la Seconde partie) sans le mettre en perspective avec l'œuvre d'Avellaneda. C'est donc à ce titre que nous employons l'expression « les trois *Quichottes* ». Cette dénomination ne relève pas d'un phénomène éditorial, mais d'une lecture critique : à notre avis, les jeux d'écriture entre les deux parties du *Quichotte* de Cervantès et la continuation d'Avellaneda sont tels que l'on peut parler d'un ensemble de trois *Quichottes*¹⁴.

C'est précisément ce constat qui, dans le cadre d'un mémoire de Master, nous a conduite à réaliser une étude comparative du thème de la justice dans les trois livres. Grâce à ce travail, nous avons pu montrer que les deux écrivains s'étaient influencés

¹⁰ Nous traduisons de J. Iffland, « Do We Really Need to Read Avellaneda? », *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21, 1, 2001, p. 75 : « *Avellaneda realizes perfectly well that the better part of that potentially unsettling message is transmitted not by means of direct statements, but through the very mechanisms of comicity of the work* ».

¹¹ DQAV, Introducción, pp. 74-78.

¹² A. Martín Jiménez, *El « Quijote » de Cervantes y el « Quijote » de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001; et *Cervantes y Pasamonte, La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création : le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014 ; L. Gómez Canseco, DQAV, Introducción, pp. 39-123 et L. Gómez Canseco, DQAV, « 1615 : del "Quijote" al "Quijote" », pp. 519-534.

¹³ L. Gómez Canseco, DQAV, « 1615 : del "Quijote" al "Quijote" », p. 525.

¹⁴ Pour autant, cela n'exclut pas que chacun des romans ait ses propres spécificités.

mutuellement à ce sujet en proposant deux visions distinctes, mais surtout que Cervantès l'avait métaphorisée sous la forme d'une « justice littéraire » dans sa Seconde partie pour rétablir l'autorité de son histoire et tenter de réparer le tort infligé par Avellaneda à son œuvre¹⁵. Nous avons finalement pu constater que, parmi les stratégies mises en place pour y parvenir, beaucoup sèment le trouble dans le livre de 1615 et provoquent même, chez le lecteur et les personnages, un certain vertige. Par conséquent, il apparaît que ces éléments ont toute leur place dans notre recherche, et qu'ils en sont même un enjeu central.

PROGRESSION SCIENTIFIQUE

Cette thèse s'organisera en trois temps qui illustreront la progression de nos recherches et réflexions, ainsi que les résultats obtenus.

Dans un premier temps, notre travail visera à reconsidérer l'ampleur de l'influence d'Avellaneda sur l'écriture de la Seconde partie, ce qui nous conduira à relire de nombreux passages clefs du roman de 1615, dont les chapitres 3 et 59 qui introduisent respectivement la Première partie authentique et la continuation apocryphe, et à approfondir, d'un point de vue terminologique, la façon dont cette double insertion a été décrite. Ce sont précisément ces analyses qui ont mis au jour une certaine poétique du miroir, celle qui permet à l'écrivain de traverser les frontières romanesques et qui, par là même, invite à appréhender et articuler les trois *Quichottes*, celle qui permet à l'écrivain de réparer le préjudice dont il se sent victime, mais aussi celle qui peut, par ricochet, déformer et fragiliser son œuvre. Opérée – consciemment ou non – par Cervantès, celle-ci participe grandement à l'étrangeté qui émane du *Quichotte*, nous le verrons. Par ailleurs, du point de vue de la construction du personnage principal, la double introduction de la Première partie et de la continuation invite également don Quichotte à se confronter à plusieurs représentations de lui-même qui lui apparaissent parfois déformées ou altérées : celle du conte du barbier au premier chapitre, celle véhiculée par la publication de la Première partie au chapitre 3, celle

¹⁵ Nous avons synthétisé nos résultats dans un article : A. Plozner, « Cervantes frente a Avellaneda, un juicio ficcional y literario », dans «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, 2017, pp. 205-215.

que le Chevalier aux Miroirs affirme avoir vaincue au chapitre 14, et pour finir, le don Quichotte d'Avellaneda, au chapitre 59. Face à ces multiples représentations, le héros de Cervantès, flatté au départ, doit finalement se protéger et même redéfinir son identité, qui semble menacée. Ces « autres lui-même » sont-ils des usurpateurs, des *alter ego*, des doubles ? Ces êtres fictionnels feront l'objet d'une étude spécifique dans notre deuxième chapitre.

Ce ne sont pas, en revanche, les seuls face-à-face problématiques. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux autres rencontres du chevalier avec des personnages, qui, en bien des aspects, peuvent lui être apparentés : nous pensons particulièrement à Cardenio, au bachelier Sansón Carrasco ou au bandit catalan Roque Guinart, doubles quichottesques sur lesquels nous reviendrons à plusieurs reprises. Nous procéderons alors à un examen phénoménologique de ces rencontres, qui, nous le verrons, viennent nuancer la traditionnelle fonction comique qu'incarnait la figure du double à l'époque. Les conditions d'apparition de ces personnages, les échanges avec le chevalier et les aboutissants de ces rencontres sont extrêmement troublants et semblent à l'avant-garde de l'expression d'un motif littéraire bien postérieur : le double fantastique.

Pour consolider ces premiers résultats assez inattendus, et qui peuvent *a priori* sembler anachroniques, nous poursuivrons notre travail en resituant le motif du double au sein de l'histoire littéraire et en observant ses évolutions. Ce travail préalable nous permettra ensuite de mieux appréhender la figure du double dans l'ensemble du corpus et de mieux la comprendre. Ayant été confrontée à une multitude de modalités du double (interne accidentel ou intentionnel, externe par mise en présence virtuelle ou effective¹⁶), dont les caractéristiques pouvaient parfois être antithétiques ou complémentaires, nous offrirons une vision d'ensemble, englobant toutes les modalités que nous avons pu rencontrer. Nous mettrons ainsi en lumière le rôle absolument central du phénomène du double dans le roman et les nombreux aspects inquiétants qu'il véhicule. En effet, il n'est pas uniquement un agent du rire (comme ce fut majoritairement le cas dans les représentations théâtrales antiques¹⁷), mais constitue

¹⁶ Nous les présenterons le moment venu.

¹⁷ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, pp. 17-18.

une véritable stratégie d'écriture porteuse d'une inquiétante étrangeté, qui fait de lui le ferment d'une future littérature.

Un dernier volet de ce travail visera à interroger plus largement le potentiel fantastique du roman cervantin, à la manière de Maria Aranda dans son essai *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*¹⁸. Parmi les éléments sombres relevés dans le texte, nous notons qu'en bien des aventures, le chevalier et son écuyer sont confrontés à des situations anxiogènes voire menaçantes : les bruits de chaînes dans l'aventure des moulins à foulon, l'arrivée de don Quichotte et Sancho dans le cimetière du Toboso à minuit, et l'entrée de doña Rodríguez dans la chambre du chevalier, au beau milieu de la nuit, enveloppée de la tête aux pieds dans un linge blanc, en sont de parfaits exemples. Si certains de ces épisodes ont pour but de provoquer le rire chez le lecteur ou les personnages, il ne faut pas, à notre avis, faire abstraction de l'étrangeté, voire de l'effroi, qui les caractérisent. Loin de constituer des instants narratifs disparates, ces passages empreints de « fantasticités » (c'est-à-dire de possibles traces de la littérature fantastique avant l'heure¹⁹), quelque peu délaissés au profit de l'interprétation comique de l'œuvre, seront mis à l'honneur dans notre cinquième chapitre.

Enfin, pour étayer et enrichir notre réflexion sur la fantasticités, nous infléchirons notre raisonnement en nous interrogeant sur la réception du *Quichotte* par les traductions. Les traducteurs, et donc lecteurs, ont-ils eux aussi appréhendé la part d'étrangeté qui se dégage du roman ? Pour tenter de répondre à cette question, nous nous appuierons sur une sélection de onze traductions européennes : les premières traductions françaises, anglaises et allemandes seront confrontées à celles publiées à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, période qui correspond à la naissance du roman gothique anglais et de la littérature fantastique en Allemagne, puis à son essor en Europe. Pour chacune de ces traductions, nous nous centrerons sur deux aspects développés jusqu'alors dans notre travail : la mise en miroir introduite dans la Seconde partie (nous observerons d'abord les mentions explicites au roman avellanédien aux chapitres 59, 70 et 72, puis la façon dont a été traduit le don Quichotte « *fantástico* ») et le ferment fantastique que constitue la vision fantomatique (plus

¹⁸ Nous détaillerons le contenu très riche de cet essai le moment venu. M. Aranda, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

¹⁹ Nous expliquerons en détail la notion de « fantasticités » que nous avons forgée.

concrètement les chapitres 19 de la Première partie et 48 de la Seconde). Ainsi montrerons nous que ces éléments ambigus suscitaient déjà, en leur temps, certaines interrogations.

En définitive, nous chercherons à démontrer, à plusieurs niveaux, que le *Quichotte* n'est pas une œuvre exclusivement destinée à faire rire. S'il est vrai que le chef-d'œuvre de Cervantès a souvent été étudié sous cet angle, nous prouverons que d'autres lectures sont possibles : l'un des enjeux essentiels de cette thèse sera précisément d'étudier la part d'étrangeté que comporte le roman cervantin, nettement moins prise en compte par la critique, voire omise. Insistons cependant : il ne s'agira pas de nier la dimension comique de l'œuvre, mais de montrer comment celle-ci, au contraire, est compatible²⁰ avec d'autres interprétations.

Notre intention a été de réaffirmer humblement certains aspects qui ont été quelque peu négligés dans l'interprétation de l'œuvre (dans notre cas, il s'agit de l'interprétation comique du *Quichotte* et de la délimitation temporelle du genre fantastique), voire à s'en affranchir. Cette démarche nous a en tous cas permis de prendre en considération nos intuitions et nous a poussée à explorer des pistes aussi stimulantes que riches, et jusqu'alors inexploitées.

MÉTHODOLOGIE

La méthode de travail qui nous guidera tout au long de cette thèse, ou plutôt notre « pratique du texte »²¹, sera celle de la littéralité. Cette approche, théorisée par Nadine Ly et Frédéric Bravo²², s'attache avant tout à explorer l'essence même du texte, son « limon originel » nous dit Ly²³, dans ses figures immuables :

²⁰ Dans son ouvrage *La séduction de l'étrange*, en s'appuyant sur les travaux de Bergson (H. Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1900), Louis Vax montre que le rire et le fantastique ne sont pas inconciliables. Voir « Le comique et l'étrange », dans L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, pp. 80-82.

²¹ F. Bravo, « L'analyse littérale », dans *Littéralité III, L'image dans le tapis*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 45 : « Il s'agit plus d'une "éthique" de l'analyse qui est davantage une attitude ou une position de lecture devant le texte [...] qu'une méthode ou "technique" proprement dites ».

²² N. Ly, « La littéralité », dans *Les langues néo-latines*, 262, 1987, pp. 5-30 ; F. Bravo, « L'analyse littérale », dans *Littéralité III, L'image dans le tapis*, pp. 43-74. Pour une pratique de la littérarité, consulter Ph. Meunier, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or : essai de poétique onomastique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

²³ N. Ly, « La littéralité », dans *Les langues néo-latines*, p. 7. La comparaison géologique et sédimentaire est riche de sens.

La littéralité, qui est le texte même en tant que système signifiant (c'est-à-dire dynamique, efficace, puissant à faire et à dire), offre à l'analyse la donnée brute du corps du texte, l'entier de sa matérialité, et elle livre le principe caché qui en hiérarchise ses composantes²⁴

Elle implique donc une analyse approfondie du sens littéral des mots²⁵, de leur étymologie, mais également de l'autoréférentialité du texte. En d'autres termes, il s'agit d'un véritable positionnement déontologique qui nécessite de se soumettre au texte et de lui vouer un respect absolu.

Cet engagement face à la lettre nous semble le plus pertinent au regard de l'ensemble de notre projet, surtout lorsqu'il s'agira d'aborder une notion éminemment pluridisciplinaire, celle du double, en gardant un cap bien défini²⁶. Au commencement de notre travail, nous suivrons la recommandation de Bravo, c'est-à-dire ne pas « nier la complexe interaction des forces “extérieures” qui interviennent dans l'écriture »²⁷ cervantine, mais, très justement, de les mettre en valeur : la publication de la Première partie des aventures de don Quichotte (ainsi que les critiques du lectorat) et la publication de la continuation avellanédienne, transposées au sein même du texte de la Seconde partie cervantine, feront l'objet d'une attention particulière dans notre première partie, nous l'avons dit en amont.

Par ailleurs, à de nombreuses reprises, nous serons amenée à interroger l'origine des mots, leur évolution et leur emploi en contexte. Nous pensons en particulier aux « *espejos* » qui peuplent le texte, au protocole textuel qui prépare, organise et régit l'apparition du double, à l'adjectif « *fantástico* » aussi incontournable qu'ambigu, aux phénomènes de l'« apparition » et de la « *visión* », ou encore à notre approche comparée des traductions européennes d'un point de vue lexical et sémantique. Par conséquent, il s'agira non seulement de nous référer aux termes employés par Cervantès et interprétés à son époque, mais aussi de les observer d'un point de vue diachronique. On pourrait objecter que cette démarche face au texte, ainsi que celle qui consiste à renouveler les approches du *Quichotte* en y posant un regard actuel et actualisant, est anachronique et s'éloigne, de prime abord, du principe de la

²⁴ N. Ly, « La littéralité », dans *Les langues néo-latines*, p. 9.

²⁵ Pour Bravo, analyser le sens littéral, c'est être fidèle au texte (F. Bravo, « L'analyse littérale », dans *Littéralité III, L'image dans le tapis*, p. 45).

²⁶ Il nous sera parfois nécessaire de faire quelques incursions dans des disciplines connexes, telles que la philosophie ou la psychologie, mais nous tenterons, autant que faire se peut, de ne jamais perdre de vue le texte.

²⁷ F. Bravo, « L'analyse littérale », dans *Littéralité III, L'image dans le tapis*, p. 57.

littéralité. Mais au contraire, en osant effleurer l'anachronisme²⁸, nous obéirons à l'un des principes fondamentaux de la littéralité, celui qui consiste à « mettre en relief la dynamique constructrice d'un texte, [à] lui accorder un statut d'organisme toujours actif ». En nous intéressant moins à la finalité comique de certains épisodes qu'à la démarche qui y conduit, « on prend[ra] la peine d'observer l'opération de langage qui l'engendre, ce ne [sera] plus le *dit* du texte qui sera ainsi nommé, ce sera son *faire* qui sera mis en lumière »²⁹.

Pour autant, cette méthode n'exclura pas d'autres approches, qui ont été tout autant essentielles à ce travail. Nous pensons tout d'abord au relevé exhaustif des figures du double, que nous abordons dans la deuxième partie de notre thèse. Compte tenu du nombre important de doubles rencontrés, de la variété des rapports analogiques qui les lient et des constantes fonctionnelles que nous avons pu déceler, il nous faudra cultiver nos relevés par une approche structurée. Pour éviter de procéder à un catalogage de tous nos doubles, nous organiserons un modèle taxinomique : il nous permettra de rendre compte, avec une certaine cohérence, de la diversité des doubles rencontrés, mais aussi d'interroger leur teneur inquiétante de façon méthodique.

Enfin, une dernière démarche, nouvelle dans notre parcours de recherche mais qui n'en sera pas moins fondamentale, consistera à sélectionner des passages spécifiques et à repérer des emplois terminologiques précis dans le texte source et à les comparer avec des éditions européennes du XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles dans une perspective diachronique. Cette incursion expérimentale (toujours par la littéralité) dans le domaine de la littérature comparée³⁰ nous permettra ainsi d'apporter un témoignage sur la réception de l'étrangeté émanant des trois livres, et peut-être, plus largement, d'apporter une contribution à la complexe histoire littéraire du *Quichotte*.

²⁸ Nous reviendrons en détail sur la motivation de cette démarche et son fondement théorique au début de notre troisième partie.

²⁹ Pour les deux dernières citations : N. Ly, dans « La littéralité », *Les langues néo-latines*, p. 9.

³⁰ Notre approche des traductions a été grandement influencée par l'ouvrage de Germán Colón, *Las primeras traducciones europeas del Quijote*, Barcelone, Bellaterra, 2005.

PREMIÈRE PARTIE

CERVANTÈS FACE À AVELLANEDA, UNE ÉCRITURE DE LA SPÉCULARITÉ

CHAPITRE 1

UNE MISE EN MIROIR DES TROIS *QUICHOTTES*

Introduction

Au cours d'une habile mise en scène de lui-même dans le prologue de la Première partie du *Quichotte*, Cervantès met en lumière les enjeux les plus manifestes de son projet littéraire : « *derribar la máquina mal fundada de [l]os libros caballerescos* »³¹. Pour ce faire, dans le corps du roman, l'écrivain manie la matière chevaleresque de façon aussi ludique que réfléchie et parodie non pas une œuvre en particulier, mais un modèle dans son ensemble. Mais plusieurs autres matériaux préexistants sont aussi mis à l'épreuve sous sa plume : du récit pastoral au récit picaresque, byzantin ou morisque, qu'il s'agisse de l'histoire principale ou des récits intercalés, l'écrivain organise une remarquable série créative en ne cessant d'expérimenter, de subvertir les formes existantes et de dialoguer avec plusieurs modèles. En somme, par une sorte d'opération littéraire innovante, le romancier compose une œuvre sans précédent ayant donné lieu à des lectures divergentes et à des débats passionnés qui se prolongent encore de nos jours.

Dès 1605, Cervantès pose un nouveau jalon dans l'histoire de la littérature espagnole et introduit un écart par rapport à la littérature de son temps.³² Mais son geste créateur n'abolit pas les textes antérieurs dans lesquels il puise constamment. Il introduit en effet une série de subversions et de transgressions qui renouvellent la matière romanesque qui lui sert initialement de source d'inspiration. Or, le *Quichotte* de 1605, tout original qu'il est, n'est que le premier volet d'une composition encore plus complexe et novatrice.

³¹ *DQI*, Prólogo, p. 14.

³² Michel Onfray propose d'ailleurs un parallélisme fort intéressant entre Cervantès et Descartes, qui tous deux critiquent des livres pour préférer le leur, qui devient, de ce fait, livre d'avenir. M. Onfray, *Le réel n'a pas eu lieu*, Paris, Autrement, 2014, p. 21.

I- *DON QUICHOTTE : LIBRO DE LIBROS, LIBRO DE ESPEJOS*

1. TROIS *DON QUICHOTTES*

Dans le livre de 1615, en effet, tous les jeux de réfraction avec la littérature antérieure sont considérablement enrichis au point de prendre une toute autre dimension. Dans un premier temps, aux chapitres 3 et 4, don Quichotte et Sancho apprennent par le bachelier Sansón Carrasco que la Première partie de leurs aventures a été publiée et a rencontré un franc succès auprès du lectorat³³. Dès lors, le chevalier et l'écuyer, êtres de fiction du roman cervantin, prennent conscience qu'ils ont été couchés sur le papier. Le livre semble ainsi se replier sur lui-même et les personnages s'autonomiser, si bien que la réalité devient, en quelque sorte, tridimensionnelle. Mais cette insertion du *Quichotte* dans le *Quichotte* n'est pourtant qu'un début.

Dans un second temps, ce phénomène d'insertion est réitéré et même complexifié. Au chapitre 59, dans une auberge, le chevalier et l'écuyer surprennent deux lecteurs conversant au sujet d'un *Second Tome* qui prétend continuer leurs aventures, bien que les héros ne les aient pourtant pas vécues. En réalité, Cervantès met en lumière la continuation avellanédienne en l'insérant dans sa propre suite. De surcroît, il la place dans les mains de personnages-lecteurs, fait en sorte que ses propres protagonistes y aient accès, et la fait réapparaître par la suite. Au chapitre 62, don Quichotte retrouve le roman apocryphe dans l'imprimerie de Barcelone, au chapitre 70, Altisidora, qui revient faussement d'un voyage vers l'au-delà, raconte qu'elle y a vu des diabolins malmener de mauvais livres dont le *Quichotte* avellanédien, et enfin, au chapitre 72, d'une façon assez déconcertante, don Quichotte rencontre un certain Álvaro Tarfe, personnage créé par Avellaneda que Cervantès reprend à son compte. En d'autres termes, le chevalier semble poursuivi par cet « usurpateur », ce livre-miroir dans lequel il ne se reconnaît pas.

À en juger par le prologue de la Seconde partie cervantine, dans lequel le livre d'Avellaneda est omniprésent, cette insertion s'inscrit dans un jeu littéraire. Il est vrai que les premières études critiques de la continuation allographe se sont le plus souvent concentrées sur des aspects externes à l'œuvre, tels que l'inimitié personnelle qui oppose Cervantès au continuateur Avellaneda, son identité véritable, les mystérieuses

³³ DQII, 2, p. 565: « Anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha [...]. »

conditions d'apparition de son livre, ou encore le moment exact de la découverte du roman par l'auteur premier. Cependant, les enjeux tendent aujourd'hui à se déplacer pour laisser place à une analyse plus poussée de son projet romanesque et de ses relations avec les deux parties cervantines. Malgré des critiques virulentes et réciproques entre les romanciers, affirmer que l'un exclut catégoriquement l'autre semble actuellement excessif. Nombreuses sont les interactions littéraires entre les deux romanciers surpassant la simple querelle ou riposte : on peut dire qu'il existe même, entre eux, un véritable dialogue littéraire.³⁴

À ce sujet, de nombreux débats ont eu lieu concernant l'impact de la continuation d'Avellaneda sur l'écriture de la Seconde partie cervantine, mais au regard des travaux critiques actuels, qui fleurissent et convergent³⁵, il est aujourd'hui admis que les échanges entre l'auteur original et son émule résonnent sur un ensemble de chapitres beaucoup plus important et parfois bien antérieur à la découverte de l'existence de la continuation par les protagonistes, au chapitre 59. Si le jeu avec la littérature plus ancienne et les lectures « perspectiviste »³⁶ et « prismatique »³⁷ du *Quichotte* ne sont aujourd'hui plus à prouver, un nombre grandissant de chercheurs s'attelle maintenant à démontrer toute l'étendue de l'influence du *Quichotte* avellanédien dans le processus de création cervantin.

Finalement, l'insertion de ce second livre vient ajouter un miroitement littéraire supplémentaire dans l'écriture, puisque l'auteur original se livre à un double exercice : il met en scène, commente et établit des parallèles avec sa propre Première partie, il propose, en même temps, une approche critique de l'œuvre continuatrice tout en interagissant avec elle, ce qui dédouble sa création. La *Seconde partie de l'ingénieux chevalier don Quichotte de la Manche* ne peut donc pas s'examiner seule et doit

³⁴ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création : le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

³⁵ Pour n'en citer que quelques-uns : B. Brancaforte, N. Marín López, A. Martín Jiménez, F. Dumora, J. M. Martín Morán, L. Gómez Canseco, D. Alvarez Roblin et G. Pontón.

³⁶ Américo Castro forge, précise et consolide son concept de « perspectivisme » tout au long de ses travaux. Voir *El pensamiento en Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1973 et *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Alfaguara, 1974.

³⁷ L'écriture prismatique est celle qui propose, au sein d'un même roman, de multiplier les points de vue et perspectives. Francisco Márquez Villanueva est le premier à utiliser l'expression de « conception prismatique » appliquée au *Quichotte* (*Cervantes en letra viva : estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso, 2005, p. 34). Alvarez Roblin le précise et y oppose « l'écriture axiale » du concurrent Avellaneda dans sa continuation (Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, chapitres VII-VIII).

nécessairement être mise en perspective avec les livres cervantin de 1605 et avellanédien de 1614. Autrement dit, la double insertion façonne un corpus de trois *Quichottes*, de trois livres intrinsèquement liés.

On l'aura compris, pour appréhender pleinement la Seconde partie, et, plus généralement, l'écriture cervantine, il est primordial d'interroger la portée et les enjeux de l'intégration de ces deux livres. La terminologie pour la désigner est d'ailleurs assez variée : fictionnalisation, pratique de la mise en abyme, procédé réflexif, autoréflexif, ou encore écriture spéculaire, sont quelques-unes des propositions courantes et généralement admises. Au regard des enjeux et effets qui lui sont propres, comment définir convenablement une pratique d'écriture aussi particulière ?

2. APPROCHES TERMINOLOGIQUES POUR L'INSERTION DES DEUX *QUICHOTTES*

Dans son ouvrage *De l'imposture à la création : Le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, absolument fondamental pour notre travail, David Alvarez Roblin se centre sur les interactions scripturales entre la continuation « apocryphe » et la suite authentique et retient tour à tour, pour qualifier l'insertion du livre avellanédien dans le livre de 1615, le terme de « transposition » – issu de la traductologie – ou, plus littérairement, de « fictionnalisation »³⁸. Ce choix terminologique, qui met l'accent sur le passage de la réalité (la parution du *Second Tome*) à la fiction (vécue par don Quichotte), rend effectivement compte du processus d'insertion, mais ne fait pourtant qu'effleurer les effets qui en résultent. De leur côté, Nadine Ly, Claude Allaigre et Jean-Marc Pelorson considèrent que le *Quichotte* est, dans la Seconde partie, « intériorisé à la fiction », et précisent que le mécanisme fictionnalisant passe par un effet de mise en abyme³⁹, suggérant de fait un certain esthétisme dans la démarche de l'écrivain. Or, cette considération doit sans doute être nuancée.

Introduite au XIX^e siècle par le romancier André Gide dans son *Journal*⁴⁰ (en référence aux *Faux-Monnayeurs*), le terme de « mise en abyme » n'est conceptualisé littérairement que bien plus tard par Claude-Edmonde Magny dans son ouvrage

³⁸ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 123.

³⁹ C. Allaigre, N. Ly, J. M. Pelorson, « *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* » de Cervantès, Paris, Gallimard, 2005, p. 22.

⁴⁰ A. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948.

*Histoire du roman français depuis 1918*⁴¹. Mais, au fil du temps, la notion devient relativement protéiforme, ce qui lui vaut d'être appliquée de façon trop systématique à une ribambelle de récits. C'est ce qu'explique Lucien Dällenbach dans son essai fondateur, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. En partant du concept de Gide, le chercheur retrace les prolongements et applications de la notion et ne manque pas, dès son avant-propos, d'en dénoncer les pratiques outrancières. Pour lui, ceux qui emploient la notion de façon abusive ont fini par la dénaturer, voire la trivialisier :

le terme mise en abyme a connu une telle fortune qu'il lui a suffi de quelques années pour **envahir** le champ de la critique littéraire, multiplier les **incursions** dans les domaines voisins, **s'imposer** à l'attention du grand public et **s'insinuer** dans le vocabulaire de chacun. [...] Il est devenu urgent de l'arracher à sa pseudo-évidence et de secouer la quiétude avec laquelle on l'accepte.⁴²

À l'origine, l'appréciation de Gide s'attachait avant tout au retour de l'œuvre sur elle-même et à l'esthétisme que produisait la mise en abyme : « j'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble »⁴³, écrivait-il. Pris dans cette acception, le concept de mise en abyme s'applique à certaines situations du roman cervantin : pensons par exemple aux chapitres 8 et 9 de la Première partie, dans lesquels l'interruption de la diégèse et l'intervention du narrateur en tant que personnage construit une hiérarchisation ambiguë des voix narratives et révèle finalement, au sein-même de l'histoire, le processus de composition de l'œuvre⁴⁴ ; ou au chapitre 3 de la Seconde partie, lorsque don Quichotte, qui apprend l'existence de la Première partie de ses aventures, interroge

⁴¹ C. E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, 1950, p. 269.

⁴² L. Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, p. 9 [nous soulignons].

⁴³ A. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1948, p. 41.

⁴⁴ DQI, 9, pp. 85-86 : « Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguntele yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo: –Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha». Cuando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo ».

longuement Sansón Carrasco et s'inquiète de la façon dont le livre le dépeint. Comme dans un miroir, le livre et les personnages semblent prendre conscience d'eux-mêmes. Et en effet, le *Quichotte* n'est pas étranger à la notion philosophique – et à la posture humaniste – de la *réflexivité*, caractérisée par le retour et l'examen de l'objet sur – et par – lui-même⁴⁵, ni à celle d'*autoréflexivité*, plus propre au champ littéraire, qui porte davantage l'accent sur l'aspect poétique de la réflexion de l'œuvre :

Loin de l'origine philosophique de la notion, qui réside, rappelons-le, dans le concept de réflexivité, elle se rapproche alors de l'idée plus poétique de reflet : est autoréflexif le texte littéraire qui se représente, se réfléchit, se fait miroiter par un dispositif spéculaire élaboré.⁴⁶

Ces deux notions sont intéressantes puisqu'elles semblent en effet insister sur la faculté qu'à l'esprit (ou de l'objet, en l'occurrence) d'effectuer l'examen de sa propre composition et sur l'attention portée au dispositif par lequel cette opération est produite.

Toutefois, pour parvenir à une analyse détaillée de la « fictionnalisation » des deux *Quichottes* dans la Seconde partie cervantine, les notions de mise en abyme et de réflexivité auraient besoin d'être affinées et précisées. Chacun des *Quichottes* insérés dans la Seconde partie comporte en effet des spécificités qu'il est nécessaire de prendre en compte.

Commençons par l'insertion du livre de 1605 dans la fiction de 1615. Au début de sa Seconde partie, alors que don Quichotte n'est pas encore reparti en quête d'aventures, Cervantès offre un examen autocritique de son œuvre par le biais du bachelier Sansón Carrasco (lecteur fictif), et se propose de répondre – plus ou moins directement – aux remarques de ses lecteurs (réels ou imaginaires), notamment au sujet de l'enchâssement des récits secondaires, mais aussi de certains oublis. Dans ce cas de figure, peut-on vraiment parler d'un retour du *Quichotte* sur lui-même ? En effet, au sein de la réalité fictionnelle, le livre n'apparaît jamais dans sa matérialité. Don Quichotte et Sancho n'en apprennent l'existence que par l'entremise d'un

⁴⁵ La notion philosophique de réflexion, qui au sens étroit constitue « un retour de la pensée sur elle-même, qui se prend alors pour objet » (A. Comte-Sponville, *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 853) restent attachées à leur forme latine *reflectere* signifiant « tourner en arrière » (*Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, dirs. F. Gaffiot, F. Pierre, Paris, Hachette, 2005, p. 1349).

⁴⁶ E. Wessler, *La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, New-York, Editions Rodopi, 2009, p. 26.

personnage-lecteur : ils ne le consultent jamais⁴⁷, ne le réclament pas (ce qui est avouons-le assez curieux) et ne peuvent jamais véritablement l'examiner. Le protagoniste, qui s'interroge principalement sur son image littéraire⁴⁸, se voit alors soumis à la parole médiatrice – et subjective – d'un inconnu, qui, par le grade d'instruction qu'il a atteint (« *primer grado universitario* »⁴⁹), est censé garantir une certaine forme de vérité. Pourtant, cet homme est parallèlement qualifié de « *socarrón* » et de trompeur⁵⁰, ce qui brouille quelque peu les cartes. Le bachelier Sansón Carrasco, dont la conduite est hautement équivoque, est un personnage clef du roman qui réapparaîtra tout au long de notre travail.

Le *Quichotte* avellanédien, quant à lui, est introduit par deux voyageurs, deux lecteurs, don Juan et don Jerónimo. Cette fois, l'ouvrage est matériellement consultable (contrairement à celui de 1605) et le chevalier s'en saisit (« *le tomó don Quijote y, sin responder palabra, comenzó a hojearle* »), mais, par fierté, il ne souhaite pas s'y attarder :

*aunque don Juan quisiera que don Quijote leyera más del libro, por ver lo que discantaba, no lo pudieron acabar con él, diciendo que él lo daba por leído y lo confirmaba por todo necio, y que no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido en sus manos, se alegrase con pensar que le había leído.*⁵¹

Dans le cas de cette seconde insertion dans le *Quichotte* de 1615, il n'est pas question de parler de mise en abyme ou d'examen autoréflexif au sens propre du terme : il ne s'agit pas du même auteur, ni de la même œuvre. Ceux-ci sont d'ailleurs lourdement critiqués par Cervantès et ses personnages, lesquels s'appliquent à s'en écarter le plus possible. Don Quichotte, qui considère son homonyme avellanédien comme un usurpateur, proteste même avec vigueur : « *yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero* »⁵². Bien plus qu'une posture intellectuelle de retour sur soi, il s'agit là, à première vue, d'un franc rejet et d'une

⁴⁷ N. Ly, C. Allaigre et J. M. Pelorson suggèrent que Sansón Carrasco rapporte de Salamanque un exemplaire du *Quichotte*, ce que le texte ne dit pourtant pas. C. Allaigre, N. Ly, J. M. Pelorson, « *L'Ingénieux Hidalgo...* », p. 22.

⁴⁸ Nous aborderons la question dans le chapitre suivant.

⁴⁹ DQII, 2, p. 565. Voir la note 33.

⁵⁰ « *Socarrón* » est également traduit « matois » et « déssalé » dans *L'ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche suivi de Nouvelles Exemplaires*, trad. C. Oudin, F. de Rosset et J. Cassou, Paris, Gallimard, 1949, p. 542.

⁵¹ DQII, 59, p. 1217.

⁵² DQII, 72, p. 1091.

volonté de se différencier face à l'autre : « *tal era el deseo que tenía de sacar mentiroso aquel nuevo historiador* »⁵³.

En définitive, s'il est possible de tirer parti des concepts littéraires récents tels que la mise en abyme et la réflexivité, ceux-ci s'avèrent, pour notre objet d'étude, relativement imprécis et donc assez peu convaincants. Examinons maintenant une autre notion qui réapparaît bien souvent dans la littérature critique, celle de la « spécularité » : dans quelle mesure serait-elle pertinente pour la mesure des enjeux de la double insertion ?

3. TROIS LIVRES POUR UN MIROIR TRIPTYQUE ?

La notion de spécularité (« à la manière d'un miroir », « qui semble produit par un miroir »⁵⁴) a d'abord l'avantage de coïncider avec le cadrage historique de notre corpus. En s'appuyant sur un examen très fouillé du contexte historique dans lequel s'inscrit le *Quichotte*, Mercedes Alcalá Galán – dans son ouvrage fondateur *Escritura desatada : poética de la representación en Cervantes*⁵⁵ – démontre que les renouveaux à la fois artistiques et scientifiques de l'époque de Philippe III offrent des clefs de compréhension non négligeables pour le roman. À l'aube du XVII^e siècle, le *Quichotte* se situe effectivement à la croisée de deux évolutions d'envergure : l'invention et le perfectionnement de l'imprimerie aux XV^e et XVI^e siècles, et les révolutions optiques du XVII^e siècle⁵⁶. Ainsi propose-t-elle de mettre en parallèle les objets *livre* et *miroir* : tous deux dotés du pouvoir de condenser des réalités extérieures⁵⁷, ils s'offrent en effet comme des matériaux capables de refléter et de concentrer la réalité du monde, à l'image de la Seconde partie du roman cervantin qui reproduit des événements

⁵³ DQII, 60, p. 1218.

⁵⁴ TLFi, « spéculaire » et « spéculairement ».

⁵⁵ M. Alcalá Galán, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

⁵⁶ Nous faisons référence à des progrès de deux types : techniques, tels que la première lunette astronomique de Galilée, au premier télescope de Newton, et théoriques, notamment sur l'étude de la lumière (loi de réfraction par Snell-Descartes, approche ondulatoire de la lumière par Huygens, cercle chromatique de Newton, etc).

⁵⁷ Les effets esthétiques du miroir et de la mise en abyme sont dans une certaine mesure comparables. Sabine Melchior Bonnet, qui explore les multiples aspects et influences de l'objet dans son ouvrage *Histoire du Miroir*, considère – à l'instar de Lucien Dällenbach qui affirme qu'« est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit » – que la mise en abyme est un « procédé [...] lié à la production des miroirs » (S. Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 171 ; L. Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, p. 52).

historiques spécifiques tels que le succès de la Première partie, ses critiques, ou la parution d'une continuation rivale.

Peut-on pour autant affirmer que Cervantès a été sensible à ces progrès technologiques ? Pour le livre, peu de doutes sont permis : l'objet-livre occupe une grande place dans le roman, à en juger par les innombrables occurrences du terme *libro* (pas moins de 270) ou par le passage du protagoniste dans l'imprimerie de Barcelone au chapitre 62 de la Seconde partie, entre autres. Quant au miroir, la réponse est moins évidente : on peut compter à peine 50 occurrences du terme *espejo*, mais celles-ci n'en sont pas moins suggestives. Après les avoir recensées, nous les avons classées comme suit :

		OCCURRENCES DU TERME « ESPEJO »
PREMIERE PARTIE	Prologue	« <i>luz y espejo de toda la caballería andante</i> »
	6	« <i>espejo de caballería</i> »
	9	« <i>luz y espejo de la caballería manchega</i> »
	14	« <i>las claras aguas destos arroyos [son] mis espejos</i> »
	20	« <i>pedazo de espejo en la bolsa</i> »
	28	« <i>era el espejo en que se miraban</i> »
	29	« <i>espejo de caballería</i> » « <i>aunque a un espejo se mirará</i> »
	33	« <i>es asimismo la buena mujer como espejo de cristal luciente y claro</i> »
	34	« <i>¿con qué rostro osas parecer ante quien sabes que es el espejo donde se mira aquel en quien tú deberías mirar, para que vieras con cuán poca ocasión le agravias?</i> »
	48	« <i>espejo de la vida humana</i> » « <i>espejos de disparates</i> »
	49	« <i>espejo de caballos</i> »
SECONDE PARTIE	6	« <i>honor y espejo de la nación española</i> »
	12	« <i>los que las representan y [...] los que las componen [...] son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso adelante</i> »
	14	« <i>sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos</i> »
	14-16	« <i>Caballero de los Espejos</i> » « <i>el de los Espejos</i> » (x29)
	17	« <i>don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo</i> »

	23	« <i>flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo</i> »
	44	« <i>flor y espejo de los andantes caballeros</i> »
	52	« <i>Sancho Panza, flor y espejo de todos los insulanos gobernadores</i> »
	61	« <i>el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante</i> »

	OCCURRENCES	SENS LITTÉRAL (OBJET CONCRET)	SENS PUREMENT FIGURE (MIROIR SYMBOLIQUE ET/OU METAPHORIQUE)
PREMIERE PARTIE	13	2	11
SECONDE PARTIE	36	29	7
TOTAL	49	31	18

Alors que le miroir est matériellement peu présent dans la société du XVII^e siècle puisqu'il est encore extrêmement coûteux et luxueux, dans le *Quichotte*, l'*espejo* est employé – avant tout et contre toute attente⁵⁸ – majoritairement en son sens littéral. Les objets miroirs représentent 64% de la totalité des occurrences du roman et 80% des occurrences de la Seconde partie⁵⁹ : autant dire une majorité écrasante. Mais dans les faits, l'ensemble des miroirs concrets du livre coïncident avec une réalité historique. Tous sont soit de petite taille, soit brisés, soit virtuels : la bergère Torralba, personnage du conte de Sancho au chapitre 20 de la Première partie, ne possède en effet qu'un « *pedazo de espejo* »⁶⁰ ; le miroir évoqué lors du changement d'apparence de Cardenio, bien que renvoyant à l'objet en lui-même, s'inscrit dans une virtualité modale et donc dans une absence effective (« *quedó tan otro de lo que antes parecía [...], que él mesmo no se conociera aunque a un espejo se mirara* »⁶¹) ; et enfin, les « *muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos* »⁶² de l'armure du Chevalier aux Miroirs semblent suggérer qu'un miroir plus volumineux a été brisé. En fait, le

⁵⁸ La notion de reflet, bien antérieure aux grandes avancées technologiques du miroir, offre un éventail métaphorique prévalant bien souvent sur la matérialité de l'objet. Pour le *Quichotte*, voir C. Gerber, « Motivos del espejo en el Quijote de 1615 », dans *Don Quijote en Azul 8. Actas selectas de las VIII Jornadas Internacionales Cervantinas*, éd. J. D'Onofrio et C. Gerber, UNICEN, 2016, pp. 109-117.

⁵⁹ La majeure partie (93%) des miroirs-objets sont rattachés au personnage de Sansón Carrasco, devenu *Caballero de los Espejos*. Nous y reviendrons par la suite.

⁶⁰ DQI, 20, p. 179.

⁶¹ DQI, 29, p. 296.

⁶² DQII, 14, p. 651.

texte rend compte des difficultés réelles de production du matériau qui, par sa fragilité, peine à sortir des fabriques en un seul morceau : bien que de nombreuses brisures circulent, en effet, rares sont ceux qui possèdent un miroir entier⁶³. On peut donc considérer que le résultat du comptage est étroitement lié au contexte historique dans lequel s'inscrit le roman.

Toutefois, attester de la présence textuelle du miroir n'est pas suffisant pour mesurer la pertinence de la notion de spécularité. Intéressons-nous à présent à l'utilisation du miroir dans le milieu artistique médiéval et baroque et demandons-nous si leurs effets esthétiques pourraient s'apparenter – ou non – aux effets littéraires produits par la double introduction des *Quichottes* dans la Seconde partie.

Dans de nombreuses œuvres du XV^e et du XVI^e siècles, le miroir est très fréquemment représenté, tant dans la peinture profane que sacrée⁶⁴, à des fins majoritairement symboliques ou esthétiques. Cependant, les miroirs de la peinture sacrée, qui allégorisent bien souvent des vertus telles que la vérité, la virginité ou la constance, ne retiennent pas tant notre attention que les effets visuels qu'ils produisent dans d'autres œuvres. Dans *Les époux Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck et dans *Le prêtre et sa femme* (1514) de Quentin Metsys – pour ne citer que deux tableaux très connus –, les peintres font tous deux usage de miroirs convexes, habilement positionnés, qui déplacent le regard du spectateur vers un hors-champ et ouvrent, par conséquent, de nouvelles perspectives au sein de l'œuvre.⁶⁵ On pourrait aisément établir un parallèle avec l'œuvre cervantine. C'est d'ailleurs ce que suggère Edward Riley dans son célèbre ouvrage *Teoría de la novela en Cervantes*. Le chercheur y soulève effectivement l'idée d'instrumentalisation littéraire des effets spéculaires dans le but d'offrir de nouvelles « dimensions » au *Quichotte* :

*El mejor método para conseguir ver un objeto en su totalidad y a un mismo tiempo es colocar espejos que reflejen los lados ocultos a la vista. Mediante un procedimiento literario equivalente, se alcanza en el Quijote una nueva dimensión.*⁶⁶

⁶³ M. Alcalá Galán, *Escritura desatada...*, p. 75. Les miroirs sont avant tout une affaire de noblesse : voir par exemple les inventaires de S. Melchior Bonnet, *Histoire du miroir*, pp. 21-109.

⁶⁴ J. Gallego, *Vision et symboles dans la peinture du Siècle d'or*, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 216-218.

⁶⁵ Dällenbach livre une analyse des effets des miroirs de ces tableaux, parmi d'autres. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, pp. 19-21.

⁶⁶ E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, p. 338.

On ne peut que regretter que l'idée n'ait pas été davantage développée⁶⁷, d'autant que, comme le souligne justement Ignacio Arellano dans un article consacré aux miroirs (et aux crânes) chez Quevedo, les relations entre les représentations plastiques et celles littéraires sont de plus en plus courantes, et surtout fécondes, au sein des études auriséculaires⁶⁸.

L'insertion du livre de 1605 et de 1614 dans celui de 1615 semble en effet former une sorte de triptyque, comme si les trois parties, malgré leurs différences (que nous ne pouvons nier) et malgré les réticences exprimées une majeure partie de la critique, ne formaient qu'un tout, un seul et unique *Quichotte*. Qui plus est, ces deux miroirs littéraires ne soulèvent pas uniquement des enjeux esthétiques, mais également symboliques. Ils attestent également de profondes réflexions sur les modes de représentation du réel et de soi : quête identitaire, contemplation de soi et de l'autre, ou encore frontière entre la réalité et la fiction. Toutes ces questions se concrétisent dans la complexe *mise en miroir* offerte par *Les Ménines* (1656) de Diego de Velázquez, œuvre qui, à très juste titre, peut être rapprochée du travail d'écriture de Cervantès.

Les toiles de Van Eyck et de Metsys préfigurent sans aucun doute les perspectives spéculaires plus troubles du tableau de l'artiste sévillan, qui, rappelons-le, ne voit le jour qu'à peine quarante ans après la publication du dernier *Quichotte*. Les approches comparatistes et interdisciplinaires entre *Les Ménines* et le livre cervantin ne sont d'ailleurs pas rares⁶⁹, et Riley conclut même sa brève analyse du tableau en affirmant que ses commentaires⁷⁰ « auraient pu être appliqués, de manière tout à fait

⁶⁷ Elle n'apparaît qu'au dernier paragraphe, juste avant que l'ouvrage soit conclu.

⁶⁸ I. Arellano, « Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo », dans *Quevedo en Manhattan. Actas del Congreso Internacional, Nueva York, noviembre, 2001*, éd. I. Arellano et V. Romero, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 15. Citons également, pour Góngora, Quevedo ou Zayas, l'article de M. C. Quintero, « Mirroring Desire in Early Modern Spanish Poetry: Some Lessons from Painting », dans *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, éd. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 87-108.

⁶⁹ Consulter par exemple E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971; H. Hatzfel, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966; ou encore M. Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

⁷⁰ E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, pp. 85-86: « Este cuadro se halla lleno de trucos. En él está representado el pintor, trabajando en su propia obra: es la mayor figura de la escena, pero está casi oculto en la oscuridad, discretamente al margen. Vemos también la parte posterior del propio lienzo que estamos contemplando. Mitad dentro y mitad fuera de la habitación y, en cierto modo, del cuadro, parada, está la figura que hay en la puerta de entrada. Se ve al rey y a la reina reflejados en un espejo de la pared del fondo, en la que hay colgados algunos cuadros que apenas distinguimos. Y el espectador se da cuenta con sorpresa de que está contemplando el cuadro desde el mismo lugar, próximo al atento monarca y a su esposa, desde el que en realidad fue pintado el cuadro/ Uno casi se

appropriée, à Cervantès et au *Quichotte* »⁷¹. Ces deux chefs d'œuvres baroques illustrent effectivement, au travers de leurs thèmes communs tels que la profondeur, la place et la fonction de l'artiste, ou plus généralement les rapports liminaires ambigus entre réalité et fiction, ce que l'expression métaartistique offre de plus remarquable à la littérature et à la peinture. L'insertion du miroir plan placé au fond de la pièce du *Palacio Real* n'est-elle pas, d'une certaine façon, la concrétisation esthétique de la double intégration des *Quichottes* dans la Seconde partie ? N'est-ce pas l'insertion de ce miroir qui permet au créateur et aux personnages d'être à la fois hors et dans l'œuvre, et d'inviter le lecteur-spectateur au sein même de sa création, tout en représentant au sein de son ouvrage une seconde œuvre inaccessible au regard⁷² ?

Le *Don Quichotte* « *libro de libros* », selon l'expression consacrée⁷³, semble tout autant *libro de espejos*. Alors que Michel Foucault remarque que tous les regards généralement sont tournés vers ce qui se produit à l'avant de la scène et non pas vers le miroir qui peine à entrer dans la lumière⁷⁴, il est aujourd'hui plus que nécessaire de réorienter notre regard. Penser que la Première partie est un reflet de la littérature antérieure, que la Seconde est le reflet de la Première et que la continuation est un reflet imparfait du roman original, est trop réducteur. Ces jugements ne font en effet qu'effleurer les enjeux plus complexes qu'implique le triptyque quichottesque et laissent dans l'ombre les nombreuses questions qu'il soulève.

II- LA POÉTIQUE DU MIROIR DU *QUICHOTTE* DE 1615

siente tentado a mirar a su alrededor. ¿Había allí un espejo (cosa un tanto dudosa), o es que Velázquez, proyectándose mentalmente fuera de su cuadro, pintó desde este lugar, como si él fuera enteramente otra persona, pintándose –él mismo– en el momento de trabajar? En cualquier caso, se las arregló para estar al mismo tiempo fuera y dentro de su obra y, lo que es más importante, para hacer que el espectador penetrara también en ella. »

⁷¹ E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, p.86 [nous traduisons].

⁷² Nous faisons ici référence au tableau que s'applique à peindre Velázquez au sein de sa propre toile et auquel notre regard n'a pas accès, et au roman d'Avellaneda que don Quichotte refuse de lire entièrement et dont le contenu n'est que très peu dévoilé dans la Seconde partie.

⁷³ L'expression, qui, à l'origine, renvoie à la Bible, est reprise par une multitude de chercheurs lorsqu'il s'agit d'aborder les influences des différents modèles littéraires sur *Quichotte* et la façon dont Cervantès les intègre dans son roman. A. L. Baquero Escudero signale que ce serait Menéndez Pelayo qui serait à l'origine d'un tel déplacement de l'expression pour l'appliquer au roman cervantin.

⁷⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses...*, p. 23.

La spécularité est avant tout « *a mode of novelistic thinking* »⁷⁵, un moyen d'articuler les aspects esthétiques et littéraires, une façon d'appréhender et de comprendre l'œuvre cervantine dans sa « totalité ». Ainsi donnerons-nous une continuité aux réflexions de Clea Gerber, qui, dans son article « *Motivos del espejo en el Quijote de 1615* », considère que le miroir est un motif particulièrement opérant pour l'étude du roman cervantin.⁷⁶ Il s'agira en effet de montrer en quoi les propriétés du miroir s'avèrent particulièrement bien adaptées pour décrire, organiser et éclairer les enjeux de la double insertion des *Quichottes* dans la Seconde partie. Pour ce faire, nous nous appuierons sur trois d'entre elles : les fonctions révélatrice, déformatrice et correctrice.

1. LA FONCTION RÉVÉLATRICE

En palliant les limites de l'œil, le miroir offre, selon l'inclinaison et l'angle qui lui sont donnés, une amplitude que la capacité visuelle humaine ne peut gagner par elle-même⁷⁷. Son aptitude naturelle d'élargissement du regard octroie ainsi au sujet qui le manipule un pouvoir révélateur permettant de rendre visible l'invisible, de dévoiler le dissimulé, et dans un sens plus figuré, de sonder l'impénétrable. En ancrant les livres de 1605 et de 1614 dans la Seconde partie et en les faisant connaître à ses protagonistes, Cervantès met en pratique un dispositif très proche du miroir révélateur : dans un premier temps, il expose ses failles tout en répondant aux lecteurs, et dans un second temps, il leur dévoile qu'une continuation concurrente existe, et cherche à se défendre face aux attaques (plus ou moins voilées) et aux propositions littéraires de son continuateur. En d'autres termes, dans sa Seconde partie, l'écrivain déploie le champ de vision des lecteurs et des personnages : il rend poreuses les frontières romanesques, invite à dépasser le cadre traditionnel de la fiction et à établir des connexions – littéraires et métalittéraires – entre les trois livres. Au sein d'une

⁷⁵ Pour P. N. Dunn, le miroir joue un rôle décisif dans la manière de penser le roman cervantin : « *We already can begin to infer the importance and the variety of a mirror as a device ; and more crucially, the centrality of mirroring in a mode of novelistic thinking* » (P. N. Dunn, « *Don Quijote Through the Looking-Glass* », dans *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12 (1), p. 6).

⁷⁶ C. Gerber, « *Motivos del espejo en el Quijote de 1615* », dans *Don Quijote en Azul 8. Actas selectas de las VIII Jornadas Internacionales Cervantinas*, p. 109.

⁷⁷ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, pp. 19-20.

seule et même partie du *Quichotte*, la Seconde, Cervantès donne à voir trois *Quichottes*, qui deviennent, dès lors, indissociables.

a. Une révélation discriminante et paradoxalement articulante

Lorsque l'auteur original met au jour l'existence du livre qui le contrarie, il constitue, peut-être malgré lui⁷⁸, un corpus d'aventures quichottesques élargi à trois livres. En effet, bien qu'il tente de discréditer la continuation à chacune de ses mentions explicites, cette stratégie s'avère problématique puisqu'elle invite à apprécier les *Quichottes* dans leur ensemble et appelle naturellement à compléter – voire à réviser – la traditionnelle question de la « *unidad en la variedad* »⁷⁹ dans le roman cervantin. Celle-ci a été largement débattue au moment de confronter la Première partie avec la Seconde⁸⁰, néanmoins, le roman avellanédien n'y a – à notre connaissance – pas encore été mêlé et mérite donc une attention particulière.

D'une part, si l'on se réfère à la définition de Félix Martínez Bonati, selon laquelle « *tiene unidad en un sentido intenso, aquello cuyas partes están vinculadas fuertemente unas a otras, de modo que la separación de una parte cualquiera destruiría el todo* »⁸¹, les *Quichottes* de Cervantès et Avellaneda seraient théoriquement dotés d'une solide unité. Répertoriés par Alvarez Roblin, la nature des rapports d'écriture entre les romanciers démontre qu'il existe d'indéniables connexions intertextuelles entre les trois parties⁸².

⁷⁸ Nous ne pouvons savoir si Cervantès avait conscience ou non de ce risque et nous contentons donc d'en évoquer la possibilité.

⁷⁹ A. López Pinciano, *Philosophia antigua poetica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 39.

⁸⁰ Pour un résumé, voir E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971; F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995 ; et J. M. Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

⁸¹ F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p. 82.

⁸² D. Alvarez Roblin, « *De l'imposture à la création : le Guzmán et le Quichotte apocryphe* », thèse de doctorat en études hispaniques, sous la direction de Maria Aranda, Bordeaux, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2010, pp. 643-658. Nous citons ici la version manuscrite de la thèse car l'annexe contenant le tableau récapitulatif des pratiques intertextuelles à laquelle nous renvoyons n'a pas été conservée dans le remaniement pour la publication aux éditions de la Casa de Velázquez.

D'autre part, les allusions à la continuation apocryphe ne sont pas sans rappeler les réflexions sur la pratique d'intercalation des récits dits « *ajenos* »⁸³, technique qui, semble-t-il, a été reprochée à Cervantès suite à la publication du livre de 1605 :

*En esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos [...].*⁸⁴

Il semblerait en effet que les mentions explicites et implicites du roman avellanédien répondent aux impératifs techniques et stylistiques convoqués pour l'insertion des nouvelles intercalées dans la Seconde partie : « *limitada[s]* », « *ni sueltas, ni pegadizas* » et « *nacid[a]s de los mismos sucesos que la verdad ofrece* ». Au sein du texte, les allusions explicites se glissent dans la trame principale pour ne l'interrompre que brièvement (apparition du livre au chapitre 59, récit de la descente aux enfers d'Altisidora, apparition du livre dans l'imprimerie de Barcelone, ou encore rencontre avec Álvaro Tarfe)⁸⁵, et les allusions implicites, plus enfouies dans le texte⁸⁶, se révèlent bien souvent en étroite corrélation avec l'histoire principale et estompent ainsi l'artificialité tant reprochée par les lecteurs du livre de 1605.

En outre, les liens entre l'histoire principale et ces brefs épisodes sont tels que la suppression de ces derniers pourrait aboutir à une dissolution de la chaîne narrative. C'est bien l'acte du continuateur qui pousse Cervantès à pourvoir son chevalier d'un destin funeste à la fin de la Seconde partie⁸⁷, c'est la découverte du roman avellanédien par les protagonistes qui change l'orientation géographique de leurs aventures. Sans *Second Tome*, point de forêt catalane et de rencontre avec Roque Guinart, point d'entrée dans Barcelone et de rencontre avec Antonio Moreno. Ces épisodes, tout comme le miroir, sont des « opérateur[s] d'échange[s] » assurant une « réflexion

⁸³ DQII, 3, p. 572.

⁸⁴ DQII, 44, pp. 877-878.

⁸⁵ Il faut également noter que Cervantès ne s'étend pas beaucoup plus dans son Prologue avec ses brefs contes de fous et de chiens.

⁸⁶ Citons par exemple le conte du barbier au chapitre 1. Ce bref récit, qui à première vue renvoie métaphoriquement à la situation de don Quichotte au début de la Seconde partie, n'est pas sans rappeler le dernier chapitre avellanédien au cours duquel le protagoniste apocryphe est enfermé à l'asile de Tolède. Nous développons cette réflexion dans A. Plozner, « Encierros, jaulas y manicomios : unas suturas entre los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda » (sous presse).

⁸⁷ Si la mort de don Quichotte est annoncée au terme de la Première partie par la découverte d'une épitaphe dans une caisse de plomb, Cervantès l'impute implicitement à la continuation avellanédienne dans le Prologue de la Seconde : « *en ella [la Segunda parte] te doy a don Quijote dilatado y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios* » (DQII, Prólogo, p. 546).

complétive »⁸⁸ insoluble : ils sont essentiels à la cohésion et à la solidité de la structure narrative de la Seconde partie. Par conséquent, faire abstraction des charnières qui unissent l'œuvre avellanédienne à l'œuvre cervantine (et inversement), revient assurément à amputer la Seconde partie.

En somme, la stratégie qui consiste à révéler l'autre *Don Quichotte* entraîne avec elle un effet pernicieux : d'abord, parce que, si l'on suit la logique selon laquelle don Quichotte apprend l'existence de la Première partie de ses aventures et en rencontre même des lecteurs, l'apparition du roman avellanédien au chapitre 59 répond à une probabilité certaine et n'est pas si surprenante ; ensuite, parce que tel un acte unificateur inconscient, la révélation façonne une architecture en triptyque, articulante et totalisante⁸⁹, qui rend compte de l'ensemble du phénomène « don Quichotte » et de l'ensemble de ses aventures. Tout comme l'« unité dans la variété » du Pinciano définie par Riley comme « bimembre, [unissant] des idées antagoniques »⁹⁰, la révélation, qui est voulue dans un premier temps discriminante, constitue finalement et paradoxalement un facteur d'unicité ambigu entre les trois livres.

b. Sansón Carrasco ou le Chevalier aux Miroirs : une double révélation ?

Le personnage de Sansón Carrasco, sur lequel nous reviendrons, incarne une figure paradigmatique de ce dispositif articulante. Cet être fictionnel, qui revêt de multiples identités dans la Seconde partie – le *bachiller Sansón Carrasco*, le *Caballero de los Espejos* et le *Caballero de la Blanca Luna* – constitue un outil fictionnel déroutant. La critique n'a pas manqué de mettre en valeur ce personnage, en soulignant ses deux rôles principaux⁹¹ : sa fonction motrice dans les aventures de don Quichotte, et surtout sa fonction métalittéraire qui consiste à introduire la Première partie au sein

⁸⁸ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, p. 22 : « Ramenant à l'intérieur de l'œuvre des réalités qui lui sont (fictivement) extérieures, la réflexion complétive qu'elles assurent fonctionne d'abord comme un opérateur d'échange [...] ».

⁸⁹ « Totalisant » : « Qui rend compte ou tente de rendre compte de la totalité, de l'ensemble d'une chose ou d'un phénomène ; qui prend en compte ou tente de prendre en compte la totalité, l'ensemble d'une chose ou d'un phénomène » (*Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/> Cette ressource sera par la suite abrégée de la façon suivante : CNRTL).

⁹⁰ E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, p. 189 [nous traduisons].

⁹¹ E. Godoy Gallardo, « Presencia y sentido de Sansón Carrasco Carrasco », dans *Revista chilena de literatura*, (67), 2005, p. 53-67; ou encore J. B. Avallé-Arce, « El bachiller Sansón Carrasco », dans *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1991, pp. 17-25.

de la Seconde. En effet, Carrasco est essentiel au dispositif révélateur agencé par l'écrivain, mais il faut noter, de surcroît, qu'il pourrait possiblement annoncer le livre de 1614.

Sans prétendre que le personnage ait été créé spécifiquement après la découverte du roman avellanédien, comme tente de le démontrer Carlos Romero Muñoz⁹², plusieurs éléments permettent de confirmer l'hypothèse selon laquelle Sansón Carrasco participe à la révélation de l'œuvre avellanédienne⁹³. D'abord attaché à l'objet livre dans la mesure où il se veut médiateur du « *libro impreso* », au début de la Seconde partie, le bachelier est par la suite mystérieusement affublé d'une multitude de « *lunas pequeñas de resplandecientes espejos* » qui ornent son armure de faux chevalier. La présence de ces miroirs est d'autant plus marquante que, des trente-six occurrences attestées du terme « *espejo* » dans le roman de 1615, vingt-neuf d'entre elles – soit environ 80% – renvoient à l'objet miroir dans sa matérialité et surtout à ce seul et même personnage. Il est donc baptisé, tout à fait logiquement, *Caballero de los Espejos*. Comme l'indique Dominique Reyre dans son *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès*, ce pseudonyme est emprunté à l'onomastique chevaleresque et plus précisément au personnage du roman *Espejo de Caballerías*, le *Caballero del Espejo*. Si, dans ce cas, le terme revêt son acception métaphorique principale à la Renaissance, celle de modèle et d'exemple⁹⁴, Reyre interprète le passage au pluriel du roman cervantin comme un glissement sémantique

⁹² C. Romero Muñoz, « La invención de Sansón Carrasco », dans *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas*, Anthropos, 1991, p. 66.

⁹³ C. Gerber observe d'ailleurs que Sansón Carrasco n'interagit que très peu avec les autres personnages du roman – « *las escasas interacciones que tiene con otros personajes [...] lo diferencia enormemente de sus dos vecinos de 1605, pues ellos inmiscuían de lleno en el derrotero quijotesco; en cambio, el papel de Carrasco a lo largo del texto consistirá casi exclusivamente en la confrontación con don Quijote* » (C. Gerber, « Paradojas del reflejo: Sansón Carrasco en el Quijote de 1615 », dans *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital : artes, letras y humanidades*, 8 (15), 2009, p. 69) –, ce qui porte à croire que le personnage n'a été introduit dans le roman que tardivement : suite à la connaissance de Cervantès de la publication de la continuation avellanédienne ?

⁹⁴ La définition de « *speculum* », racine latine de « *espejo* », indique qu'en son sens figuré, le terme s'attache à l'idée de reproduction, de fidélité et d'image (*Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, dirs. F. Gaffiot, F. Pierre, Paris, Hachette, 2005, p. 1486 ; cette source sera par la suite abrégée : *Le grand Gaffiot*), renvoyant donc à la notion de modèle, qui est en son sens initial une « figure destinée à être reproduite » (*Dictionnaire historique de la langue française*, dir. A. Rey, Paris, Le Robert, 2016, p. 1423). À l'époque classique, l'utilisation de ce dernier « met l'accent sur l'idée normative de « ce qui doit être imité », en parlant d'une personne remarquable, exemplaire », en témoignent les nombreuses et variées expressions figées dans le *Quichotte* : « *espejo de la caballería andante* », « *espejo de la nación española* », « *espejo de los caballeros enamorados* », « *espejo de la caballería manchega* », etc.

vers « *espejismo* », connotant ainsi l'illusion chevaleresque que constitue le bachelier en se travestissant⁹⁵. Cette double acception antithétique entre le modèle et la tromperie n'est pas sans rappeler les multiples dichotomies établies entre le livre cervantin, « *verdadero* », et le livre avellanédien, « *falso* », « *necio* », « *obsceno* », « *mentiroso* », « *torpe* », et « *impertinente* »⁹⁶. Mais, si cette proposition est extrêmement convaincante, il nous semble nécessaire d'ajouter que ce détournement onomastique comporte également une autre spécificité : il renvoie à une présence effective de miroirs sur l'armure de Sansón. Le retour du terme à son sens matériel, et donc littéral, déconstruit alors l'acception métaphorique, presque lexicalisée et normative, et ouvre ainsi de nouveaux chemins interprétatifs : dans notre cas, une réflexion sur l'altérité.

L'hypothétique rapport avec l'autre *Don Quichotte* est d'autant plus probable que, lorsque le Chevalier aux Miroirs se présente, il affirme « *haber vencido en singular batalla a aquel tan famoso caballero don Quijote de la Mancha* ». Si sa déclaration est évidemment fausse, le Chevalier instille tout de même l'idée d'une possible altérité quichottesque, dont témoigne justement la réponse de don Quichotte : « *podría ser que fuese **otro** que [m]e pareciese* »⁹⁷. Les réflexions identitaires qui s'ensuivent sont complexes et variées et feront l'objet d'une analyse détaillée dans le chapitre suivant. Dans l'immédiat, il nous paraît surtout nécessaire de nous arrêter brièvement sur l'une d'entre elles : « *parecéis, como se parece un huevo a otro, al mismo caballero que yo vencí; pero según vos decís que le persiguen encantadores, no osaré afirmar si sois el contenido o no* »⁹⁸. Alors que l'éditeur Francisco Rico, entre autres, propose une équivalence entre les termes « *contenido* » et « *susodicho* », Helena Percas de Ponseti s'emploie, quant à elle, à préserver son sens littéral⁹⁹. En effet, les définitions latine de *contineo* et espagnole de *contener* convergent bel et bien vers une idée d'intériorité en opposition à l'extériorité¹⁰⁰, mettant alors en valeur un jeu identitaire dialectique entre le contenant – le paraître – et le contenu – l'être –.

⁹⁵ D. Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du « Don Quichotte » de Cervantès. Suivi d'une analyse structurale et linguistique*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980, pp. 69-70.

⁹⁶ DQII, 59, pp. 1001-1003 ; DQII, 61, pp. 1019-1020 ; DQII, 62, p. 1033.

⁹⁷ Pour les deux citations : DQII, 14, p. 646.

⁹⁸ DQII, 14, p. 652.

⁹⁹ H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del « Quijote »*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 310-311.

¹⁰⁰ *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 550-551 (il sera ensuite abrégé *Autoridades*); *Le grand Gaffiot*, p. 421.

Cette proposition, à laquelle nous adhérons, invite en outre à attribuer un sens métaphorique et métonymique à la formule et à envisager cet « *otro* » comme étant l'autre roman, le *Quichotte* d'Avellaneda. Bien que le *Segundo Tomo* semble raconter la suite des aventures du « même chevalier », le « contenu » du roman *est* bien différent.

En somme, Sansón Carrasco semble entretenir des rapports étroits et ambigus entre les objets livre et miroir. Si, dans un premier temps, le livre de 1605 lui permet d'établir des rapports spéculaires entre la Première et la Seconde partie, c'est bel et bien sous le pseudonyme de Chevalier aux Miroirs que celui-ci suggère l'existence d'un autre chevalier don Quichotte et – très probablement – d'un autre livre *Don Quichotte*.

2. LA FONCTION CORRECTRICE

La révélation ne constitue que le point de départ d'une stratégie esthétique et littéraire qui tend vers une dimension correctrice, à l'image – dans une certaine mesure, nous allons le voir – de l'*espejo de principios*, qui indique la conduite à suivre et celle à blâmer. Dans notre œuvre, la correction est triple : il s'agit pour Cervantès d'améliorer sa propre œuvre, de se distancier de la continuation et, plus encore, de la sanctionner juridiquement au sein de sa propre fiction.

a. Un jugement littéraire original

Au début de sa Seconde partie, Cervantès éclaire au travers de ses personnages quelques points soulevés par les lecteurs de la Première partie. Par souci d'assurer – et d'améliorer – la cohérence et la vraisemblance de son roman, il s'agit dans un premier temps de rectifier sur le terrain littéraire – c'est-à-dire par l'intermédiaire de ses personnages – les oublis qui lui ont manifestement été reprochés (il s'agit d'expliquer

ce qui est advenu à l'âne de Sancho par exemple¹⁰¹), et dans un second temps, d'ouvrir le débat autour des récits intercalés en vue d'améliorer sa technique d'enchâssement¹⁰².

La révélation du livre de 1614, quant à elle, n'a pas vocation à corriger point par point chaque erreur et oubli avellanédien puisqu'elle constitue une erreur à elle seule. La triple répétition du verbe « *errar* » au chapitre 59 est formelle : « *yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia* », « *y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podría temer que yerra en todas las partes de la historia* »¹⁰³. Dans les faits, très peu d'éléments sont explicitement mentionnés et corrigés : seuls le désamour de don Quichotte pour Dulcinée – lui valant le surnom, dans la continuation, de *Caballero Desamorado* – et le choix du nom de la femme de Sancho – Mari Gutiérrez¹⁰⁴ – font l'objet d'une rectification :

–*Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede haber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, y el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna.*¹⁰⁵

*se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza: y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia.*¹⁰⁶

¹⁰¹ « -Antes es al revés, que, como de —*stultorum in finitus est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia; y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues **se le olvida de contar quién** fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que **se le olvidó poner** lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo de ellos, o en qué los gastó, **que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra** » (DQII, 3, p. 574 [nous soulignons]). « -¿Hay otra cosa que **enmendar** en esa leyenda, señor bachiller? – preguntó don Quijote » (DQII, 4, p. 576 [nous soulignons]). Il s'agit là, selon le classement de J. M. Martín Morán, de « *descuidos de modelo narrativo* » (J. M. Martín Morán, *El Quijote en ciernes : los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*, Turin, Dell'Orso, 1990, p. 18).

¹⁰² « **Una de las tachas que ponen a tal historia** –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso Impertinente*, no por mala ni por malrazonada, sino **por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia** de su merced del señor don Quijote » (DQII, 3, p. 571 [nous soulignons]).

¹⁰³ DQII, 59, p. 1001 [nous soulignons].

¹⁰⁴ Cette correction douteuse a été relevée par bon nombre de critiques dans la mesure où Cervantès lui-même appelle la femme de Sancho de cette façon dans la Première partie.

¹⁰⁵ DQII, 59, p. 1000.

¹⁰⁶ DQII, 59, p. 1001.

Pour le reste, Cervantès semble s'affranchir peu à peu de la conception médiévale de la mise en miroir¹⁰⁷ puisqu'il ne s'agit pas tant de tirer parti de ses propriétés modélisantes visant à améliorer la continuation, que de se distancier d'un point de vue littéraire en exploitant, au contraire, ses propriétés inversives : dans le miroir, la main gauche devient inévitablement la main droite. Alvarez Roblin souligne effectivement que la mise en regard de certains épisodes des *Quichottes* révèle des procédés d'écriture inversifs – tels que la recreation, la reprogrammation ou encore le renversement¹⁰⁸ – qui renouvellent l'écriture cervantine et permettent d'atteindre un degré supplémentaire de perspectivisme. Les analyses qui précèdent nous conduisent à souscrire à cette lecture et à nous éloigner, sur ce point, de la thèse d'Alfonso Martín Jiménez qui considère que « *la imitación que Cervantes realizó de Avellaneda tiene [...] un fuerte carácter correctivo y una intención claramente meliorativa* »¹⁰⁹. En effet, ne s'agit pas tant, à notre avis, d'imiter le texte avellanédien dans le but de l'améliorer que de s'en différencier littérairement au moyen d'une écriture inverse et contrastive, à l'image de la fameuse double négation prononcée par don Quichotte lors de la découverte du roman apocryphe : « **no pondré los pies en Zaragoza [...]** y echarán de ver las gentes como **yo no soy el don Quijote que él dice** »¹¹⁰.

Mais cette modalité particulière de la correction n'est pas la seule réservée à la continuation car il s'agit, de questionner plus profondément le matériau romanesque de 1605 et de se distancier de la continuation, de sanctionner l'appropriation du *Quichotte*. Ne pouvant effectivement pas dénoncer l'appropriation de ses personnages par Avellaneda devant une institution officielle, puisque celle-ci ne constitue pas – encore – légalement un délit¹¹¹, Cervantès opte pour une transposition de cette déconvenue personnelle au sein de sa propre fiction. Il s'agit d'établir conjointement un jugement et une condamnation littéraires.

¹⁰⁷ S. Melchior Bonnet, *Histoire du miroir...*, p. 125 : « le miroir médiéval offre également à l'homme un modèle pour régler sa conduite ». En fait, Cervantès semble répondre à la dimension édifianse du roman avellanédien.

¹⁰⁸ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 158-167.

¹⁰⁹ A. Martín Jiménez, *Guzmanes y Quijotes: dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 128-129.

¹¹⁰ *DQII*, 59, pp. 1003-1004 [nous soulignons].

¹¹¹ À cette époque, le concept de propriété intellectuelle n'existait pas et l'appropriation d'idées n'était soumise à aucune législation stricte qui puisse protéger les créateurs. Voir à ce sujet, J. Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006 et H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011.

Si en de nombreuses occasions l'œuvre est sanctionnée âprement, comme en témoigne le dialogue entre les diabolins des enfers où s'est soi-disant rendue Altisidora (« *“Quitádmele de ahí – respondió el otro diablo – y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos”* »¹¹²), l'un des acteurs essentiels à l'organisation de cette justice littéraire est bel et bien le lecteur. Que celui-ci soit fictif ou réel, il prend part ou est invité à prendre part à la stratégie défensive (pour ne pas dire au procès) mise en place par l'écrivain. Le lecteur réel d'abord, est activement intégré dans cette entreprise. Apostrophé à plusieurs reprises dans le prologue, il est considéré *a priori* et sans ambages comme un médiateur à son service : « *dile de mi parte* », « *quiero que [...] le cuentes este cuento* », « *dirásle* », « *dile también* »¹¹³. Le lecteur fictif ensuite, est un lecteur choisi, non plus simple messenger mais conçu par Cervantès comme un défenseur (pour ne pas dire avocat) de son œuvre. Convaincu de l'imposture et de la mauvaise qualité de l'œuvre continuatrice (nous pensons en particulier à Altisidora, au Duc et à la Duchesse, ou encore à don Antonio Moreno), ou obligé de reconnaître qu'elle est fausse (don Jerónimo, don Juan), celui-ci est mis au service du roman original et de son auteur. De la sorte, à l'aide d'un large panel de lecteurs, l'auteur original appelle à une sorte de châtiment public.

En effet, dans son ouvrage *Le sacre de l'auteur*, Bernard Edelman indique que, jusqu'au XVIII^e siècle, l'unique option laissée à un auteur plagié – ou qui se considérait comme tel – consistait moins à se défendre juridiquement devant un tribunal que moralement devant les destinataires de l'œuvre :

[L'auteur plagié] s'adresse à l'opinion publique, il la prend à témoin, l'érige en sorte de jury d'honneur, et la sanction qu'il en attend est purement morale. Le plagiaire doit être montré du doigt, rougir de honte ou, dans une version ironique, être couvert de ridicule.¹¹⁴

La stratégie cervantine convoquée dans la Seconde partie du *Quichotte* s'inscrit, semble-t-il, dans la tradition horacienne et martialienne du dévoilement de la laideur morale, qui avait une ample diffusion dans la littérature du Siècle d'or¹¹⁵. Héritier de pratiques anciennes, Cervantès ne s'est pourtant pas contenté de révéler publiquement l'injustice dont il se dit victime. Il a, par ailleurs, renouvelé les stratégies

¹¹² DQII, 70, p. 1079.

¹¹³ DQII, Prólogo, pp. 544-545.

¹¹⁴ B. Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 50-51.

¹¹⁵ D. Alvarez Roblin, « Tradición e innovación en las respuestas literarias de Alemán y Cervantes a sus continuadores », (sous presse)

traditionnellement mises en œuvre en les couplant à une sorte de justice symbolique qui ne manque pas d'originalité et qui croise vraisemblablement plusieurs sources distinctes.

Cette soif de justice, en effet, n'est pas sans rappeler le bref récit du prologue général aux *Obras completas* de don Juan Manuel¹¹⁶. Cet *exemplum* médiéval, qui narre l'appropriation et l'altération de la création lyrique d'un gentilhomme par un cordonnier, peut s'apparenter à l'attitude cervantine à plusieurs égards. Tout d'abord, Cervantès et le gentilhomme réagissent pour des raisons assez similaires : la crainte que quelque profit puisse être tiré de la reprise de leur création¹¹⁷ et la crainte que l'œuvre originale ne soit confondue avec une reprise d'une moins bonne qualité. Mais si dans son propre prologue Cervantès semble au départ prendre le contrepied du comportement du gentilhomme, qui par excès de colère face à la reprise et la déformation de sa création lacère le travail du cordonnier¹¹⁸, l'appel à la sanction juridique leur est pourtant commun. À la demande du perpignanais, l'affaire finit par se régler devant la cour et le Roi. Peu commun et plutôt fantaisiste pour l'époque (l'affaire provoque une raillerie générale : « *el rey et cuantos lo oyeron tomaron desto*

¹¹⁶ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, éd. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 3-6: « [...] *aquel caballero era muy grant trovador et facie muy buenas cantigas a maravilla, et fizo una muy buena además [...]. Et atanto se pagaban las gentes de aquella cantiga [...]. Et yendo por la calle un día, oyó que un zapatero estaba diciendo aquella cantiga, et decía tan erradamente, tan bien las palabras como el son, que todo homne que la oyese, si ante non la oyíe, tenía que era muy mala cantiga et muy mal fecho. [...] Et desde que el caballero vio su buena obra tan mal confundida por la torpedat de aquel zapatero, tomó muy paso unas tiseras, et tajó cuantos zapatos el zapatero tenía fechos, et esto fecho cabalgó et fuese. Et el zapatero [...] fué dando voces en pos aquel caballero que aquello le ficiera. Et el caballero díjole: Amigo, el rey nuestro señor es aquí, et vos sabedes que es muy buen rey et muy justiciero, et vayamos antél et librello como fallare por derecho. [...] legaron antel rey, dijo el zapatero cómo le tajara todos sus zapatos, et le ficiera grant daño. [...] Et mandó el rey que dijiese, et el caballero dijo que bien sabía el rey que él ficiera tal cantiga, que era muy buena, et había buen son, et que aquel zapatero ge la había confundida, et que gela mandase decir. [...] Estonce dijo el caballero que, pues el zapatero confundiera tan buena obra como él ficiera et en que había tomado grand dampno et afán, que así confundiera él la obra del zapatero. El rey et cuantos lo oyeron tomaron desto grant placer, e rieron ende mucho, et el rey mandó al zapatero que nunca dijiese aquella cantiga nin confundiese la buena obra del caballero: et pechó el rey el daño al zapatero, et mandó al caballero que non ficiese más enojo al zapatero ».*

¹¹⁷ Bien que Cervantès affirme dans son Prologue que « *la amenaza que me hace que me ha de quitar la ganancia con su libro no se me da un ardite* » (DQII, Prologo, p. 545), la question du profit pécuniaire pouvant être tiré de la publication de la suite des aventures de don Quichotte semble être l'une de ses préoccupations. En témoignent le double emploi du verbe *ganar* dans le Prologue : « *imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama* », « *la ganancia con su libro* » (DQII, Prologo, p. 544-545) et le questionnement de Sancho au chapitre 4, « *¿Al dinero y al interés mira el autor?* » (DQII, 4, p. 577).

¹¹⁸ DQII, Prologo, p. 543 [nous soulignons]: « *Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla.* »

grant placer, e rieron ende mucho »), le cas exposé devant l'autorité royale fait place à un jugement certes authentique mais surtout idéaliste (« *et el rey mandó al zapatero que nunca dijiese aquella cantiga nin confundiese la buena obra del caballero* »), qui peut, à certains égards, être comparé au chapitre 72 de la Seconde partie. Le maure Álvaro Tarfe, personnage clef de l'autre *Don Quichotte* et témoin direct des aventures de son chevalier, est repris par Cervantès et retourné contre son créateur, puisqu'il est appelé à juger les imposteurs avellanédiens avec qui il a partagé des aventures, et même à nier leur existence.

b. Álvaro Tarfe, outil principal de la condamnation

Cervantès accordait une place restreinte à l'appareil judiciaire dans le livre de 1605, peut-être pour souligner implicitement sa faible efficacité. Les seuls passages où interviennent des personnages liés au système judiciaire (nous pensons particulièrement aux *guardas* qui conduisent les condamnés aux galères et à l'intervention plus que grotesque de la Santa Hermandad dans l'auberge¹¹⁹) ont pour dénominateur commun le désordre, la violence, et un profond manque d'efficacité. Or la raillerie dont fait l'objet la machine judiciaire dans le roman cervantin est totalement opposée au traitement que lui offre Avellaneda. Bien au contraire, dans son *Second Tome*, le continuateur façonne un appareil judiciaire d'une remarquable efficacité, lequel est d'ailleurs largement soutenu par l'ensemble de la société¹²⁰. L'abondance d'un champ sémantique propre au système judiciaire de l'époque (*corregidor*, *alguacil*, *corchetes* ou encore *carcelero*) et le déploiement de plusieurs sentences (telles que la promenade publique, la prison, les coups de fouets ou les galères) appliquées parfois même aux protagonistes (don Quichotte et Sancho sont respectivement enfermés en prison aux chapitres 8 et 24) en sont une preuve certaine.

¹¹⁹ DQI, 22, p. 199 et DQI, 45, p. 469.

¹²⁰ Notons, notamment aux chapitres 8 et 24 au cours desquels sont respectivement arrêtés don Quichotte et Sancho, l'implication généralisée de la foule dans l'intervention judiciaire : « *tres o cuatro alguaciles y escribanos con más de dos cientos muchachos detrás* », « *la gente era mucha* », « *la gente era mucha y la grita que todos daban siempre de «Favor a la Justicia» allegase siempre más* » (DQAV, 8, pp. 92-94), « *estaban algunos caballeros y hidalgos y otra mucha gente tomando el fresco con el corregidor* », « *y todos los que con él estaban* », « *y cuantos con él estaban* », « *toda aquella gente* », « *a los que con él venían* » (DQAV, 24, pp. 252-258).

À l'inverse, dans le *Quichotte* de 1615, il n'y a qu'au chapitre 72 de la Seconde partie cervantine que la justice émet un jugement percutant. Lors de cet épisode, les protagonistes parviennent à faire condamner légalement et authentiquement l'œuvre d'Avellaneda et ses protagonistes. En se réappropriant habilement le personnage d'Álvaro Tarfe – qui dans le roman apocryphe entretient des relations étroites avec don Quichotte et s'avère être un fin négociateur auprès de certains représentants de la justice¹²¹ – Cervantès façonne un outil correctif qu'il détourne de sa fonction initiale. Suite à la demande formulée expressément par le véritable don Quichotte

*A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció*¹²²,

le Grenadin accepte – non sans ironie – de « *muy buena gana* »¹²³ et devient paradoxalement une sorte d'inhibiteur du roman qui l'a vu naître. Ainsi, l'emprunt du personnage et la déclaration écrite devant l'autorité de l'*alcalde* permettent à Cervantès de prendre Avellaneda à son propre jeu et d'infliger une correction à la fois originale et efficace se situant dans une sphère juridico-littéraire: « *cúan bien acordado había sido tomar su declaración ante la justicia, y tan auténticamente* »¹²⁴. En somme, s'il n'existe pas de recours pour l'écrivain, celui-ci délègue la tâche à son personnage. Voyant son identité menacée, don Quichotte doit faire foi de sa véritable identité et cherche une solution, qui « dans ce cas désespéré, consiste à s'accrocher au papier : puisque ma personne est douteuse, qu'au moins les documents qui en font foi soient d'une solidité à toute épreuve »¹²⁵.

La stratégie mise en œuvre par le chevalier pour désabuser Tarfe, qui consiste à lui faire reconnaître son erreur (« *desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que*

¹²¹ DQAV, 9, pp. 98-99: « *con el otro, que era deudo muy cercano del justicia mayor, iban a negociar su libertad, pues sería cosa fácil el alcanzársela, constando tan públicamente a todos de su locura* », « *estaba con el otro caballero informando al justicia mayor de lo que era don Quijote y de cuanto le había sucedido, así con el azotado como con el carcelero y con ellos en la cárcel. El justicia mandó luego con mucho gusto a un portero fuese a la cárcel y mandase de su parte, así al carcelero como a los alguaciles, entregasen aquel preso libre y sin costas, con el caballo y todo lo demás que le habían quitado, al señor don Álvaro Tarfe, lo cual todo fue hecho así* ».

¹²² DQII, 72, p. 1091.

¹²³ DQII, 72, p. 1091.

¹²⁴ DQII, 72, p. 1093 [nous soulignons].

¹²⁵ C. Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 122.

estaba »¹²⁶) pour qu'il se corrige par lui-même, n'est pas inconnue du lecteur. Elle rappelle étrangement le dialogue entre don Quichotte et le Chevalier aux Miroirs au chapitre 14. Lorsque le protagoniste apprend que ce chevalier a soi-disant vaincu un certain don Quichotte, le chevalier errant forge un projet similaire :

*Admirado quedó don Quijote de oír al Caballero del Bosque, y estuvo mil veces por decirle que mentía, y ya tuvo el mentís en el pico de la lengua, pero reportóse lo mejor que pudo, por hacerle confesar por su propia boca su mentira [...].*¹²⁷

L'hypothèse selon laquelle ces deux épisodes ont pu être créés au même moment est d'autant plus plausible que les deux hommes entretiennent une amitié ambiguë avec les protagonistes et exercent des fonctions analogues dans la chaîne narrative¹²⁸. Souvent corrélés, les personnages de Sansón Carrasco et d'Álvaro Tarfe font partie intégrante de la stratégie spéculaire. Si Carrasco est effectivement à la Seconde partie ce que Tarfe est au *Second Tome* dans le rôle d'ami ambigu du chevalier, tous deux sont, au sein de la Seconde partie cervantine, des outils fictionnels correctifs : Sansón Carrasco, en tant que porte-parole des lecteurs du livre de 1605, est un véhicule autocritique et autocorrectif en vue d'une amélioration de la cohérence et de la vraisemblance, et Álvaro Tarfe devient un instrument essentiel à une mise en scène subjective et particulièrement orientée, participant d'une novatrice et efficace justice fictionnelle et fictive.

3. LIMITES DE LA DOUBLE MISE EN MIROIR

a. Reflet subjectif et déformateur

Suivant l'angle qui lui est donné, le miroir cadre la vision et présente uniquement ce que le sujet manipulant souhaite offrir à la vue, ce dernier « opérant comme un metteur en scène »¹²⁹. Dans la mesure où Cervantès cherche à consolider son propre roman et à desservir celui d'Avellaneda, les deux livres qu'il intègre dans le livre de 1615 constituent bel et bien des outils au service de la subjectivité cervantine. Mais cette mise en miroir des deux *Quichottes*, qui peut sembler

¹²⁶ DQII, 72, p. 1092.

¹²⁷ DQII, 14, p. 646.

¹²⁸ Nous reviendrons plus en détail sur ces troublantes ressemblances dans le chapitre 3.

¹²⁹ S. Melchior Bonnet, *Histoire du miroir...*, 134 : « le miroir plan propose une image inexacte, mais partielle, et il cadre la vision à partir d'un seul point de vue, en opérant comme un metteur en scène ».

pleinement efficace, présente des reflets orientés et partiels tendant parfois à déformer l'œuvre.

Cet propension déformante de l'écriture, tant cervantine qu'avellanédienne, est d'ailleurs évoquée d'emblée dans le Prologue de la Seconde partie dans deux brefs récits :

« Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo. Y fue que hizo un cañuto de caña puntiagudo en el fin, y, en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota; y, en teniéndolo desta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga, y le soltaba, diciendo a los circunstantes, que siempre eran muchos: “¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?” »

¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro? Y si este cuento no le cuadrare, dirásle, lector amigo, éste, que también es de loco y de perro:

«Había en Córdoba otro loco, que tenía por costumbre de traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol, o un canto no muy liviano, y, en topando algún perro descuidado, se le ponía junto, y a plomo dejaba caer sobre él el peso. Amohinábase el perro, y, dando ladridos y aullidos, no paraba en tres calles. Sucedió, pues, que, entre los perros que descargó la carga, fue uno un perro de un bonetero, a quien quería mucho su dueño. Bajó el canto, dióle en la cabeza, alzó el grito el molido perro, vio lo y sintiólo su amo, asió de una vara de medir, y salió al loco y no le dejó hueso sano; y cada palo que le daba decía: “Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?” Y, repitiéndole el nombre de podenco muchas veces, envió al loco hecho una alheña. Escarmentó el loco y retiróse, y en más de un mes no salió a la plaza; al cabo del cual tiempo, volvió con su invención y con más carga. Llegábase donde estaba el perro, y, mirándole muy bien de hito en hito, y sin querer ni atreverse a descargar la piedra, decía: “Este es podenco: ¡guarda!” En efeto, todos cuantos perros topaba, aunque fuesen alanos, o gozques, decía que eran podencos; y así, no soltó más el canto. »¹³⁰

Dans ces deux brefs contes de fous et de chiens écrits en miroir – qui préfigurent d'ailleurs la double mise en miroir au sein du roman –, les jeux plastiques proposés ne sont effectivement pas sans rappeler les reflets difformes observés dans les miroirs convexes et concaves. Les deux chiens qui renvoient métaphoriquement au livre original (dans le premier récit) et à la continuation (dans le second) sont soumis à des déformations infligées par des fous : le gonflement du premier animal, peut être interprété comme une représentation plastique de l'écriture parodique de l'auteur

¹³⁰ DQII, Prólogo, pp. 544-545.

original¹³¹, tandis que l'aplatissement brutal du second, pourrait bien être la figuration de la détérioration avellanédienne et probablement de la réduction des protagonistes à un seul et unique pôle (don Quichotte, le fou à lier, et Sancho, le grossier paysan)¹³². Au moyen de l'amplification comique qu'implique l'acte d'écriture parodique (« *dio en el más gracioso disparate [...], y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota* »¹³³), Cervantès ne manque pas, par contraste, de déplorer le caractère réducteur, inversif, voire destructeur, de l'intervention avellanédienne (« *dióle en la cabeza, alzó el grito el molido perro* »¹³⁴). Dès lors, si l'on devait se figurer la silhouette du chien représentant la Seconde partie, ne serait-elle pas également déformée, puisque la continuation avellanédienne en constitue (consciemment ou non) une source d'inspiration ? Cervantès n'aurait-il pas assimilé, lui aussi, dans une certaine mesure, les travers déformateurs de son concurrent ?

b. La mise en miroir des *Quichottes*: une fragilisation de la Seconde partie ?

Il convient effectivement de s'intéresser aux limites de l'efficacité de la poétique spéculaire en tant que stratégie défensive contre Avellaneda, car celle-ci n'est pas sans faille. D'abord, parce qu'évoquer l'ouvrage avellanédien, c'est prendre le risque de lui conférer une certaine forme de réalité et donc de légitimité. En outre, sa représentation invite les lecteurs à considérer l'œuvre en triptyque, et par là même, à lire simultanément les romans des deux écrivains, à les comparer. Cervantès ne pouvant pas contrôler – ou du moins pas totalement – le libre-arbitre de ses lecteurs, il n'est pas à l'abri, malgré tous ses efforts pour discréditer la continuation, que quelque lecteur préfère l'œuvre avellanédienne à la sienne. En somme, l'amplification du corpus romanesque telle que proposée est à double tranchant.

¹³¹ Nous partageons la proposition de M. Molho, qui identifie le fou du premier conte à Cervantès (et non pas Avellaneda, comme cela a été souvent soutenu). Voir M. Molho, « Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote* », dans *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11 (1), 1991, pp. 87-98.

¹³² Il existe plusieurs interprétations autour de l'utilisation de l'air dans le *Quichotte*. Voir à ce sujet J. P. Etienvre, « Figuras del aire en el *Quijote* », dans *El aire : mitos, ritos y realidades*, dirs. José A. González Alcantud et Carmelo Lisón, Barcelone, Anthropos, 1999, pp. 163-180.

¹³³ DQII, Prólogo, p. 544.

¹³⁴ DQII, Prólogo, p. 545.

De plus, si Cervantès maîtrise les choix scripturaux qu'il adopte, ceux-ci ne sont pas pour autant dénués de risques. Le changement d'itinéraire de Saragosse à Barcelone au chapitre 60, décidé par les personnages après avoir eu connaissance de la continuation, remodèle et transforme profondément, par conséquent, les orientations romanesques annoncées à la fin de la Première partie : la cohérence entre les deux *Quichottes* authentiques est, de ce fait, affectée, bien que la discordance¹³⁵ constitue une volte-face délibérée et assumée de la part de Cervantès. Mais peut-on en dire autant de la stratégie scripturale de Tarfe, évoquée plus en amont, qui atteint un degré d'équivocité et qui, aux yeux de certains critiques, menace l'unité et la cohérence de l'œuvre ?

Cet emprunt, qui constitue à première vue un coup de maître, occasionne néanmoins une certaine ambiguïté. L'apparition soudaine de ce personnage s'avère effectivement problématique et ne manque pas de diviser les critiques. Dans un article évocateur¹³⁶, Elisabeth Wilhelmsen passe en revue les différentes études consacrées à Tarfe et distingue deux types de postures face à cet épisode. La première, qui est celle de Riley ou encore de John Jay Allen, consiste à considérer l'apparition de Tarfe comme une transgression de la logique et de la vraisemblance conduisant à une dissolution des frontières romanesques¹³⁷, tandis que la seconde posture, que défendent entre autres Wilhelmsen ou Juan Bautista Avalle Arce, accorde à Tarfe le même statut ontologique qu'aux protagonistes cervantins, faisant alors des compagnons d'aventure du grenadin des imposteurs, et de cette rencontre un épisode vraisemblable. Quoi qu'il en soit, Cervantès s'expose, dans les deux cas, à une contradiction manifeste lorsqu'il fait dire au personnage semi-cervantin qu'il n'a pas

¹³⁵ Cette discordance n'est pas un cas isolé. De la même façon, Cervantès assume clairement de faire évoluer la dualité caractéristique de ses protagonistes (un don Quichotte *cuerto-loco*, et un Sancho *tonto-listo*) vers l'un des deux pôles. Ce glissement concerne particulièrement l'écuyer, qui fait preuve d'une sagesse que l'on ne lui connaissait pas jusque-là : « *[s]e [va] haciendo menos simple y más discreto* » (DQII, 12, p. 632). Voir à ce sujet M. Molho, « Raíz folklórica de Sancho Panza », dans *Cervantes : raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 215-355, et D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 205-207.

¹³⁶ Voir E. Wilhelmsen, « Don Álvaro Tarfe: ¿gente fantasmal o hecho ficticio? », dans *Anales Cervantinos*, 28, 1990, pp. 73-85.

¹³⁷ E. C. Riley considérerait même que la haute préoccupation de Cervantès pour le roman avellanédien l'aurait conduit à un « sacrifice » volontaire : « *No hay duda de que Cervantes pensó que la satisfacción de hacer lo que uno de los personajes de Avellaneda rindiera homenaje a sus propios y superiores protagonistas y renegara de los de su creador bien merecía sacrificar un poco las exigencias de la lógica y la verosimilitud.* » (E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, p. 333).

vu ce qu'il a pourtant vu¹³⁸, d'autant que celui-ci exerce un lourd protagonisme auprès du duo avellanédien. La scission interprétative existant autour de la vraisemblance de cette rencontre démontre bien que ce choix audacieux perturbe – voire altère – la solidité de la création si l'on mesure celle-ci à l'aune de la vraisemblance et de l'unité de l'œuvre. Ce choix cervantin relève-t-il d'une véritable *intention*, comme le sous-entend Riley en parlant de « sacrifice », ou bien la portée de la manœuvre imaginée dans cet épisode a échappé au créateur de *Don Quichotte* ? Considérer qu'un écrivain qui s'applique à corriger ses propres omissions pour renforcer la vraisemblance de son œuvre peut se risquer à la transgresser quelques chapitres plus loin, peut en effet sembler assez contradictoire.

Pourtant, le *Second Tome* n'est pas le seul livre semant le trouble dans le cadre fictif de la Seconde partie. Au chapitre 4, après avoir corrigé les omissions de la Première partie, le chevalier espère que le bachelier Carrasco puisse l'informer sur la possible publication d'un second livre racontant ses aventures.

—*Y por ventura –dijo don Quijote– ¿promete el autor segunda parte ? — Sí promete –respondió Sansón–, pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así, estamos en duda si saldrá o no [...]. [...]*

—*[...] Atienda ese señor moro o lo que es, a mirar lo que hace, que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues ténganos el pie al herrar y verá del que cosqueamos.*

*[...] Llegaron a sus oídos relinchos de Rocinante, los cuales relinchos tomó don Quijote por felicísimo agüero, y determinó de hacer de allí a tres o cuatro días otra salida [...].*¹³⁹

Une question se pose : comment les personnages peuvent-ils évoquer la future écriture de la Seconde partie alors que nous sommes justement en train de la lire ? Interpelé par cet épisode, Dällenbach s'interroge longuement sur cette situation ambiguë et invraisemblable :

N'avons-nous pas encore présente à l'esprit la phrase par laquelle [la Seconde partie] commence : « Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte de esta historia y tercera salida de don Quijote... » ? [...] Que signifie en outre cette prétendue autonomie des deux personnages en

¹³⁸ Nous reprenons ici la formulation de E. Wilhelmsen, « Don Alvaro Tarfe: ¿gente fantasmal o hecho ficticio? », p. 84: « *afirmo que no he visto lo que he visto ni ha pasado por mí lo que ha pasado* ».

¹³⁹ DQII, 4, pp. 576-577.

quête d'auteur ? Serions-nous ici en présence de la réalité immédiate alors qu'auparavant nous nous mouvions en pleine fiction ?¹⁴⁰

Le fait que les personnages connaissent leur altérité de papier et leur renommée littéraire les conduit à mener une réflexion prospective, anticipant une éventuelle publication. De fait, les limites de la réalité fictionnelle, déjà surpassées par l'insertion du livre de 1605 au sein de la fiction, deviennent encore plus confuses, voire vertigineuses. Bien que Cervantès enrichisse son récit en lui donnant une étonnante profondeur, l'instabilité abyssale de la circonscription fictionnelle et le rapport ambigu des personnages au réel semble fragiliser la diachronie du récit. Les rapports spéculaires établis, bien qu'originaux et à première vue percutants, restent néanmoins problématiques. Ils conduisent parfois à une dissolution liminaire entre les notions antagoniques qui régissent le *Quichotte* cervantin : réalité et fiction, vrai et faux, vraisemblance et invraisemblance. Ces catégories s'opposent et se mélangent tout à la fois, ce qui permet d'envisager de multiples lectures du corpus quichottesque.

Conclusion

Affirmer que le *Quichotte* est un livre saturé de reflets et de réfractions n'est, certes, pas un jugement nouveau. En revanche, l'approche qui consiste à envisager les deux *Quichottes* originaux et la continuation allographe comme un triptyque spéculaire offre une nouvelle façon d'appréhender et de structurer le corpus quichottesque, conforme, de surcroît, à l'élargissement opéré par l'écrivain lui-même dans sa Seconde partie. D'un point de vue conceptuel, cette proposition comporte en outre plusieurs avantages : les charnières de ce triptyque ont d'abord le mérite de donner à chacun des livres un statut – littéraire – propre, et, en même temps, de les articuler entre eux ; ensuite, les champs sémantique, métaphorique et symbolique du miroir permettent également d'analyser notre objet d'étude d'un point de vue synchronique, tout en soulignant, finalement, les spécificités de la démarche scripturale cervantine.

Alors que nous nous sommes jusqu'à présent centrée sur les enjeux narratifs des mécanismes spéculaires, il convient à présent d'approfondir et de prolonger notre

¹⁴⁰ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, p. 121.

réflexion en nous penchant sur les personnages. En effet, la double insertion des livres de 1605 et de 1614 dans la fiction amène les protagonistes à se retrouver, à plusieurs reprises, face à des reflets plus ou moins fidèles d'eux-mêmes. Ces confrontations sont le point de départ d'un long processus de réflexion identitaire qui n'a – à notre connaissance – jamais fait l'objet d'une étude exhaustive. Celle-ci est pourtant indispensable pour comprendre l'évolution des personnages, mais aussi, plus largement, pour mieux saisir la modernité du *Quichotte*.

CHAPITRE 2

LES PROTAGONISTES EN LEUR MIROIR

Introduction

Ce chapitre propose de se centrer sur une modalité particulière de la mise en miroir cervantine : la confrontation des protagonistes avec leurs reflets. En plusieurs instants narratifs, les protagonistes se retrouvent face à divers personnages ayant lu leurs aventures, ou à différentes représentations d’eux-mêmes, que celles-ci soient cervantines ou avellanédiennes. Par conséquent, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure ces multiples représentations participent de la poétique du miroir.

Ainsi avons-nous choisi de détacher huit chapitres qui nous semblent déterminants. Dès le début de la Seconde partie, au premier chapitre, le barbier narre un conte établissant des rapports analogiques plus ou moins implicites entre son protagoniste – un fou enfermé à l’asile de Séville – et don Quichotte lui-même. Au chapitre 3 ensuite, le bachelier Sansón Carrasco présente au chevalier et à son écuyer une première représentation littéraire d’eux-mêmes. Au chapitre 14, le même Sansón Carrasco, devenu « Chevalier aux Miroirs », affirme avoir vaincu un certain don Quichotte qu’il dépeint trait pour trait comme étant le véritable don Quichotte. Enfin, à partir du chapitre 59, une seconde représentation littéraire, bien plus menaçante cette fois, fait son apparition : le don Quichotte d’Avellaneda. Pour étudier l’impact de ce second reflet littéraire, nous nous centrerons sur le moment de sa découverte, le chapitre 59, puis sur un ensemble de brefs passages y faisant allusion : le portrait établi par don Antonio Moreno lors de leur arrivée à Barcelone, la supposée descente aux enfers d’Altisidora et la rencontre avec Álvaro Tarfe. Les réactions face à ces multiples représentations ne sont pas toujours égales. De l’identification au rejet, en passant par la différenciation, ces face-à-face développent de multiples réflexions identitaires qui méritent un déchiffrement conjoint.

Enfin, nous étudierons le personnage de Dulcinée en lui réservant un traitement particulier, pour deux raisons : d’abord, parce qu’elle n’est jamais confrontée à elle-même dans la mesure où elle n’incarne pas un personnage tangible dans la fiction, mais également parce que ses diverses représentations dans les deux parties du roman

de Cervantès et dans la continuation d'Avellaneda façonnent un triple portrait tout aussi ambigu que saisissant.

I- DON QUICHOTTE FACE À LUI-MÊME

Les chapitres 3 et 4 de mise en miroir avec la Première partie originale, ainsi que le chapitre 14 au cours duquel est évoquée l'existence d'un « autre » don Quichotte, constituent des épisodes fondamentaux dans la réflexion identitaire menée par le protagoniste. Nous choisissons de les traiter tous deux dans un même sous-ensemble pour deux raisons principales : d'abord parce que ceux-ci suscitent des réactions assez pondérées de la part du protagoniste (bien qu'elles ne soient pas identiques, nous le verrons), mais aussi parce que les questions qui y sont abordées constituent une première ébauche de la conception quichottesque de la représentation de soi et de l'altérité.

1. L'ALTER EGO DE PAPIER CERVANTIN : « ESPERABA OÍR NUEVAS DE SÍ MISMO »

a. Réflexions préliminaires

L'apparition au chapitre 3 de l'*alter ego* de papier – expression que nous aurons soin de clarifier par la suite – est préparée dès le chapitre 2. Sancho arrive chez don Quichotte, et ce dernier lui fait subir une sorte d'interrogatoire :

*dime, Sancho amigo, qué es lo que dicen de mí por ese lugar. ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asumpto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? Finalmente, quiero, Sancho, me digas lo que acerca desto ha llegado a tus oídos [...].*¹⁴¹

Le procédé interrogatif repose sur une accumulation de structures verbales synonymiques (« *lo que dicen de mí* », « *en qué opinión me tiene* », « *qué dicen de* », « *qué se platica del asumpto* », « *lo que ha llegado a tus oídos* ») renvoyant à une seule unité thématique, celle de la réputation¹⁴². Sancho, devenu dès lors le porte-parole de

¹⁴¹ DQII, 2, p. 563.

¹⁴² Nous renvoyons à E. Riley, « La singularidad de la fama de don Quijote », dans *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22 (1), 2001, pp. 27-38; à M. Blanco, « De cómo los libros cambian el mundo: el Quijote de 1615 », dans *Criticón*, 127, 2016, pp. 57-75; et à M. Zerari, « “Cette mauvaise réputation...” ». À propos de Miguel de Cervantes Saavedra », dans *La reputación : Quête individuelle*

l'opinion publique, soulève alors deux questions relatives à l'identité fondamentale de don Quichotte : celle de l'ascension sociale de l'hidalgo en s'octroyant le statut de « don » et de « caballero », et celle de l'ambivalence parfois paradoxale que lui confère Cervantès, puisqu'il est, selon l'opinion, « *loco pero gracioso* », « *valiente pero desgraciado* », et « *cortés pero impertinente* »¹⁴³. Jugeant ces propos calomnieux, don Quichotte ne manque pas de se justifier et de se protéger en établissant plusieurs analogies renvoyant à de célèbres héros qui, malgré leurs qualités, sont souvent dénigrés :

*Julio César, animosísimo, prudentísimo y valentísimo capitán, fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres. Alejandro, a quien sus hazañas le alcanzaron el renombre de Magno, dicen dél que tuvo sus ciertos puntos de borracho. De Hércules, el de los muchos trabajos, se cuenta que fue lascivo y muelle. De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasiadamente rijo; y de su hermano, que fue llorón.*¹⁴⁴

Notons que les figures héroïques mises en avant par le chevalier appartiennent tantôt à la sphère réelle (Jules César, Alexandre le Grand), tantôt à la sphère fictionnelle (Hercule, don Galaor frère d'Amadis de Gaule), préparant ainsi l'annonce de l'existence d'un don Quichotte fictionnel, héros littéraire du roman de ses propres aventures : « *me dijo que andabaya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* »¹⁴⁵.

La succession de verbes qui suit l'annonce et précède l'arrivée du bachelier illustre alors syntaxiquement une dynamique introspective chez le chevalier : « *pensativo quedó* », « *no se podía persuadir* », « *imaginó que* », « *pensar que* », « *temíase* », « *envuelto y revuelto entre esta y otras muchas imaginaciones* », « *decía entre sí* »¹⁴⁶. Le processus réflexif identitaire alors enclenché convertit le livre en miroir livresque :

El retrato del espejo [...] proporciona un juego arriesgado al personaje que se atreve a asomarse : la identificación y reflexión sobre el propio yo, sobre la conciencia expuesta. [...] [I]mplica aceptación o rechazo de

et aspiration collective dans l'Espagne des Habsbourg, dir. Béatrice Perez, Paris, Presses Sorbonne Université, 2018, pp. 385-408.

¹⁴³ DQII, 2, p. 564.

¹⁴⁴ DQII, 2, pp. 564-565.

¹⁴⁵ DQII, 2, p. 565.

¹⁴⁶ DQII, 3, pp. 566-567.

*aspectos aparentemente conocidos, que en cualquier caso provocan un proceso reflexivo de múltiples reacciones.*¹⁴⁷

Cette fois-ci, don Quichotte ne se trouve plus confronté à son image dépeinte par le *vulgo*, mais à son reflet observé dans un miroir livresque par les lecteurs, créant ainsi « *la conciencia literaria del personaje literario [cervantino]* »¹⁴⁸.

b. Identification de don Quichotte à son *alter ego* de papier

La formule « *alter ego* de papier » est particulièrement choisie¹⁴⁹. Trouvant son origine dans l'expression « double livresque »¹⁵⁰ en référence aux apparitions des livres de la Première partie originale et de la continuation avellanédienne au sein de la Seconde partie, elle est ici appliquée à la confrontation des protagonistes avec leur représentation de papier, et donc reprise par d'autres termes qui permettent de mieux définir les rapports que don Quichotte entretient avec cette représentation de lui-même.

Bien que les termes « autre » et « *alter ego* » partagent la même origine étymologique latine « *alter* », le premier porte l'accent sur l'idée de distinction d'une personne face à une autre¹⁵¹, tandis que le second souligne la reconnaissance et l'identification entre ces deux personnes, et même le rapport de confiance¹⁵². Dans le cas présent, rien n'indique que don Quichotte se désolidarise de son image de papier. Le syntagme « *esperaba oír nuevas de sí mismo puestas en libro* » invite d'ailleurs à interroger le référent des pronoms personnels « *yo* », « *me* » et « *mí* », et par extension des possessifs « *mi* », « *mío* » et « *mía* », selon deux alternatives. Ceux-ci peuvent

¹⁴⁷ M. Losada Friend, « Contemplaciones del otro yo: el retrato en el espejo », dans *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, éd. Miguel Ángel Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 262-263.

¹⁴⁸ L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, p. 199.

¹⁴⁹ Les choix terminologiques sont décisifs dans la mesure où ils permettent de différencier les différentes modalités de l'altérité rencontrées.

¹⁵⁰ D. Alvarez Roblin, « Las dos caras del doble en el Quijote de 1615 », *El Quijote desde América (segunda parte)*, éd. I. Arellano, D. Ayalamacedo, J. Iffland, IDEA/IGAS, New-York, 2016, pp. 41-56.

¹⁵¹ CNRTL : « Permet de distinguer, de différencier [...] » ; DRAE : « *Dicho de una persona o de una cosa : Distinta de aquella de que se habla.* »

¹⁵² CNRTL : « Personne à laquelle un particulier accorde sa confiance et qu'il charge d'agir en son nom » ; *Diccionario de la Real Academia Española* [en ligne], URL : <https://www.rae.es/> (cette ressource sera ensuite abrégée DRAE) : « *Loc. lat.; literalmente 'el otro yo' [...]* 1. *m. Persona en quien otra tiene absoluta confianza, o que puede hacer sus veces sin restricción alguna.* 2. *m. Persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra* ».

effectivement renvoyer tantôt au don Quichotte réel (le réel dans la fiction) comme lorsque le maître demande à l'écuyer « *¿en qué opinión me tiene el vulgo?* », tantôt à son *alter ego* de papier (le don Quichotte fictionnel dans la fiction), comme le suggère le pronom « *mí* » dans la requête du chevalier « *suplico pase adelante en decirmelo que se dice de mí en la referida historia* ». L'emploi par le chevalier de ce double référent, condensé en un seul et même signifiant (c'est-à-dire sans l'opposer à quelque autre pronom à la troisième personne), engendre ainsi une certaine fusion entre lui-même et son image de papier, l'un étant sensiblement confondu avec l'autre.

Cette identification nous conduit également à préférer le terme d'*alter ego* à celui de « double » dans la mesure où ce dernier, en tant que substantif relatif à l'identité, entretient des relations inquiétantes, sinistres et parfois extrêmement angoissantes avec son original¹⁵³. Toutefois, si « autre » et « double » ne semblent pas appropriés ici, nous ne les rejetons pas complètement : ceux-ci s'avèreront bien utiles en d'autres circonstances de rencontre entre deux personnages.

Alors que don Quichotte s'identifie clairement à cet être de papier, l'idée de se voir « *puesto en libro* » le tourmente malgré tout. L'attente de Sansón Carrasco, dénotée par un champ sémantique verbal exprimant la virtualité (triple répétition du verbe « *esperar* », ou encore « *me tiene suspenso* »), débouche finalement sur un sentiment de crainte (« *temíase* ») et inscrivent le processus de connaissance de soi dans une sorte d'inconfort. Cette sensation est confirmée par le portrait que Sansón extrait du livre, lequel semble nuisible à sa réputation :

*También pudieran callarlos [los infinitos palos] por equidad –dijo don Quijote–, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia.*¹⁵⁴

Le chevalier apparaît, tant pour lui-même que pour les lecteurs, dédoublé en deux images : l'être que don Quichotte pense incarner, et l'être qui est décrit par le maure Cid Hamet Benengeli. S'il s'attendait à un portrait littéraire et idéalisant de

¹⁵³ CNRTL : « 2. P. ext. Reflet de quelqu'un ; apparence ou être identique à une personne. — Spécialement ·Antiq. [Dans la religion de l'ancienne Égypte] Image impalpable du mort supposée rester auprès du cadavre aussi longtemps que le corps n'était pas détruit. [...] ·Occult. Fantôme d'une personne. ». Voir également, P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996 ; et J. Cecilia Herrero, « Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas », dans *Çédille: revista de estudios franceses*, 2, 2011, pp. 15-48.

¹⁵⁴ DQII, 3, p. 569 [nous soulignons].

lui-même, il se voit confronté à ce que María Losada Friend appelle « un portrait de miroir »¹⁵⁵, qui le montre, au contraire, tel qu'il est vraiment.

Sa propre estime ne semble pas suffire et doit s'imposer aux autres, qu'ils soient lecteurs ou qu'ils aient simplement entendu parler de lui. La réputation étant selon Melchior Bonnet « une sorte d'écho, ou de reflet de miroir renvoyé par autrui qui le confirme dans sa propre estime »¹⁵⁶, don Quichotte s'efforcera logiquement, par la suite, de parfaire son image, de définir – voire de redéfinir – son identité et de la défendre opiniâtrement.

La rencontre avec sa représentation littéraire, qui mène à la conscience de soi, s'avère être finalement une confrontation teintée d'inquiétude, pouvant même conduire à la mort¹⁵⁷. Mais celle-ci n'est que l'une des multiples modalités de l'altérité que rencontrera don Quichotte tout au long de la Seconde partie, et ne constitue qu'une étape vers une réflexion identitaire bien plus complexe.

2. LE DON QUICHOTTE FICTIF VAINCU PAR LE CHEVALIER AUX MIROIRS : « PODRÍA SER QUE FUESE OTRO »

Au chapitre 14, Sansón Carrasco croise à nouveau la route de don Quichotte, camouflé sous une toute nouvelle identité, celle de *Caballero del Bosque* puis de *Caballero de los Espejos*. Ce travestissement physique et identitaire, qui façonne un projet scrupuleux, n'est pourtant connu ni du lecteur, ni du protagoniste¹⁵⁸. En conversation avec don Quichotte, l'inconnu se targue alors d'avoir vaincu en duel un grand chevalier :

¹⁵⁵ M. Losada Friend, « Contemplaciones del otro yo... », dans *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, pp. 261-262 : « [E]l retrato que se crea en el espejo resulta más enriquecedor y sugerente que los retratos literarios y pictóricos, de los que se diferencia en gran manera. Por una parte, el retrato del espejo no brida representaciones del individuo, ni lo imita, sino que lo muestra tal cual es. Capta su imagen global, y no fragmentaria como la del retrato literario ».

¹⁵⁶ S. Melchior Bonnet, *Histoire du Miroir*, pp. 151-152.

¹⁵⁷ DQII, 3, p. 568 [nous soulignons] : « Una de las cosas –dijo a esta sazón don Quijote– que más debe dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, impreso y en estampa. **Dije con buen nombre, porque, siendo el contrario, ninguna muerte se le igualará** ».

¹⁵⁸ Le narrateur se garde bien de dévoiler le travestissement de Sansón Carrasco et la raison qui le pousse à se déguiser. La lecture n'en a la certitude qu'au chapitre 15 : « por voto común de todos y parecer particular de Carrasco, que dejasen salir a don Quijote, pues el detenerle parecía imposible, y que Sansón le saliese al camino como caballero andante y trabase batalla con él, pues no faltaría sobre qué, y le venciese, teniéndolo por cosa fácil » (DQII, 15, p. 657).

*de lo que yo más me precio y ufano es de haber vencido en singular batalla a aquel tan famoso caballero don Quijote de la Mancha, y héchole confesar que es más hermosa mi Casildea que su Dulcinea; y en solo este vencimiento hago cuenta que he vencido todos los caballeros del mundo, porque el tal don Quijote que digo los ha vencido a todos, y habiéndole yo vencido a él, su gloria, su fama y su honra se ha transferido y pasado a mi persona, y tanto el vencedor es más honrado cuanto más el vencido es reputado; así que ya corren por mi cuenta y son mías las innumerables hazañas del ya referido don Quijote.*¹⁵⁹

Le lecteur connaîtra au chapitre suivant la raison et l'intention exactes de ces allégations, mais ce n'est pas tant l'élucidation que l'amorce d'une réflexion sur soi qui retient notre attention : « *podría ser que fuese otro que le pareciese, aunque hay pocos que le parezcan* » répond don Quichotte¹⁶⁰. Cette phrase appelle plusieurs commentaires. La valeur de potentialité de la structure verbale périphrastique « *poder ser* » est d'autant plus marquée que le mode de son semi-auxiliaire se trouve être celui du conditionnel. En d'autres mots, dans un premier temps, don Quichotte accepte effectivement l'éventualité d'une forme d'altérité, bien que celle-ci diffère de la première modalité rencontrée. L'usage de la troisième personne du singulier pour référer au même don Quichotte, traduisant la retenue annoncée et le report de la révélation de son identité, semble ensuite connoter une dissociation et une faculté du personnage à s'examiner lui-même dans le but de se distinguer de l'autre.

Don Quichotte se reconnaît forcément dans le portrait dressé ensuite par le Chevalier du Bois puisque ce dernier s'applique à brosser le sien¹⁶¹. Ce portrait verbal amène d'ailleurs le chevalier errant à considérer à travers le prisme de l'amitié l'être décrit : « *ese don Quijote que decís es el mayor amigo que en este mundo tengo* »¹⁶². Consciemment ou non, Cervantès déploie l'affinité lexicale et métaphorique de l'amitié et du miroir dont attestent à la fois Covarrubias et le *Diccionario de Autoridades*¹⁶³, laquelle, d'ailleurs, a déjà été évoquée et problématisée par Camila

¹⁵⁹ DQII, 14, p. 646.

¹⁶⁰ DQII, 14, p. 646.

¹⁶¹ Notons d'ailleurs qu'il ne s'agit plus d'un portrait associé à la réputation et basé sur une association d'aventures comme c'était le cas au chapitre 3, mais d'un portrait basé principalement sur l'apparence de don Quichotte : « *es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la narizaguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos* » (DQII, 14, p. 646).

¹⁶² DQII, 14, p. 647.

¹⁶³ S. de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 833-834 : « *El espejo es símbolo del verdadero amigo, que, consultado, nos responde verdad* ». Ce dictionnaire sera ensuite abrégé : Covarrubias. *Autoridades*, p. 598 : « *Mirarse*

dans la nouvelle du *Curieux Impertinent* en invitant les deux amis Lotario et Anselmo à faire corps comme s'ils n'étaient qu'une seule et même personne: « *¿con qué rostro osas parecer ante quien sabes que es el espejo donde se mira aquel en quien tú deberías mirar, para que vieras con cuán poca ocasión le agravias?* »¹⁶⁴. La description physique donnée invite donc don Quichotte à s'identifier et à appliquer l'expression « *mirarse en alguien como en un espejo* ».

Toutefois, l'acceptation de ce portrait ne tardera pas à être remise en cause, et ce, à plusieurs titres. L'emploi du terme « *otro* » est effectivement suivi dans le texte de trois occurrences de « *mismo* », dont le référent est tantôt le don Quichotte fictif que Carrasco a supposément vaincu, tantôt le véritable don Quichotte. Mais cette ambiguïté borgésienne avant l'heure est finalement résolue par une affirmation claire et concise témoignant d'une profonde expression de soi : « *aquí está el mismo don Quijote* »¹⁶⁵. La réponse du Chevalier du Bois, « *el que una vez [...] pudo venceros transformado, bien podrá tener esperanza de rendiros en vuestro propio ser* »¹⁶⁶, complètera cette entrée en matière antinomique et poursuivra la réflexion identitaire par le développement d'une réflexion dialectique sur l'essence et l'apparence.

Alors que Francisco Rico, entre autres, indique en note que « *propio ser* » est l'équivalent de « *propia apariencia* »¹⁶⁷, n'établissant alors aucune distinction entre l'essence et l'apparence, nous choisissons, au contraire, de suivre les définitions du *Diccionario de Autoridades* :

Ser: Usado como sustantivo, se toma por la esencia, y entidad de las cosas.

*Apariencia: Exterioridad, y lo que se representa a la vista, que muchas veces suele ser diverso de lo que se ofrece a los ojos : como la manzana, que siendo podrida por de dentro, se ve sana y hermosa por de fuera.*¹⁶⁸

Préserver le sens littéral en associant le substantif « *ser* » à l'essence est un choix d'autant plus fondé qu'il est motivé par un examen constatatif avec la phrase prononcée par le Chevalier aux Miroirs au terme du duel remporté par don Quichotte :

en uno como en su espejo. Locución expresiva de grande cariño y amor que a otro le tiene », « El buen amigo es espejo del hombre. Refrán que enseña, que así como el espejo mirándonos en él, nos representa lo que realmente somos: así consultado el bueno y verdadero amigo, nos responde con verdad lo que debemos obrar ».

¹⁶⁴ DQI, 24, p. 361.

¹⁶⁵ DQII, 14, p. 647.

¹⁶⁶ DQII, 14, p. 647.

¹⁶⁷ DQII, 14, p. 647.

¹⁶⁸ *Autoridades*, p. 93 et p. 327.

« *A eso vos respondemos –dijo el de los Espejos- que parecéis, como se parece un huevo a otro, al mismo caballero que yo vencí ; pero según vos decís que le persiguen encantadores, no osaré afirmar si sois el contenido o no* »¹⁶⁹. À la manière de l'exemple de la pomme développé par *Diccionario de Autoridades* lorsqu'il s'agissait de définir le terme « *apariencia* », cette phrase, brièvement évoquée en amont de la thèse, établit une nette distinction entre le « contenant » et le « contenu » d'une personne. Ainsi, le don Quichotte vaincu par le Chevalier au Bois, qui, d'un point de vue extérieur et physique, ressemble à don Quichotte (« *pareciese* », « *parezcan* », « *parecéis* »), n'est finalement pas le véritable don Quichotte car il ne renferme pas, d'un point de vue intérieur, la même essence.

Si dans un premier temps don Quichotte laisse envisager une possible identification et acceptation de cet autre comme étant lui-même, ce n'est absolument pas le cas. Il conclut : « *no fue ni pudo ser don Quijote de la Mancha sino otro que se le parecía* »¹⁷⁰. Cette phrase n'est pas sans rappeler la structure verbale analysée en amont – « *podría ser que fuese otro que le pareciese* » – qui ouvrait le dialogue identitaire : une structure équivalente, remaniée de façon radicale suite à la confrontation des deux hommes, le clôt. D'une part, le passage de la forme affirmative à la forme négative par la double négation « *no, ni... sino* », associé à la structure périphrastique initiale, produit un renversement syntaxique qui ancre la réflexion identitaire en opposition à l'autre. Et d'autre part, le couplage du mode indicatif, qui permet d'inscrire le refus dans l'effectif, et de l'emploi du prétérit, qui acquiert ici une valeur quasi-sentencielle, achèvent la réflexion identitaire par un rejet grammaticalement percutant.

En définitive, l'évocation de cet autre donne lieu à une sorte de réinterprétation de l'art dialectique par le duel chevaleresque, don Quichotte incarnant ici la prévalence de l'essence sur l'apparence. Au demeurant, ce positionnement est assez nouveau au regard de celui d'abord adopté face à l'*alter ego* de papier, où rappelons-le, l'image et la réputation étaient d'une importance capitale et prévalaient sur le reste.

Si les deux reflets de soi que nous venons de mentionner usent du miroir en tant qu'« *auxiliaire de l'identification et de l'autoreprésentation* »¹⁷¹, ils enclenchent

¹⁶⁹ DQII, 14, p. 652

¹⁷⁰ DQII, 14, pp. 655-656.

¹⁷¹ S. Melchior Bonnet, *Histoire du Miroir*, p. 14.

un processus lent et évolutif de l'examen et de la compréhension de soi (et de l'autre). Les prochaines modalités que nous allons maintenant analyser traiteront de réceptions de l'altérité par rejet, dans une confrontation beaucoup plus violente, où le processus de réflexion de soi par rapport à l'autre n'a presque aucune place.

II- DON QUICHOTTE FACE À L'AUTRE

Au chapitre 59, l'évocation de la Seconde partie des aventures de don Quichotte face à don Quichotte en personne amène ce dernier à penser que quelqu'un « usurpe » son identité tout en s'appropriant sa renommée. Mais si à l'image de Dorian Grey d'Oscar Wilde ou de nombreux personnages de fictions bourgeoises, « *muchos son los personajes que se alejan horrorizados ante la imagen que les devuelve el espejo, pues sufren, sorprendidos, al concebir la existencia del "otro yo"* »¹⁷², le sentiment de peur, chez don Quichotte, n'est presque jamais explicitement évoqué, du moins, de prime abord. Sa réaction ne se fait pas attendre et, sans grande surprise, n'est pas des plus mesurées : « *llenó de ira y de despecho, alzó la voz* »¹⁷³.

Pour approfondir le comportement adopté par le chevalier face à cette nouvelle forme d'altérité (et, par extension, celui de Cervantès face à son continuateur), nous avons procédé à un relevé des références au duo de personnages avellanédiens, lesquelles se concentrent surtout autour des chapitres 59 à 72, à partir de la découverte de la continuation, lors de la rencontre avec don Antonio Moreno à Barcelone et de la rencontre avec Álvaro Tarfe dans une auberge.

Chapitre de DQII	don Quichotte et Sancho avellanédiens	don Quichotte et Sancho
59	« <i>pintaos comedor y simple y nonada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe</i> »	« <i>el mismo don Quijote de la Mancha</i> » « <i>el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería</i> » « <i>Sancho Panza, el escudero del señor don Quijote</i> » « <i>yo no soy el don Quijote que él dice</i> » « <i>el Sancho y el don Quijote de esa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide</i> »

¹⁷² M. Losada Friend, « Contemplaciones del otro yo... », p. 264.

¹⁷³ DQII, 59, p. 1000.

		Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho »
61		« el valeroso don Quijote de la Mancha : no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel »
70	« Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra »	« no hay otro yo en el mundo » « no soy aquel de quien esa historia trata »
72	« ¿parezco yo en algo a ese tal don Quijote que vuestra merced dice? No, por cierto –respondió el huésped–, en ninguna manera » « ese don Quijote » « aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese » « más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso » « don Quijote el malo » « ese don Quijote fantástico » « todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño » « otro Sancho Panza » « ahora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío »	« el verdadero Sancho Panza soy yo » « el verdadero don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única señora a la sin par Dulcinea del Toboso, es este señor que está presente, que es mi amo » « don Quijote el bueno » « no sé si soy el bueno, pero sé decir que no soy el malo » « yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos » « yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció » « puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones » « mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y de los dos Sanchos » « don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada Segunda parte de don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas » « dos tan contrarios don Quijotes »

Les passages répertoriés ci-dessus nous livrent plus d'informations sur le traitement offert à l'autre. En effet, la poétique du miroir, appliquée aux personnages

cervantins se confrontant à leur reflet avellanédien, se manifeste par un code linguistique structuré qui cimente un franc rejet de l'identification de don Quichotte, personnage cervantin, au don Quichotte avellanédien.

1- LE PROTAGONISTE AVELLANÉDIEN, LE DOUBLE DE PAPIER : « *YO NO SOY EL DON QUIJOTE QUE ÉL DICE* »

a. Syntaxe de la négation et discrimination lexicale entre les homonymes

Ce refus est caractérisé par une construction manichéenne, structurée par des mécanismes inversifs et contrastifs. Les références aux deux don Quichottes sont sans cesse ponctuées de constructions syntaxiques négatives portant presque toujours sur le verbe essentiel « *ser* » (« *yo no soy* », « *no soy* », « *no sé si soy el bueno, pero sé decir que no soy el malo* ») ou sur des adjectifs substantivés employés métonymiquement et donc devenus caractéristiques substantielles et inhérentes à l'autre (« *no el falso, no el ficticio, no el apócrifo* »). À cela viennent ensuite s'ajouter d'autres structures à valeur comparative telles que « *tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones* », « *más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso* », « *no el falso, no el ficticio, no el apócrifo [...] sino el verdadero, el legal y el fiel* » qui forgent une opposition irréductible entre les deux personnages. Ces mécanismes syntaxiques sont ensuite enrichis par un travail lexical autour du syntagme nominal « don Quichotte », auquel est très souvent ajouté une série d'adjectifs antonymiques visant à désambigüiser et particulariser les deux homonymes. À plusieurs reprises, Cervantès souligne implicitement le fait que cette homonymie doive être résolue. La déclaration juridique d'Álvaro Tarfe est à ce titre on ne peut plus claire, puisqu'elle est conclue dans le but de « *mostr[ar]claro la diferencia de los dos don Quijotes y de los dos Sanchos* ». Ainsi, les qualificatifs tels que « *verdadero* », « *falso* », « *bueno* », « *malo* », « *otro* » ou « *mismo* » deviennent des épithètes discriminantes et spécialisées désignant de manière privilégiée « *dos tan contrarios don Quijotes* ».

« Ressembl[ant] trait pour trait au héros, même dans son nom, dans sa voix, dans son habillement, comme si l'auteur l'avait "volé à une glace" »¹⁷⁴, le personnage

¹⁷⁴ O. Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, p. 39.

homonyme avellanédien incarne effectivement un double du héros original. Le fait que Cervantès cherche absolument à se défaire de ce double usurpateur (en particulier au travers de son personnage) en individualisant syntaxiquement et lexicalement chacun des héros sous-entend une relation conflictuelle et inquiétante entre l'original et son double et répond à une stratégie auto-défensive. Ces rapports antagoniques et conflictuels rappellent dans une certaine mesure les doubles fantastiques d'une littérature pourtant bien postérieure. À cet effet, l'un des adjectifs discriminant, qui est employé à deux reprises et qui ne trouve pas de pendant antonymique particulier, retient notre attention : celui de « *fantástico* ».

Aujourd'hui, dans le domaine littéraire, le qualificatif « *fantástico* » est bien souvent associé à des œuvres – de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle – qui provoquent chez le lecteur les sentiments d'étrangeté, d'inconfort ou de crainte. En revanche, ce n'est pas le sens conventionnel que le terme revêt au XVII^e siècle. Dans la littérature classique, « *fantástico* » couvre plusieurs sens, celui de la vanité, de la fausseté et de l'imagination :

*Fantastico, el que tiene de sí mucha presunción y lo muestra en sus movimientos de cuerpo y en palabras. Tienen una punta de locos los tales, y suelen ser fastidiosos, no tomando en chacota sus cosas los que los tratan.*¹⁷⁵

*Phantastico, ca. Adj. Chimérico, fingido, que no tiene realidad, y consiste solo en la imaginación. Latín. Phantasticus. [...] Significa también presuntuoso y entonado, y que se desdeña de tratar con otros. Latín. Elatus. Rrogans.*¹⁷⁶

Dans le cas de l'appropriation du personnage par Avellaneda, ces acceptions ont sûrement dû être employées par Cervantès de façon complémentaire, mais elles ne traduisent jamais explicitement le sentiment anxiogène que ce double provoque chez don Quichotte (et chez Cervantès). Toutefois, le *Grand Gaffiot* semble attester de cette impression d'étrangeté par l'intermédiaire d'un exemple tiré de la *Cité de Dieu* de Saint Augustin, bien antérieur au roman cervantin¹⁷⁷. L'extrait en question est parlant dans la mesure où il fait partie d'une réflexion plus large sur les métamorphoses, sur la vraisemblance à accorder – ou non – à ces transformations, et rappelle même

¹⁷⁵ Covarrubias, p. 881.

¹⁷⁶ *Autoridades*, p. 249.

¹⁷⁷ *Le grand Gaffiot*, p. 1186 : « Phantasticus, a, um, (φανταστικός), imaginaire, irréel : GREG.-M Dial. 2, 10 || -ticum, i, n., fantôme, double : AUG. Civ. 18, 18, 2 ».

certaines explications rationnelles aux faits fantastiques, telles que le sommeil, l'ivresse ou encore l'étourdissement¹⁷⁸ :

*Non itaque solum animum, sed ne corpus quidem ulla ratione crediderim daemonum arte vel potestate in membra et liniamenta bestialia veraciter posse converti, sed **phantasticum hominis**, quod etiam cogitando sive somniando per rerum innumerabilia genera variatur et, cun corpus non sit, corporum tamen similes mora celeritate formas capit, sopitis aut oppressis corporeis hominis sensibus ad aliorum sensim nescio quo ineffabili modo figura corporea posse perduc.*¹⁷⁹

Mais plus important encore : les différentes traductions françaises du groupe nominal « *phantasticum hominis* », – « image fantastique de l'homme », « image fantomatique de l'homme » ou encore « fantôme »¹⁸⁰ –, invitent d'abord à évoquer un possible dédoublement de soi, mais également à relire l'expression « *don Quijote fantástico* » sous un jour plus inquiétant.

Dans un récent article, Bénédicte Torres a effectivement mis en lumière les caractéristiques spectrales du protagoniste avellanédien en relevant des passages descriptifs spécifiques¹⁸¹. Dès le début du roman, celui-ci est décrit comme « *floco y seco de cara* »¹⁸², qualifié de « *fantasma* »¹⁸³ (terme défini par Gómez Canseco comme « *'visión fantástica', pero también 'hombre seco y alto'* »¹⁸⁴), puis d'« *estantigua* »¹⁸⁵, défini par le *Diccionario de Autoridades* comme « *fantasma que se ofrece a la vista, causando pavor y espanto* »¹⁸⁶. Bien que la physionomie du chevalier original

¹⁷⁸ Nous reviendrons sur ce point dans la seconde partie (ou la troisième) de la thèse.

¹⁷⁹ Saint-Augustin, *La cité de Dieu*, trad. G. Combès, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1996, pp. 536-539 : « Je n'admets donc d'aucune manière que les démons soient capables par leur puissance ou leurs artifices de transformer vraiment, je ne dis pas l'âme, mais simplement le corps d'un homme en membres et figures de bêtes ; je crois que l'image fantomatique de l'homme, qui se modifie dans la veille ou dans le sommeil d'après l'innombrable diversité des objets et, sans être corps, prend cependant avec une rapidité étonnante les formes ressemblantes des corps, peut se présenter, quand les sens corporels de l'homme sont assoupis ou abattus, aux sens d'autres hommes sous une apparence corporelle, je ne sais de quelle manière ineffable ».

¹⁸⁰ Respectivement Saint-Augustin, *La cité de Dieu*, trad. L. Moreau revue par J. C. Eslin, Paris, Seuil, 1994, p. 31; Saint-Augustin, *La cité de Dieu*, trad. G. Combès, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1996, p. 537; et Saint-Augustin, *La cité de Dieu*, trad. Jean-Louis Dumas, Paris, Gallimard, la Pléiade, 2000, p. 784.

¹⁸¹ B. Torres, « Mise en scène du corps dans le *Quichotte* de Cervantès et d'Avellaneda : échos et écarts », dans *Volver al Quijote de Cervantes (1615-2015)*, E-Humanista, Santa Bárbara, 2015, p. 52.

¹⁸² DQAV, 2, p. 25.

¹⁸³ DQAV, 6, p. 69.

¹⁸⁴ DQAV, 6, pp. 69-70.

¹⁸⁵ DQAV, 4, p. 52.

¹⁸⁶ *Autoridades*, p. 628. Sebastián de Covarrubias fait état de l'incertitude étymologique du terme (mais conclut : « *más me cuadra haberse dicho ab stando, o de estatua, que es una figura que representa la persona ya difunta* » [Covarrubias, p. 845]), alors que Joan Corominas, dans son *Breve diccionario etimológico*, tranche en ne tenant pas compte de ces multiples possibilités.

prédispose à une comparaison avilissante, le portrait avellanédien dépeint un don Quichotte effroyablement sinistre, en l'inscrivant sur un seuil entre la vie et la mort. Cette position liminaire est d'ailleurs franchie au moment de clôturer la continuation, lorsque le narrateur compare directement don Quichotte avec l'une des figures symboliques de la mort : « *no parecía sino una muerte hecha de la armazón de huesos que suelen poner en los cementerios, que están en las entradas de los hospitales* »¹⁸⁷.

En somme, à la fois remotivante vis-à-vis du texte augustinien et actualisante dans la mesure où le terme fait référence à un genre bien postérieur, l'exploration étymologique du discriminant « *fantástico* » est porteuse de signification à l'heure de préciser les rapports ambigus entre les deux homonymes : le « don Quichotte fantastique » incarne un double inquiétant du héros, et cette nouvelle modalité de l'altérité installe, de fait, un climat des plus menaçants.

b. Un double menaçant et altératif

Si la publication de la continuation affecte personnellement Cervantès – la dénégation « *no me tengo por agraviado* » est une sorte d'aveu – et l'écriture de la Seconde partie, nous avons pu souligner qu'il choisit de faire réagir vivement son héros face à son double. Outre la colère dont il fait preuve, l'apparition de cet usurpateur représente un autre danger, celui de l'altération de son identité, de son image et de sa réputation, auxquelles, rappelons-le, il tient fermement.

D'un point de vue étymologique et sémantique, le substantif « altérité » et le verbe « altérer » entretiennent des rapports convergents non négligeables¹⁸⁸ qui se vérifient lorsque l'on examine la confrontation du héros cervantin face au don Quichotte avellanédien. Centrons-nous brièvement sur les définitions du *Diccionario de Autoridades* et de Covarrubias :

Alterar: Mudar la cosa de su ser y estado, de manera que podamos decir no ser la mesma, sino otra, quasi altera. Alterar la gente es causarles sobresalto, induciéndola a qualche novedad, miedo o espanto. Alterado,

¹⁸⁷ DQAV, 34, p. 368.

¹⁸⁸ Le verbe *alterare* et le substantif *alteritas*, *atis* sont tous deux dérivés de *alter*. *Le grand Gaffiot*, pp. 107-108.

*el airado. Alteración, aquella pasión que toma. Ant. Nebr. Vuelve perturbare, etc.*¹⁸⁹

Alterar : v. a. introducir alguna novedad en las cosas, mudando el ser que tenían : como el orden, el tono, la serie, la figura, el color, &c. Dixol eassi como alterum facere, porque ya parece otra cosa después de alterada. Lat. Perturbare Commovere. Alterare. Veneg. Agon. Punt. I. cap. 7. No havia de ser variable, ni corruptible en sus partes: porque lo que es eterno no se puede alterar, ni puede recibir menoscabo. Cerv. Quix. Tom. I. cap. 15 Que no se tenga temór de que han de hacer alguna novedad para alterar de nuevo las cosas. Lop. Philom. Fol. 32. Alteraré los Orbes inferiores, Dando veloz desvelo, A lo sojos flamígeros del cielo.

*Alterarse: v. r. Turbarse, descomponerse, immutarse en el semblante, el color del rostro, el tono de la voz, las acciones, ú otra cosa que manifiesta pena, disgusto o enójo. Lat. Turbari. Commoveri. Cerv. Nov. 3. Fol. 103. A lo qual con gran disimulo, sin alterarse, ni demudarse, respondió, &c. Lop. Philom. Fol. 114. Pero sé que será quando Dios mande Que mi concorde máchina se altére.*¹⁹⁰

Ces définitions, qui s'appliquent à caractériser la dynamique du verbe (*mudar, introducir alguna novedad*), spécifient également – au travers d'exemples où la dynamique porte sur un agent, ou lorsque le verbe est réfléchi – l'aspect résultatif déstabilisant de cette action, telles que la perturbation des sens, la crainte, ou la colère. Bon nombre de ces caractéristiques mentionnées ci-dessus sont manifestes lorsque débute le roman avellanédien, mais également au moment où le héros cervantin apprend l'existence de son double.

Au début de la continuation, au chapitre 4, à peine sorti de chez lui à la recherche de nouvelles aventures, don Quichotte se rebaptise lui-même « *Caballero Desamorado* » conformément à son souhait d'oublier l'ingrate Dulcinée. C'est ici l'aspect dynamique de l'altération qui s'exprime : le morphème dérivationnel privatif « *des-* » dénuée don Quichotte d'amour, jusqu'alors exclusivement offert à Dulcinée, ce qui annonce déjà un changement radical. Avellaneda va toutefois beaucoup plus loin : il ampute les aventures de don Quichotte de sa figure féminine centrale. Ce coup de balai, qui ne semble pas poser de problème au protagoniste avellanédien, sera pourtant le point de départ du sursaut de colère et du haussement de ton du héros cervantin au chapitre 59. L'aspect résultatif de l'altération est en œuvre :

Con todo esto –dijo don Juan–, será bien leerla, pues no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena. Lo que a mí en éste más me

¹⁸⁹ Covarrubias, p. 144.

¹⁹⁰ *Autoridades*, pp. 245-246.

desplace es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso.

*Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho alzó la voz y dijo: —Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad: porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido: su blasón es firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna.*¹⁹¹

Cette réaction répond à une double manœuvre. Au niveau diégétique d'une part, en faisant de Dulcinée une composante indissociable de lui-même, don Quichotte défend et redéfinit son identité face à celle du double avellanédien qui la fragilise. Parlant encore une fois de lui à la troisième personne (comme si Cervantès parlait lui-même de son héros), puisqu'il n'a pas encore révélé son identité aux deux lecteurs de la continuation, il compte bien récupérer sa dame, redorer son nom et réaffirmer son amour pour elle. D'autre part, en ce qui concerne l'autorité de Cervantès, l'écrivain garantit la légitimité de son œuvre en prenant le strict contre-pied de son continuateur sur l'un des fondements essentiels de son personnage et de son roman. Dans la Seconde partie, le personnage de Dulcinée sera d'abord doté d'un corps – bien que problématique, nous y reviendrons ensuite – dont le désenchantement deviendra l'un des moteurs essentiels ou, dans le termes d'Osterc, un « schéma central de la seconde partie de l'œuvre »¹⁹².

À la lumière du double avellanédien, la convergence entre altérité et altération est saisissante. Rappelons de surcroît la phrase prononcée par le héros cervantin au chapitre 70, au moment où Altisidora revient supposément des Enfers, et conte au chevalier qu'elle y a vu des diabolins malmenier le *Second Tome* avellanédien :

*Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino.*¹⁹³

Lorsque le héros commente la posture qu'il adopte face à son double, « *no me he alterado* », nous ne pouvons nous empêcher de corréler ce mécanisme psychologique au déni de son créateur, qui, dans le prologue, répond aux attaques de son concurrent

¹⁹¹ DQII, 59, p. 1000 [nous soulignons].

¹⁹² L. Osterc, « Dulcinea y sus metamorfosis », *Anales Cervantinos*, 23, 1985, pp. 47-69 [nous soulignons].

¹⁹³ DQII, 70, p. 1080.

en affirmant : « *no me tengo por agraviado* ». Notons par ailleurs qu'apparaît une nouvelle fois, en filigrane, la figure de la mort. La réponse du chevalier connote effectivement une atmosphère crépusculaire puisque ce double de lui-même est un corps fantomatique, sans consistance, errant telle une âme en peine dans les ténèbres de l'abyme : sa brève existence, évoquée par synecdoque, semble vouée au sépulcre. Mais l'original chemine lui aussi vers le tombeau. Bien que le narrateur de la Seconde partie cervantine ne fasse pas explicitement allusion à la mort de son héros avant la fin du roman, rappelons tout de même que Cervantès, dès son prologue, annonce la décision de faire mourir son personnage, en incriminant tacitement Avellaneda. Le lien de causalité est sans équivoque : « *en [la Segunda parte] te doy a don Quijote dilatado y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios* »¹⁹⁴. Transposée au sein de la narration, cette information paratextuelle pousse à croire que ce sombre double n'est plus seulement menaçant, mais plus que tout mortifère.

En définitive, le traitement original de l'altérité avellanédienne offert par Cervantès fait montre de la tournure altérative et plus qu'inquiétante que peut prendre l'apparition du double. À la lutte avec le double livresque – *Don Quichotte* – et héroïque – don Quichotte –, Cervantès et son protagoniste s'appliquent à défendre une autorité et une identité face à un dédoublement qui les inquiète et met possiblement en péril. Toutefois, les références explicites au livre et au protagoniste avellanédiens que nous avons relevées en amont ne sont pas suffisantes pour mettre en évidence le caractère obsédant qu'acquiert le double avellanédien au sein du livre de 1615. Pierre Jourde et Paolo Tortonese, dont l'ouvrage *Visages du double: Un thème littéraire* nous est absolument fondamental pour les réflexions que nous menons sur l'altérité, insistent effectivement sur l'omniprésence et même la persécution que peut exercer le double :

Le double ne se contente pas toujours d'une apparition. Nombreux sont les récits où le ressort de la narration se fonde tout entier sur une itération, une réapparition obsédante du double [...]. Bref, la réitération, équivalent chronologique de la ressemblance, semble un penchant naturel des histoires du double. Le double retient, il revient, et son acharnement correspond peut-être à la nécessité de faire comprendre son message obscur. [...] Cette fraternité collante du double, presque toujours teintée d'ironie ou de parodie [...] ou d'une sentimentalité liquéfiant [...] constitue une épreuve : refuser le tête-à-tête, fuir, c'est se condamner à voir

¹⁹⁴ DQII, Prólogo, p. 546.

revenir le double grandi de cette pusillanimité. Se laisser aller à son charme, c'est s'enfoncer dans une complaisance stérilisante. La solution réside parfois dans une lutte au corps-à-corps.¹⁹⁵

Si le texte cervantin peut être considéré comme « hanté » textuellement par l'œuvre du continueur¹⁹⁶, il faut également se demander si la figure du double ne s'évertuerait pas, elle aussi, à poursuivre et assaillir sans cesse le protagoniste. Pour tenter de répondre à cette question, nous proposons de lire ou de relire deux épisodes clefs, dont plusieurs indices mènent à croire que le double avellanédien apparaît dans la chaîne narrative d'une façon bien plus assidue qu'il ne semblerait.

2. UNE PERSÉCUTION DU DOUBLE AVELLANÉDIEN ?

a. Le conte du barbier et l'ombre du double avellanédien

Au premier chapitre de la Seconde partie, pour illustrer ce à quoi pourrait s'apparenter la supposée amélioration de l'état de santé mental de don Quichotte, le barbier propose de raconter un bref récit, ce qu'accepte le chevalier. Ce récit narre l'histoire d'un fou, qui, après avoir passé du temps enfermé à l'asile de Séville, se déclare guéri. Il écrit donc à l'archevêque pour lui demander la permission d'en sortir, lequel envoie un chapelain pour vérifier ses dires. Si le fou semble à première vue sain d'esprit, le chapelain ne tardera pas à découvrir le pot aux roses : alors qu'il salue ses compagnons avant de sortir, en réponse à l'un des fous prétendant être le dieu Jupiter, il se déclare être le dieu Neptune pour sauver la terre de sa foudre dévastatrice. L'homme prétendument guéri reste donc interné. Ce conte, à la charnière entre la Première partie et la Seconde, établit un double parallélisme, l'un, avec la situation dans laquelle se trouve don Quichotte à la fin de la Première partie (enfermé dans une cage sur une charrette) et au début de la Seconde partie (enfermé chez lui), l'autre, avec le chapitre 36 de la continuation avellanédienne, au cours duquel le protagoniste est enfermé à la *Casa del Nuncio* de Tolède.

Le lecteur de la continuation qui s'apprête à lire de nouvelles aventures dans la Seconde partie cervantine ne peut qu'être interpellé par l'intervention du barbier. Comme l'a démontré Monique Joly, l'enfermement du fou à l'asile de Séville fait

¹⁹⁵ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 114.

¹⁹⁶ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 189.

effectivement écho à l'enfermement de don Quichotte à l'asile de Tolède au dernier chapitre du *Second Tome*¹⁹⁷. S'il s'agit pour Avellaneda d'enfermer le chevalier à l'asile de Tolède, il s'agit pour Cervantès, grâce au conte du barbier, d'enfermer métonymiquement le chevalier à l'asile de Séville. Les dénouements respectifs seront d'ailleurs similaires : don Quichotte finira par être libéré à la toute fin de la continuation, et, bien qu'enfermé métonymiquement, rien n'empêchera don Quichotte de partir à la recherche de nouvelles aventures après avoir attentivement écouté l'histoire du barbier.

Pour notre part, nous nous centrerons sur la réaction de don Quichotte face à la corrélation que tente d'établir le barbier entre la situation du fou sévillan et la sienne. Observons la réponse du protagoniste :

*–Pues ¿éste es el cuento, señor barbero –dijo don Quijote–, que por venir aquí como de molde no podía dejar de contarle? ¡Ah, señor rapista, señor rapista, y cuán ciego es aquel que no vee por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recibidas? Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo: sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería.*¹⁹⁸

Si cette réaction semble du même ordre que celle du chapitre de la découverte de l'autre don Quichotte, Cervantès use, de surcroît, de mécanismes d'écriture comparables pour l'exprimer. D'abord, les deux questions rhétoriques et l'exclamation trahissent son irritation. Le rejet du parallélisme avec l'autre est ensuite marqué par une syntaxe de la négation d'autant plus remarquable qu'elle est phoniquement renforcée par une allitération et une assonance, respectivement en « n » et « o » : « Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo »¹⁹⁹. De façon analogue à l'épisode de la découverte de la continuation, la réaffirmation de soi face à l'autre passe par un rappel d'une caractéristique essentielle de son errance chevaleresque : la mention de son projet initial et l'énumération d'un bon nombre de modèles auxquels il se compare implicitement. Finalement, don Quichotte achèvera cet échange en rétablissant et en

¹⁹⁷ M. Joly, « Historias de locos », dans *Études sur « Don Quichotte »*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 151-161.

¹⁹⁸ DQII, 1, pp. 555-556.

¹⁹⁹ DQII, 1, p. 555.

manipulant le parallélisme précédemment rejeté, « *y con esto no quiero quedar en mi casa, pues no me saca el capellán della, y si su Júpiter, como ha dicho el barbero, no lloviere, aquí estoy yo, que lloveré cuando se me antojare* »²⁰⁰, conclusion somme toute assez paradoxale, mais qui n'en reste pas moins chargée d'une certaine ironie dépréciative.

Le rejet exprimé par don Quichotte semble donc dirigé à la fois en réaction au conte du barbier, qui établit un parallélisme entre le fou enfermé et lui-même, et, par l'utilisation d'un protocole syntaxique assez semblable à celui employé au chapitre 59, en réaction au double avellanédien et à son enfermement à la fin de la continuation. Ce bref récit, qui constitue lui aussi une charnière entre la fin du *Second Tome* et le début de la Seconde partie originale, invite finalement à considérer que, vraisemblablement, l'ombre du double avellanédien plane sur la Seconde partie bien avant le chapitre 59, et qui plus est, dès le premier.

b. Sansón Carrasco : « *podría ser que fuese [el] otro [don Quijote]* » ?

Revenons maintenant à l'épisode du *Caballero de los Espejos*, au chapitre 14 de la Seconde partie, que nous avons évoqué en amont. Il nous semble désormais nécessaire d'en approfondir la lecture à la lumière de la mention du protagoniste avellanédien. En effet, plusieurs indices permettent de penser que Sansón Carrasco constitue à la fois un double de don Quichotte et qu'il introduit une amorce du rejet du don Quichotte apocryphe.

Sansón incarne une figure majeure du double et, en outre, ne se contente pas d'une seule apparition : au chapitre 3, en tant que Sansón Carrasco, il est celui qui prévient don Quichotte qu'un livre narrant ses aventures a été publié ; au chapitre 14, en tant que Chevalier aux Miroirs, il est celui qui doit vaincre don Quichotte en duel pour le faire rentrer en son village et celui qui sous-entend avoir déjà rencontré un certain don Quichotte ; au chapitre 64, en tant que Chevalier de la Blanche Lune, il finit par le vaincre et lui faire promettre de rentrer chez lui ; et enfin, au chapitre 73, en tant que Sansón Carrasco, ami proche – et ambigu – de don Quichotte, il sera présent à ses côtés au trépas. Ces multiples irruptions auprès du protagoniste sont

²⁰⁰ DQII, 1, p. 557.

d'autant plus singulières qu'elles sont voilées par ses avatars. Personnage morcelé à l'image des miroirs qui couvrent son armure, Carrasco se caractérise par une capacité à se transformer et à se réinventer, faisant montre d'une obstination dans la duperie et dans la traque de don Quichotte. En effet, comme le remarque très justement Gerber, outre ces passages ponctuels, « *su presencia recorre silenciosamente todo el texto* »²⁰¹ : suite à sa rencontre avec don Quichotte au chapitre 3, le personnage s'efforce de poursuivre don Quichotte dans le but de le faire rentrer chez lui.

De surcroît, plusieurs éléments mènent à croire que Carrasco constituerait, dans une certaine mesure, un double du protagoniste. En se déguisant en chevalier errant pour le tromper, il s'arme « *como queda referido* », s'offre les services d'un écuyer qui s'avère être « *el vecino de Sancho Panza* », se crée une dame des pensées prénommée *Casildea de Vandalia*, et décide d'entreprendre le « *mismo viaje* » que don Quichotte et Sancho²⁰². Son mimétisme scrupuleux établit une étrange symétrie entre les deux hommes et interroge : de telles précautions étaient-elles vraiment nécessaires pour gagner ce duel et parvenir à ses fins ? Plus surprenant encore, l'ironie du destin veut qu'il échoue et que la mésaventure débouche sur un dialogue troublant avec son faux écuyer :

—*Por cierto, señor Sansón Carrasco, que tenemos nuestro merecido: con facilidad se piensa y se acomete una empresa, pero con dificultad las más veces se sale della. Don Quijote loco, nosotros cuerdos, él se va sano y riendo; vuesa merced queda molido y triste. Sepamos, pues, ahora cuál es más loco, el que lo es por no poder menos o el que lo es por su voluntad. A lo que respondió Sansón:*
 —*La diferencia que hay entre esos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere.*
 — *Pues así es –dijo Tomé Cecial–, yo fui por mi voluntad loco cuando quise hacerme escudero de vuestra merced, y por la misma quiero dejar de serlo y volverme a mi casa.*
 —*Eso os cumple –respondió Sansón–, porque pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza, que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos.*²⁰³

De qui parle donc Tomé Cecial ? Qui de don Quichotte ou de Sansón est le « *loco por no poder menos* » ? Qui est le « *loco por su voluntad* » ? La réponse n'est pas si évidente, d'autant que le bachelier ne sort pas indemne psychologiquement de ce

²⁰¹ C. Gerber, « Paradojas del reflejo... », p. 65.

²⁰² DQII, 15, p. 657.

²⁰³ DQII, 15, p. 658.

combat. Il conclut effectivement que sa motivation ne sera plus celle de guérir don Quichotte mais celle de la vengeance: « *no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza* »²⁰⁴. Vaincre don Quichotte par le duel devient alors un comportement obsessionnel relevant, peu s'en faut, du pathologique. Définie dans la Seconde partie comme étant une maladie de la conscience²⁰⁵, le désir de vengeance qui naît à la suite de ce duel dénote une ambivalence latente comparable à celle de don Quichotte, mais également un assombrissement du personnage. Les deux hommes deviennent en quelque sorte rivaux, et Sansón, une sérieuse menace : « *Carrasco terminará convirtiéndose en el enemigo personal [de don Quijote]* »²⁰⁶.

Cette menace est d'autant plus inquiétante lorsqu'il s'agit d'interroger le rôle de ce personnage à la lumière du triste dénouement du roman : la persécution de don Quichotte par Carrasco prend alors des allures mortifères. Si ce personnage protéiforme est en principe chargé de ramener don Quichotte à son village en vue d'une guérison, c'est pourtant la mort qui l'y attend. La même mort imputée à Avellaneda dans le prologue. En somme, Sansón constitue bien plus qu'un outil fictionnel martelant la narration, il est un maillon de la chaîne narrative funeste, et, par conséquent, un personnage qui entretient d'étroits rapports avec l'autre *Quichotte*.

Était-il véritablement nécessaire d'affirmer avoir vaincu un chevalier nommé « don Quichotte » pour provoquer un duel et mener son projet à bien ? Il y a bien des façons de provoquer un duel, et Cervantès choisit, dans ce cas précis, l'évocation d'un « autre » chevalier. Ce ressort narratif singulier, conjugué au fait que Sansón participe de l'issue tragique du roman, conduit à penser que cette altérité constitue une nouvelle allusion voilée au protagoniste avellanédien. Après tout, Sansón Carrasco est à la fois lecteur et porte-parole des lecteurs de la Première partie, pourquoi ne serait-il pas un informateur, bien qu'occulte, de la parution du *Second Tome* ?

La stratégie du protagoniste pour prouver la fausseté des dires du Chevalier aux Miroirs peut effectivement être valorisée à la lumière avellanédienne. L'intention de don Quichotte, qui est celle de « *hacerle confesar por su propia boca de su mentira* »²⁰⁷ semble ébaucher la manœuvre du chapitre 72 qui consiste à manipuler le

²⁰⁴ DQII, 15, p. 658.

²⁰⁵ DQII, 60, p. 1014. Nous étudierons plus en détail cet épisode dans la deuxième partie de la thèse.

²⁰⁶ C. Gerber, « Paradojas del reflejo... », p. 68.

²⁰⁷ DQII, 14, p. 646.

personnage avellanédien Tarfe afin qu'il prouve, par une déclaration juridique, la fausseté de la continuation dont lui-même provient, et de l'autre don Quichotte qu'il a lui-même rencontré et épaulé dans ses aventures :

–También habéis de confesar y creer –añadió don Quijote– que aquel caballero que venciste no fue ni pudo ser don Quijote de la Mancha, sino otro que se le parecía [...].

*–Todo le confieso, juzgo y siento como vos lo creéis, juzgáis y sentís [...].*²⁰⁸

–A vuestra merced le suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde de este lugar de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta ahora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció.

*–Eso haré yo de muy buena gana [...].*²⁰⁹

Les demandes respectives de don Quichotte au Chevalier aux Miroirs et à Tarfe entretiennent une troublante similarité qui laisse penser que l'auteur original annonce l'usurpation avellanédienne bien avant le chapitre 59 et que cet épisode constitue, de ce fait, une première étape du rejet d'identification au chevalier avellanédien²¹⁰. En cela, les réflexions dialectiques sur l'être et le paraître s'appliqueraient alors à distinguer les deux chevaliers non plus d'un point de vue lexical et sémantique, mais d'un point de vue créatif. Le pari de Cervantès semble avoir fonctionné : si les protagonistes cervantin et avellanédien semblent à première vue se ressembler physiquement, nombreux sont les lecteurs et les critiques à reprocher au continuateur d'avoir amoindri – voire anéanti – l'ambivalence caractéristique du personnage original pour n'en faire, dans sa continuation, qu'un extravagant fou furieux.

La double lecture du chapitre 14 montre alors le caractère problématique de cet épisode et jusqu'à quel point la spécularité est essentielle à la réflexion sur l'altérité. Le choix du personnage central de cet épisode, le *Caballero de los Espejos*, est à cet effet des plus pertinents. Miroirs de l'identité et de l'altérité, ceux-ci peuvent être entendus de diverses manières, sans pour autant s'exclure. La multitude de petits miroirs qui orne son armure, et qui constitue son emblème, serait à même de

²⁰⁸ DQII, 14, pp. 655-656.

²⁰⁹ DQII, 72, p. 1091.

²¹⁰ Soulignons brièvement une autre coïncidence : alors qu'au chapitre 3, le bachelier est certain que les aventures de don Quichotte ont été imprimées à Barcelone (« *es tan verdad, señor –dijo Sansón– que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia : si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso* » DQII, 3, p. 567), au chapitre 72, dans la même ville, don Quichotte et Sancho découvrent un exemplaire du *Quichotte d'Avellaneda*.

représenter la fragmentation identitaire de Carrasco, le processus mimétique auquel il se livre, ou encore l'inquiétant double de don Quichotte qu'il semble incarner. Mais de surcroît, si ces miroirs invitent à le considérer comme un outil fictionnel essentiel de la mise en miroir des *Quichottes* qui caractérise la Seconde partie, ils incarnent également le miroir du « connais-toi toi-même », le point de départ d'une réflexion sur soi en rapport à l'autre qui ne cessera d'accompagner le chevalier jusqu'à la fin du roman.

III- LE PERSONNAGE DE DULCINÉE EN MIROIRS

Bien que Dulcinée ne soit pas un personnage tangible de la fiction, et que, par conséquent, elle ne se retrouve pas face à son propre reflet, nous ne pouvons nous priver d'interroger son personnage. Pour don Quichotte, la dame des pensées est l'une des caractéristiques essentielles de la construction de l'identité chevaleresque. Mais participe-t-elle, elle aussi, à la poétique du miroir des trois *Quichottes* ?

Les diverses manifestations de Dulcinée dans le roman cervantin, relevées et analysées à de nombreuses reprises, entre autres par Lúdivik Osterc, Bénédicte Torres ou encore Nadine Ly, sont souvent organisées et présentées en des termes qui font montre de la pluralité du personnage : citons par exemple, « *Dulcinea y sus metamorfosis* », « *Dulcinea de carne y hueso* » ou encore « *Dulcinea encarnada : avatares de una dama ideal [...]* »²¹¹. S'il est vrai que Dulcinée est un personnage dont l'identité est changeante, l'un de nos objectifs sera de définir précisément sa nature afin de démontrer que la dame, bien que sa tangibilité soit discutable, n'en est pas moins une figure majeure de la poétique du miroir cervantin.

1. LA FIGURE DULCINÉENNE DU *QUICHOTTE* CERVANTIN

a. Présence et hybridité paradoxales

La dernière étape de la construction de l'identité chevaleresque par l'hidalgo fut celle de se trouver une dame de ses pensées : « *se dio a entender que no le faltaba*

²¹¹ L. Osterc, « *Dulcinea y sus metamorfosis* », pp. 47-69 ; B. Torres, *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Álcala de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2002, p. 90; et N. Ly, « En torno a Dulcinea », *Les langues neo-latines*, 332, 2005, pp. 5-33.

otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma »²¹². Celle qui, dans les termes d'Osterc et de Mata Iduráin, ne semble être qu'un « prérequis » dans l'incarnation de la fonction de chevalier errant²¹³, « *una función, un mero pretexto* »²¹⁴, finit pourtant par devenir une figure fondamentale du roman. Mentionnée environ 300 fois dans la totalité du roman²¹⁵, elle fait figure de personnage omniprésent, et, dans le même temps, absent.

Dans un article fondamental, « En torno a Dulcinea »²¹⁶, Ly s'appuie sur la théorie de l'« effet-personnage » de Vincent Jouve²¹⁷, qui s'applique à interroger la réception du personnage par les lecteurs et l'effet de réel qu'il engendre. L'effet-personnage de Dulcinée est d'autant plus complexe à appréhender que celle-ci n'incarne pas un être réel au sein de la fiction : elle est un personnage qui n'en est pas proprement un. Elle est un être de fiction singulier et éminemment paradoxal.

La périphrase « *señora de sus pensamientos* », employée à diverses reprises en référence à Dulcinée, doit être entendue tant en son sens métaphorique, celui de la dame aimée, qu'en son sens premier, celui de la dame chimérique. Ce sens propre est d'autant plus important, qu'aujourd'hui, la substantivation du nom propre « Dulcinée » en « dulcinée » définit à la fois le sentiment amoureux porté à une femme, dont la teneur tient du romanesque, mais aussi, comme l'indique le *Diccionario de la Real Academia Española*, « *[la] aspiración ideal, fantástica comúnmente* »²¹⁸. Véritable présence invisible, la « *sin par* » ne devient centrale que par la puissance imaginative et idéalisante d'un autre personnage produisant, lui aussi, un effet-personnage, « *resultando ser Dulcinea doble ficción de una ficción* »²¹⁹. Alors, comment donner réalité à ce personnage ?

²¹² DQI, 1, pp. 32-33.

²¹³ L. Osterc, « Dulcinea y sus metamorfosis », *Anales Cervantinos* (23), 1985, pp. 47-69.

²¹⁴ C. Mata Iduráin, « “Ella pelea en mí y vence en mí”: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad », dans *Príncipe de Viana*, 66 (236), 2005, p. 673.

²¹⁵ Dans la mesure où le chiffre mentionné est déjà plus que parlant, nous ne faisons ici référence qu'aux occurrences du nom propre « Dulcinée » en ne prenant pas en compte les autres substantifs ou périphrases communément employés pour la désigner (par exemple, « *señora de sus pensamientos* », « *la sin par* » ou « *dama* »).

²¹⁶ N. Ly, « En torno a Dulcinea », pp. 5-33.

²¹⁷ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

²¹⁸ DRAE.

²¹⁹ N. Ly, « En torno a Dulcinea », p. 13.

C'est au terme de la composition identitaire de don Quichotte que s'amorcera l'effet de réel : « *Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento* », indique le narrateur au tout début du deuxième chapitre²²⁰. Mettre à exécution son dessein, c'est – entre autres – donner vie²²¹ à la dame qui vient de voir le jour dans son esprit : la défendre, lui dédier ses exploits, lui écrire, ou encore, faire pénitence pour elle. Mais donner un effet réel à Dulcinée, c'est avant tout lui conférer une semblance.

Toujours est-il que le portrait de la dame est lui aussi ambigu, puisque pluriel : il tient à la fois de l'imaginaire chevaleresque que don Quichotte transpose à la réalité et de l'imaginaire rustique de la condition de Sancho. De don Quichotte, elle hérite du canon de beauté pétrarquiste²²², portrait poétique et idéaliste auquel il donne vie, et qui a même quelque chose de surnaturel : « *su hermosura sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas* »²²³. Création emphatique de l'esprit, elle est brutalement contrebalancée par la rudesse du portrait d'Aldonza que dresse Sancho au chapitre 25, celui d'une grossière paysanne bien loin de la gracieuse princesse dépeinte par son maître. Pourtant, de façon tout à fait inattendue et paradoxale (si l'on compare son accès de colère face aux marchands de Tolède), la réaction du chevalier face à cet anti-portrait est des plus modérées. En développant l'idée selon laquelle la réalité poétique des dames dont les écrivains font l'éloge ne s'appuie pas nécessairement sur le fait historique tangible²²⁴, don Quichotte suggère et ébauche une nouvelle version de Dulcinée, une dame hybride, à cheval entre la réalité *aldonzesque* et l'idéalisation pétrarquiste dulcinéenne²²⁵.

Ce double portrait sera d'ailleurs définitivement forgé par le second portrait donné par Sancho au chapitre 31²²⁶. Bien que paysanne, la Dulcinée qu'a soi-disant

²²⁰ DQII, 2, p. 34 [nous soulignons].

²²¹ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, pp. 108-119.

²²² DQI, 13, p. 115: « *sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro du cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve [...]* ».

²²³ N. Ly, « En torno a Dulcinea », pp. 10-12.

²²⁴ DQI, 13, p. 115.

²²⁵ Ly attribue l'hybridité de Dulcinée à l'interaction créative entre le chevalier et son écuyer : « *tanto Sancho como don Quijote, son proyecciones de la figura del lector, lo que supone que, frente a la ficción del uno, el otro se adapte y adopte lo que se le está afirmando* » (N. Ly, « En torno a Dulcinea », p. 13 [nous soulignons]).

²²⁶ DQI, 31, pp. 310-312.

rencontrée Sancho n'est pas aussi rustre que la véritable Aldonza, ni aussi parfaite que l'a décrite don Quichotte : elle en est une association plus nuancée²²⁷, une composition hybride à quatre mains – ou plutôt, à deux imaginaires –, produit d'une interaction créative entre le chevalier et son écuyer. Alors, peut-on encore conclure, comme le suggère Torres, que les confrontations de don Quichotte avec une Dulcinée corporelle dans la Seconde partie correspondent à des rencontres avec « une femme qui reflète, comme dans un miroir déformant, l'image idéale qu'il s'était forgée d'elle »²²⁸ ?

b. Corporification de Dulcinée dans la Seconde partie

« *Si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento* »²²⁹. N'y a-t-il pas de meilleure expression pour définir Dulcinée que celle que Cervantès assigne à la duchesse, lectrice du roman de 1605 ? La corrélation de « *señora de sus pensamientos* » avec « *dama fantástica* » invite aussitôt à saisir l'adjectif « *fantástico* » en son sens conventionnel, celui défini comme n'ayant pas de réalité et n'étant présent que dans l'imagination²³⁰. Néanmoins, ne perdons pas de vue la tournure inquiétante que le terme peut acquérir, celle que nous avons mise en lumière lorsqu'il s'agissait pour le chevalier de se désolidariser de son double de papier. En effet, la corporéité romanesque de Dulcinée n'est pas moins troublante. Son omniprésence paradoxale et son hybridité lui confèrent une malléabilité largement exploitée dans le roman de 1615. Si dans la Première partie la dame n'existait que dans l'imagination du chevalier, dans la Seconde, on lui fait prendre corps à trois reprises : elle acquiert un corps onirique en apparaissant à don Quichotte lorsqu'il est soumis à ses impératifs biologiques dans la *Cueva de Montesinos*²³¹, et un corps, aux chapitres 10 et 35, en deux versions radicalement différentes.

Au chapitre 10, en se voyant dans l'impossibilité d'amener son maître jusqu'à Dulcinée alors qu'ils se trouvent précisément au Toboso, Sancho improvise et décide

²²⁷ N. Ly, « En torno a Dulcinea », p. 14.

²²⁸ B. Torres, *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, pp. 93-94 [nous traduisons].

²²⁹ *DQII*, 32, p. 800.

²³⁰ *Autoridades*, p. 249.

²³¹ Nous reviendrons sur le corps de Dulcinée dans la *Cueva de Montesinos* par la suite.

« que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea »²³². La Dulcinée tangible que Sancho doit s'empresse de trouver doit correspondre à celle qu'il a précédemment décrite (au chapitre 31 de la Première partie), mais, par son choix précipité, celle-ci s'avère plus disgracieuse que prévu :

*no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata*²³³

*una figura tan baja y fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor [...]. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrino y atosigó el alma*²³⁴

Bien moins nuancée que la description donnant suite à sa supposée rencontre avec la dame, cette version corporelle tient bien plus de la version *aldonzesque* de Dulcinée que de la Dulcinée hybride qu'il avait fini par accepter. Don Quichotte en déduit donc que celle-ci a été métamorphosée par un enchanteur, et même dénaturée, si l'on en croit l'emploi substantivé du verbe « *ser* » dans la conclusion « *me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora* »²³⁵.

Contrairement à cette première rencontre physique avec la dame, l'incarnation de Dulcinée chez le Duc et la Duchesse, fervents lecteurs de la Première partie, est, non pas improvisée, mais préparée avec une grande attention, après avoir appris de Sancho que son maître croit à un enchantement de sa bien-aimée. Aux chapitres 34 et 35, ceux-ci organisent une bourle outrancière au cours de laquelle apparaissent Merlin, qui affirme avoir la clef de son désenchantement, et Dulcinée, qui n'est autre qu'un page fastueusement déguisé :

*en un levantado trono veía sentado una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubrió un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que al parecer no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete*²³⁶

²³² DQII, 10, p. 617.

²³³ DQII, 10, p. 619.

²³⁴ DQII, 10, p. 622.

²³⁵ DQII, 10, p. 621 [nous soulignons].

²³⁶ DQII, 35, p. 822.

*quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasiadamente hermoso; y con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada, hablando derechamente con Sancho Panza, dijo:*²³⁷

Devenue une nymphe richement vêtue dont la beauté est extrême, ce qui n'est pas sans rappeler l'idéal pétrarquiste convoqué au chapitre 13 de la Première partie, Dulcinée montre également des allures viriles²³⁸, qui peuvent s'apparenter aux attitudes des trois Dulcinées – tant chimériques que tangibles – présentées par Sancho. Cette fois ci, l'hybridité de Dulcinée est honorée. Il est donc difficile, au regard des portraits ambigus de la Première partie, de considérer cette représentation corporelle comme un reflet déformé.

Toutefois, les deux corporifications – le passage de la représentation spirituelle à la forme corporelle²³⁹ –, bien que dissemblables, prennent bel et bien appui sur la Première partie. Du point de vue du chevalier, la paysanne du chapitre 10 constitue bien un reflet déformé, non pas de la Dulcinée idéalisée, mais de la Dulcinée hybride qu'il a lui-même composée avec son écuyer. Cependant, du point de vue de l'écriture, Cervantès ne présente pas tant une dame difforme qu'il perpétue les ambiguïtés et paradoxes de la dame chimérique de la Première partie par une plasticité corporelle, une mise en corps, aboutissant à une double version de Dulcinée.

La corporité de Dulcinée et son désenchantement sont des questions d'autant plus centrales dans la Seconde partie que le double de papier de don Quichotte est prétendument « *desamorado* » de Dulcinée, ce qui irrite profondément le véritable chevalier. Si nous avons jusqu'alors observé le corps de Dulcinée face à son portrait spirituel du livre de 1605, il est indispensable de l'examiner à la lumière de son reflet avellanédien, car le traitement de la dame par Avellaneda, des plus singuliers, suscite de nombreuses interrogations face aux représentations dulcinéennes.

2. LA DULCINÉE D'AVELLANEDA : « OLVIDAR [...] Y BUSCAR OTRA DAMA »

a. Bárbara, un substitut antipodique de Dulcinée

²³⁷ DQII, 35, p. 805.

²³⁸ La masculinisation, due au choix volontaire d'un homme pour incarner Dulcinée, participe du burlesque et de la carnavalisation de la bourle. A. Redondo, « De Aldonza Lorenzo a Dulcinea », dans *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 235-236.

²³⁹ CNRTL : « Corporification, [...] Action de rendre sensible, matériel ; fait de prendre une forme matérielle ».

Le continuateur est contraint de s'interroger sur le sort à réserver à Dulcinée, puisqu'il s'agit, malgré son absence matérielle, d'un moteur essentiel des aventures de don Quichotte. Quelle suite donner à ce personnage chargé de contradictions ? La réponse ne se fera pas attendre. Dès le début du *Second Tome*, au chapitre 3, le chevalier révèle à Sancho son projet et lui affirme de façon assez incisive qu'il veut « *olvidar a la ingrata infanta y buscar otra dama* »²⁴⁰. Il se rebaptise alors « *Caballero Desamorado* »²⁴¹. Alors, Dulcinée disparaît totalement du paysage narratif avellanédien, que ce soit dans l'imagination du protagoniste ou dans la réalité fictionnelle. Mais il faut préciser que cette suppression est un choix délibéré du continuateur et que rien ne l'y obligeait. Cette décision est assez curieuse : s'imposer à lui-même une absence définitive est une contrainte pour sa composition. Comme le note très justement Gómez Canseco, « *la volatilización de Dulcinea obligó Avellaneda a llenar su espacio narrativo de algún modo* »²⁴². Alors, comment relève-t-il son propre défi ?

L'absence catégorique de Dulcinée sera partiellement comblée par une autre figure féminine, tout aussi ambiguë et curieuse, qui accompagnera les protagonistes : une vieille prostituée, prénommée Bárbara. Bárbara est le personnage féminin central de la continuation avellanédienne. Rencontrée par don Quichotte et Sancho dans une situation embarrassante au chapitre 22 (nue et attachée à un arbre après avoir été bernée par son supposé amant), elle restera aux côtés des protagonistes en tant que *reina Zenobia*²⁴³, et ce jusqu'au chapitre 34, où elle finira par accepter d'entrer dans une maison de repenties²⁴⁴. Mais dans quelle mesure peut-elle être considérée comme une figure de l'altérité de Dulcinée ?

Bárbara entretient quelques liens clairement établis avec l'absente Dulcinée. Comme le note Martín Jiménez, son nom complet, « *Bárbara Villatobos* », n'est pas sans rappeler le village d'origine de Dulcinée, le Toboso; ensuite, la profession attribuée à Bárbara, celle de « *mondonguera* », renvoie sans doute au poème final de la Première partie où le visage de Dulcinée est qualifié de « *amondongado* »²⁴⁵; et

²⁴⁰ DQAV, 3, p. 40.

²⁴¹ DQAV, 4, p. 47.

²⁴² L. Gómez Canseco, Introducción a DQAV, p. 66.

²⁴³ Bien qu'élevée au rang de reine Zenobia, comme Aldonza est élevée au rang de Dulcinée du Toboso, il s'agit là d'une identification erronée et non pas d'un déplacement poétique.

²⁴⁴ Soit environ un tiers de la continuation.

²⁴⁵ DQI, 52, p. 531. D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 75.

finalmente, il est tout à fait possible d'établir une continuité entre le portrait de Bárbara chez Avellaneda et le portrait dégradé de Dulcinée que Sancho imagine au chapitre 31 : c'est une paysanne « *que no sabía ni leer ni escribir* », « *sudada y algo correosa* », qui sent « *un olorcillo algo hombruno* »²⁴⁶. Néanmoins ces deux femmes centrales n'ont, semble-t-il, que cela en commun. La tripière se situe avant tout aux antipodes de Dulcinée : elle est le strict opposé du corps amoureux idéalisé issu du canon de beauté de la Renaissance²⁴⁷ et incarne bien plus le corps dégradé célestesque.

Dans la Première partie cervantine, don Quichotte et Sancho façonnent conjointement un portrait chimérique de Dulcinée, dans le Second Tome, plusieurs voix narratives (le narrateur, un *corregidor* et Sancho) convergent vers une description de Bárbara qui fait étalage d'une corporéité effroyable. Son portrait présente effectivement la figure féminine sous ses aspects les plus abjects et repoussants :

*La mujer era tal qu epasaba de los cincuenta, y, tras tener bellaquísima cara, tenía un rasguño de a jeme en el carillo derecho, que le debieron de dar siendo moza por su virtuosa lengua y santa vida.*²⁴⁸

*Salió ella a la puerta del mesón con la figura siguiente : descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta por detrás; la capa del huésped que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros y, sobre todo, tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos de polvo, metidos en unas rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos; las tetas, que descubría entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada no poco sucia del polvo del camino y tizne de cocina, de do salía; y heroseaba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada que se le atravesaba. En fin, estaba tal que solo podría aguardar un galeote de cuarenta años de buena boyá.*²⁴⁹

-¿Sois vos acaso la hermosa reina Zenobia, cuya singular hermosura defiende el seños don Quijote el manchego? Porque, si sois vos, él anda muy necio en esta demanda, pues con sola vuestra figura podéis defenderos, no digo de todo el mundo, pero aun del infierno; que esa cara de réquiem y talle luciferino, con ese rasguño que le amplifica, y esa boca tan poco ocupada de dientes cuanto bastante para servir de postigo de muladar a cualquier honrada ciudad, y esas tetas carilargas, adornadas de las pocas y pobres galas que os cubren y descubren que más parecéis

²⁴⁶ DQI, 31, p. 312.

²⁴⁷ Nous utilisons l'expression de B. Torres dans *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, p. 85.

²⁴⁸ DQAV, 22, p. 236.

²⁴⁹ DQAV, 24, p. 261.

*criada de Proserpina, reina del estigio lago, que persona humana, cuanto menos reina.*²⁵⁰

*quando la miro con tan bellaca cara, y en ella con ese rasguño maligual, vestida por otra parte toda de colorado, me parece que veo pintiparada una yegua vieja cuando la acaban de desollar para hacer de su duro pellejo harneros y cribas.*²⁵¹

Bien que l'apparence de la Dulcinée décrite par Sancho ne soit pas des plus avantageuses, elle n'a rien de comparable avec la flagrante difformité corporelle de Bárbara, qui tient sans nul doute de la caricature. Ses attributs les plus repoussants sont continuellement amplifiés par une phraséologie caractéristique. L'usage répété de l'adverbe intensificateur « *tan* », l'emploi du suffixe superlatif « *ísimo* » et les trois occurrences de « *lleno de* » font état d'une difformité démesurée. Par la même occasion, ceux-ci sont mis en relief par des emphases (la description élogieuse de la reine des amazones précédant son premier portrait et la façon dont le chevalier vante la beauté de Bárbara avant qu'elle ne sorte négligemment de la cuisine) et des formules plus qu'ironiques (« *por su virtuosa lengua y santa vida* », « *hermoseaba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada* », « *adornadas de* »). Si les marchands de Tolède ne peuvent jurer que Dulcinée est la plus belle femme du monde, ils pourraient en revanche témoigner de l'extrême répugnance de Bárbara. En somme, l'exacerbation de la laideur physique de Bárbara constitue sans nul doute un reflet inversé du miroir dulcinéen : elle est, en les termes de Stephen Gilman, le « *desamor personificado* »²⁵². Il faut alors se demander si Bárbara constitue réellement *la otra dama* que recherche le chevalier, car la question ne manque pas d'ambiguïté.

En réalité, dans le *Second Tome*, Bárbara incarne bien un « autre » type de dame, l'adjectif « autre » étant entendu en son sens distinctif : elle fait figure de substitut antipodique de Dulcinée. Lorsqu'il évince la figure féminine principale du roman original et la remplace, Avellaneda supprime une quasi-absente et propose une sur-présente. La corporéité de Bárbara, dont les descriptions sont minutieuses et répétées, l'ancrent abruptement dans une réalité prosaïque, à mille lieues de la réalité poétique de Dulcinée. Sur le plan narratif cependant, elle n'acquiert pas le même statut ontologique que Dulcinée : bien que figure féminine principale du *Second Tome*, la tripière n'atteint pas le même protagonisme que Dulcinée, ni la même centralité. Si, au

²⁵⁰ DQAV, 24, p. 262.

²⁵¹ DQAV, 24, p. 267.

²⁵² S. Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, Colegio de México, 1951, p. 127.

départ, elle semble succéder à Dulcinée dans la mesure où don Quichotte l'idolâtre (« *en su fantasía idolatraba en Bárbara, teniéndola por la reina Zenobia* »²⁵³) et provoque en duel tous ceux qui ne confesseraient pas qu'elle est la plus belle femme du monde²⁵⁴ (en réalité, personne n'a répondu audit appel au duel), leurs chemins se séparent au détour de deux phrases, sans que don Quichotte s'en rende compte et réagisse :

*con que se efetuó su recogimiento dentro de dos días, sin que don Quijote pudiese entenderlo. Y cuando la hallaron menos sus diligencias, le persuadieron que las de sus vasallos habían podido sacarla encubierta secretamente de la corte y volverla a su reino*²⁵⁵

Don Quichotte avait prévu de la ramener en son royaume, comme le chevalier original avait ramené Micomicona à Micomicon. Alors, une fois persuadé qu'elle est rentrée, il passe à autre chose. La « dame » principale du *Second Tome* n'occupe définitivement pas la même place décisive que Dulcinée dans la Première partie, mais est plutôt une question secondaire. Néanmoins, elle constitue elle aussi un personnage pluriel et problématique dont l'intérêt ne naît pas uniquement de la comparaison avec Dulcinée. Ses origines semblent bien plus complexes et participent à la poétique spéculaire décelable entre les trois romans.

b. Les personnages cervantins aux origines de Bárbara

Les ressemblances physiques entre Bárbara et la Celestina de Rojas²⁵⁶, ou encore la Cañizares du *Coloquio de los Perros*²⁵⁷ ont été soulignées à diverses reprises. Mais outre le reflet inversif et déformant qu'elle constitue par rapport à Dulcinée, il semblerait que Bárbara présente plusieurs points en commun avec d'autres personnages du *Quichotte* cervantin.

²⁵³ DQAV, 12, p. 238.

²⁵⁴ DQAV, 24, p. 251.

²⁵⁵ DQAV, 34, p. 372.

²⁵⁶ DQAV, Introducción, p. 66.

²⁵⁷ M. de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*, éd. H. Sieber, Catedra, 1980, p. 344 : « *Ella era larga de más de siete pies ; todo era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida ; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos ; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas ; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgredada, la mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos ; finalmente, toda era flaca y endemoniada* ».

Au chapitre 22 de la continuation avellanédienne, don Quichotte et Sancho rencontrent Bárbara pour la première fois. Comme l'indique Alvarez Roblin, les circonstances dans lesquelles la tripière est retrouvée font curieusement penser à la première aventure du chevalier cervantin, celle où le jeune berger Andrés, accusé d'avoir volé une brebis, est frappé par son maître Juan Haldudo. Comparons les extraits :

*oyeron en un pinar, a la mano derecha, una voz como de mujer afligida [...] Sancho vio una mujer en camisa, atada de pies y manos a un pino [...]. Don Quijote y los demás, que vieron aquella mujer atada de pies y manos al pino, llorosa y desnuda, tuvieron gran compasión de ella*²⁵⁸

*que a su diestra mano, de la espesura de un bosque que allí estaba, salían unas voces delicadas, como de persona que se quejaba [...]. [...] entró por el bosque, vio atada una yegua a una encina, y atado en otra a un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba, hasta de edad de quince años, que era el que las voces daba [...].*²⁵⁹

Les coïncidences textuelles de ces deux rencontres sont significatives. Dans les deux cas, don Quichotte entend des cris qui proviennent d'un bois. Il y trouve alors une supposée victime, attachée à un arbre, à moitié nue et protestant d'une voix plaintive. Les groupes nominaux « *diestra mano* » / « *mano derecha* », qui pourraient presque passer inaperçus, rendent pourtant l'analogie entre les deux épisodes plus que certaine. Par ailleurs, établir un parallélisme entre l'aventure d'Andrés et la rencontre de Bárbara, c'est-à-dire identifier l'une des sources créatives du passage avellanédien²⁶⁰, permet de lire tout autrement l'épisode du roman de 1605.

Alors que l'on considère généralement Andrés comme victime de la brutalité de Juan Haldudo, les activités douteuses de Bárbara – dont elle se défend, tout comme Andrés – posent la question de l'innocence du jeune homme. Par là même, l'hypothèse de la finauderie d'Andrés viendrait appuyer l'examen onomastique d'Augustin Redondo. En effet, le chercheur s'applique à rappeler que la tradition folklorique et le système de représentation littéraire du Siècle d'or montrent, bien plus qu'ils ne suggèrent, que les jeunes hommes ainsi prénommés sont traditionnellement liés à

²⁵⁸ DQAV, 22, pp. 229-235.

²⁵⁹ DQI, 4, p. 48.

²⁶⁰ Le personnage de Bárbara semble naître de multiples sources, notamment celle de la légende de Santa Bárbara (voir K. Tekiela, « De Dulcinea a Bárbara: estudio de algunos arquetipos femeninos en Cervantes y Avellaneda », mémoire soutenu le 10 septembre 2020, sous la direction de D. Alvarez Roblin, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, pp. 58-60). Pour notre part, nous nous centrons sur celles puisées dans le *Quichotte* de 1605.

l'univers de l'escroquerie²⁶¹. De surcroît, le statut de bienfaiteur de don Quichotte, qui se présente en qualité de « *desfacedor de agravios y sinrazones* » et qui est érigé par le jeune berger en « *buen juez* »²⁶², est lui-aussi à reconsidérer. Qu'il soit innocent ou coupable d'un larcin, le chevalier échoue dans son rôle de redresseur de torts face à la situation. S'il est innocent, alors qu'il pense avoir réglé le conflit, don Quichotte laisse les deux hommes derrière lui, ce qui condamne Andrés à un châtement d'une plus grande violence encore (« *le dejó por muerto* »); et si le jeune-homme est coupable, il n'aura pas suffisamment questionné la posture équivoque de la supposée victime en se positionnant immédiatement en sa faveur.

Mais, bien que l'on puisse rapprocher le châtement d'Andrés à la scène de rencontre de Bárbara, le dénouement de l'épisode avellanédien est bien différent, et l'indétermination caractéristique de l'écriture cervantine y est inexistante : le statut de Bárbara n'est pas discutable. Plusieurs personnages font état des activités suspectes et déshonorantes de la tripière : d'abord, en racontant la raison pour laquelle elle se retrouve attachée à cet arbre, elle affirme que son ex-amant, après l'avoir dépossédée de ses biens, l'a insultée de « *muy puta, vieja, bruja, hechicera* »²⁶³ ; ensuite, un page affirme à son maître que celle-ci « *[tiene] fama de harto espesa, y que había dos meses que la habían puesto a la puerta de la iglesia en San Juste en una escalera con una coroza, por alcahueta y hechicera* »²⁶⁴, et enfin, le directeur d'une compagnie de comédiens, l'accuse implicitement de sorcellerie par sa connaissance poussée sur des herbes liées aux activités occultes²⁶⁵.

L'épisode d'Andrés n'est d'ailleurs pas le seul épisode de la Première partie à pouvoir être relu à la lumière de la rencontre de Bárbara. Le récit de sa mésaventure (un homme qui lui promet le mariage et qui finit par la dévaliser avant de s'enfuir), s'apparente à la fois à celle de la prostituée galicienne du même roman, au chapitre 4, et au récit d'Eugenio à propos de la jeune Leandra, dans le roman cervantin. Rapprochons les trois récits :

²⁶¹ Redondo s'appuie d'abord sur plusieurs proverbes réunis par Correas, puis sur des exemples littéraires: *La gitanilla* des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès et *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García (A. Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 309-312).

²⁶² *DQI*, 4, p. 51.

²⁶³ *DQAV*, 23, pp. 241.

²⁶⁴ *DQAV*, 24, pp. 262-263.

²⁶⁵ *DQAV*, 26, p. 285.

Doncella, pero recogida; mujer de bien y criada de un ventero honrado; y engañóme un traidor de un capitán, que me sacó de mi casa dándome palabra de casamiento; fuese a Italia y dejóme perdida, como vuesa merced ve; llevóme todas mis ropas y joyas que de casa de mi padre había sacado.

Comenzó la moza a llorar tras esto y decir:

*-¡Ay de mí, ay de mí, huérfana y sola y sin remedio alguno sino del cielo! ¡Ay de mí, y si Dios deparase quien a aquel bellaco diese de puñaladas, vengándome de tantos agravios como me ha hecho!*²⁶⁶

Sucedió que, estando una noche conmigo en la cama, me dijo como estaba determinado de ir a Zaragoza, adonde tenía parientes muy ricos, y que me prometía, si quería ir con él, que, en llegando allá, se casaría conmigo [...]. Seguile, creyendo en sus razones, que no debiera; y, en viéndome sola y en lugar tal y tan secreto, metió mano a la daga, diciéndome que, si no sacaba allí todo el dinero que traía conmigo, que él me sacaría el alma del cuerpo con aquel puñal.[...]»²⁶⁷

*Al cabo de tres días hallaron a la antojadiza Leandra en una cueva de un monte, desnuda en camisa, sin muchos dineros y preciosísimas joyas que de su casa había sacado. [...] confesó sin apremio que Vicente de la Roca la había engañado y debajo de su palabra de ser su esposo la persuadió que dejase la casa de su padre, que él la llevaría a la más rica y viciosa ciudad que había en todo el universo mundo, que era Nápoles; y que ella, mal advertida y peor engañada, le había creído y, robando a su padre, se le entregó la misma noche que había faltado, y que él la llevó a un áspero monte y la encerró en aquella cueva donde la habían hallado. Contó también cómo el soldado, sin quitalle su honor, le robó cuanto tenía y la dejó en aquella cueva y se fue, suceso que de nuevo puso en admiración a todos.*²⁶⁸

Les deux histoires des prostituées avellanédiennes et l'histoire de Leandra ont des plusieurs traits communs. Toutes trois s'enfuient avec leur supposé amant qui leur promet le mariage, puis se voient trahies, volées et dépossédées de leurs vêtements. La jeune Leandra se verra d'ailleurs enfermée dans un monastère, à l'image de la tripière, qui se rendra, à la fin du roman, dans une maison de repenties. Proche des femmes de mauvaise vie avellanédiennes, peut-on encore croire que Leandra soit toujours en possession de sa virginité ? Si l'acte sexuel est mentionné explicitement dans le récit de Bárbara (« *se quería holgar conmigo* »²⁶⁹), doit-on, comme Eugenio, croire la jeune Leandra sur parole ? On ne peut écarter l'idée qu'elle ait perdu son honneur, d'autant qu'elle est d'une beauté extrême et est retrouvée, dans la grotte, à moitié nue. Mais si l'incertitude cervantine semble encore faire son œuvre, Avellaneda tranche

²⁶⁶ DQAV, 3, p. 55. Soulignons d'ailleurs l'ironie des oxymores au début du passage, « *doncella pero recogida, mujer de bien y criada de un ventero honrado* ».

²⁶⁷ DQAV, 23, p. 241.

²⁶⁸ DQI, 51, pp. 518-519.

²⁶⁹ DQAV, 23, p. 241.

définitivement. L'histoire de la prostituée galicienne du chapitre 4, étrangement anonyme d'ailleurs, ressemble trait pour trait à l'histoire de Leandra : après avoir toutes deux reçu une promesse de mariage de la part d'un soldat, elles dépouillent leur père, s'enfuient vers la même destination, l'Italie, et se voient dupées, volées, et abandonnées par leur prétendant. Une fois encore, la proposition avellanédienne accroît l'ambiguïté sous-jacente de l'épisode cervantin.

Finalement, en mettant en perspective les aventures de la douteuse Bárbara et les histoires de ces deux personnages du roman original, nous remarquons qu'Avellaneda tisse des liens de deux natures avec le roman de 1605 : il s'en inspire, et, par cette inspiration, invite à relire le texte original au regard de sa propre création, sous un angle plus trouble. Le continuateur fait effectivement pencher la balance de l'indétermination du côté licencieux, aboutissant, dans une certaine mesure, à une dépravation du texte original²⁷⁰. Bien que cette figure féminine ne soit pas reprise par Cervantès – alors que le personnage d'Álvaro Tarfe l'est, soit dit en passant –, son influence va tout de même imprégner le texte de la Seconde partie et le traitement que l'écrivain réserve à la dame des pensées.

3. UNE DULCINÉE « BARBARIFIÉE » DANS LA SECONDE PARTIE ?

Dans la mesure où Cervantès a eu accès à la proposition du continuateur (puisqu'il lui donne une matérialité dans la Seconde partie et y fait explicitement allusion), il est effectivement nécessaire de rechercher de possibles incidences du personnage de Bárbara sur le traitement de Dulcinée dans le livre de 1615. Dans quelle mesure la création de la tripière a-t-elle pu influencer l'écriture du personnage Dulcinée ?

Le passage narrant les préparatifs du trio avellanédien avant leur départ pour Sigüenza, au chapitre 24, constitue le point de départ de notre réflexion: « *Sancho Panza [...] andaba ocupado en subir a Bárbara en una borrica vieja del huésped, que se la alquiló don Quijote hasta Sigüenza, juntamente con una ropa, asimismo*

²⁷⁰ Nous jouons avec l'expression qu'utilise Chateaubriand en référence à l'origine douteuse du texte de l'*Eikon Basiliké* (*Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Condé-sur-Noireau, Société des Textes Français Modernes, 2012, p. 360) et le sens de l'adjectif « dépravé » (CNRTL « qui a perdu le penchant naturel au bien et est porté, quasi instinctivement, au mal »).

vieja [...]»²⁷¹. Remarquons d'abord que Sancho monte Bárbara sur une bourrique. Ce geste est loin d'être anodin au regard des paysannes cervantines qui chevauchent « *tres borricos* »²⁷² et que l'écuyer fera passer pour Dulcinée et deux de ses dames. Ensuite, le vêtement que don Quichotte achète à Bárbara lui sert de « *faldellín* » : « *la capa del huésped que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros* »²⁷³. Molho le souligne dans son étude « Le paradoxe de la caverne » : le « *faldellín* » représente par métonymie la partie sexualisée du corps²⁷⁴. Rien d'étonnant alors qu'il soit associé à la prostituée Bárbara dans le livre de 1614. Avellaneda use d'ailleurs généreusement de ce rapport contigu autour de ses personnages de sexe féminin : les quatre occurrences de « *faldellín* » dans le *Second Tome* renvoient toutes à des femmes déshonorées ou déshonorantes. Celles des récits intercalés sont effectivement affublées du jupon : dans *Los felices amantes*, doña Luisa, prieure jetant le froc aux orties pour s'enfuir avec son amant, tombe dans la pauvreté et la prostitution²⁷⁵ ; dans le *Rico desesperado*, la femme de Japelín vient d'accoucher et est abusée par un soldat sans s'en rendre compte, ce qui la conduit à l'infanticide et au suicide. Cela ne fait pas de doute, dans sa continuation du *Quichotte*, Avellaneda « *sitúa el faldellín en el vestuario de [...] protagonistas femeninas deshonoradas* »²⁷⁶. Mais cet accoutrement spécifique n'est pas sans rappeler, dans la Seconde partie cervantine, le sous-vêtement remis en gage par Dulcinée contre quatre réaux, dans la *Cueva de Montesinos* :

*se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, unas de las dos compañeras de la sin par Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: « Mi señora Dulcinea del Toboso besa vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está, y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonía nuevo media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad. »*²⁷⁷

²⁷¹ DQAV, 24, p. 251.

²⁷² DQII, 10, p. 619.

²⁷³ DQAV, 24, p. 261.

²⁷⁴ Il étudie plus précisément la transaction du jupon dans la caverne. M. Molho, « Le paradoxe de la caverne: Don Quichotte, II, 22, 23, 24 », *Les langues neo-latines*, 267, 1988, pp. 146-156.

²⁷⁵ Il existe plusieurs liens entre doña Luisa et Bárbara. Voir K. Tekiela, « De Dulcinea a Bárbara: estudio de algunos arquetipos femeninos en Cervantes y Avellaneda », mémoire soutenu le 10 septembre 2020, sous la direction de D. Alvarez Roblin, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, pp. 61-63.

²⁷⁶ D. Frenz, « El faldellín de Isabel: una querella literaria entre Avellaneda y Cervantes », dans *Anuario de estudios cervantinos*, 11, 2015, p. 100.

²⁷⁷ DQII, 23, p. 732.

Avellaneda aurait-il pu influencer l'écriture de l'épisode de la *Cueva de Montesinos* par l'intermédiaire de ce *faldellín* ? Tandis que le jupon est totalement absent de la Première partie, celui-ci apparaît curieusement dans la Seconde, sur sa figure féminine centrale, Dulcinée. Mais si Redondo soulignait déjà, pour la Première partie, la tendance libidineuse de la dame (par les études onomastique d'Aldonza Lorenzo et étymologique de certaines de ses caractéristiques²⁷⁸), dans la Seconde partie, son avilissement est exprimé de façon bien plus explicite. Nous évoquions la laideur et l'odeur pestilentielle de la paysanne que Sancho associe à Dulcinée, mais la rencontre onirique de la dame enchantée dans la grotte porte également les empreintes des prostituées avellanédiennes. La transaction financière autour du jupon rappelle à la fois l'achat du vêtement de Bárbara, les femmes des récits intercalés, mais également la prostituée galicienne du chapitre 4, qui, désespérée, supplie don Quichotte de lui prêter deux réaux : « *lo que a vuesa merced suplico, si alguna me piensa hacer, es se sirva prestarme hasta mañana dos reales, que los he mucho menester* »²⁷⁹. Cette double corrélation, liant Bárbara la prostituée à la Dulcinée onirique de don Quichotte, étaye finalement l'observation de Molho et de Joly²⁸⁰, qui renvoient l'attitude qu'adoptent ici Dulcinée et ses deux dames – « *saltando y brincando como cabras* »²⁸¹ – à la symbolique caprine de la prostitution.

Enfin, une dernière analogie permet d'apparenter Dulcinée et Bárbara. Au chapitre 9 de la Seconde partie cervantine, don Quichotte et Sancho entrent dans le Toboso pour y trouver Dulcinée. Il fait nuit noire, il est minuit, le silence est rompu par des bruits d'animaux : « *ladridos de perros* », « *gruñían puercos* », « *mayaban gatos* »²⁸². Dans cet épisode, le chevalier et son écuyer semblent entamer une descente aux Enfers. Comparables à deux âmes en peine, qui vagabondent dans les rues sombres et inquiétantes du Toboso afin d'y trouver le palais de Dulcinée, le duo se perd et se retrouve dans le cimetière, au pied de l'église du village, que don Quichotte a pris d'abord pour le palais de Dulcinée : « *con la Iglesia hemos dado* ».

Dans son essai *Le spectre en son miroir*, Aranda analyse l'atmosphère sépulcrale de cet épisode si singulier et y voit une preuve supplémentaire et flagrante

²⁷⁸ A. Redondo, « Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso », *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 231-250.

²⁷⁹ *DQAV*, 4, p. 56.

²⁸⁰ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 148.

²⁸¹ *DQII*, 23, p. 730.

²⁸² *DQII*, 9, p. 609.

du caractère démoniaque de la dame de don Quichotte²⁸³ : « Dulcinée est changée en diablesse, en créature que l'on fréquente au détour du cimetière, au fond d'une impasse qui rappelle un antre de sorcière bien plus que l'autel d'une église »²⁸⁴. Dans un tel contexte en effet, on pourrait aisément prétendre à une apparition de Bárbara. Si le bestiaire convoqué dans le Toboso évoque topographiquement la misérable *calle de los Bodegones* d'Alcalá dans laquelle officiait la tripière, la position géographique des personnages – leur arrivée au cimetière entourant l'église du village – suggère bien plus la dame avellanédienne que la princesse Dulcinée. Il est effectivement bien moins difficile d'y envisager une rencontre avec la tripière infernale, appelée par Sancho « *doña ánima de purgatorio* » et dépeinte par le corregidor de Sigüenza, « *[con] cara de réquiem y talle luciferino* », « *que más parec[e] criada de Proserpina, reina del estigio lago, que persona humana* »²⁸⁵, qu'avec une gracieuse et rayonnante Dulcinée. Et c'est d'ailleurs une Dulcinée morte-vivante que don Quichotte rencontre quelques chapitres plus loin, dans la *Cueva de Montesinos*, interprétée comme l'Hadès mythologique par Molho²⁸⁶.

En somme, comme une sorte de Bárbara miniature, Dulcinée semble bel et bien porter les stigmates de la femme de mauvaise vie avellanédienne. « Barbarification » délibérée ou non de la part de Cervantès, il semblerait que la création avellanédienne ait pu participer à la corporification et à l'avilissement de Dulcinée dans la Seconde partie. La dame des pensées, Dulcinée, et l'« autre dame », Bárbara, participent toutes deux, par leur mise en miroir, à la dimension spéculaire des trois romans. La création avellanédienne, qui est dans une certaine mesure inspirée par la Première partie de Cervantès, influence également l'écrivain original pour l'écriture de la Seconde partie, et ce, probablement malgré lui. Ces multiples miroitements, qui ont pour origine le complexe et paradoxal effet-personnage de Dulcinée, invitent finalement à considérer les dames des rivaux comme des figures rayonnantes et fondamentales de la mise en miroir des trois romans.

²⁸³ M. Aranda, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011, pp. 78-79. L'hispaniste entend d'ailleurs le paradoxe de sa présence et de son absence comme une sorte d'état intermédiaire situé entre la vie et la mort.

²⁸⁴ M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, p. 79.

²⁸⁵ *DQAV*, 24, p. 262.

²⁸⁶ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 104-105.

Conclusion

Ainsi la poétique spéculaire, amorcée par l'insertion du livre de 1605 et de 1614 dans celui de 1615, permet-elle au héros de développer une réflexion identitaire tout à fait originale. Cette réflexion, double et problématique, puisque basée sur une acceptation de son *alter ego* de papier et sur le ferme rejet de son double avellanédien, constitue un enjeu absolument central dans la Seconde partie de l'œuvre. En confrontant son héros à ses deux reflets, Cervantès rend son œuvre plus moderne encore et continue à en défendre la paternité : il ancre la question plus profondément dans la fiction, dans l'esprit même de son protagoniste, qui semble profondément troublé par ce double de lui-même, usurpateur et persécuteur.

À sa façon, Dulcinée participe elle aussi à la poétique spéculaire : non pas en tant que personnage actant, puisque, comme nous l'avons vu, elle n'est pas un personnage véritablement tangible, mais plutôt du point de vue créatif et textuel. Les jeux de réflexions autour de la figure de la « dame » dans les trois romans démontrent à quel point les deux écrivains ont pu s'inspirer l'un de l'autre et interagir du point de vue de l'écriture. En d'autres termes, la dame des pensées est assurément l'une des charnières du triptyque spéculaire que constituent les trois *Quichottes*.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Cervantès n'a pas procédé à l'insertion de la Première partie et de la continuation avellanédienne dans la suite de 1615 pour la simple mention. De la même façon, la réapparition du personnage de Sansón Carrasco, dissimulé sous l'identité du Chevalier aux Miroirs, n'est pas une simple coïncidence. Dans sa Seconde partie, l'écrivain met en œuvre une poétique du miroir, qui s'avère extrêmement riche. Alors que d'un point de vue structurel, le triptyque spéculaire formé permet à Cervantès d'assurer une certaine articulation entre ses deux parties, et également, probablement malgré lui, avec le *Second Tome* d'Avellaneda, celui-ci invite également son lecteur critique à appréhender et étudier le corpus quichottesque sous un angle plus conceptuel et plus métaphorique, qui met en évidence l'originalité de la démarche scripturale de double insertion.

Plus concrètement, le traitement réservé au héros et sa dame illustre parfaitement les enjeux de cette mise en miroir. En plaçant son protagoniste face à deux représentations de lui-même – l'une qu'il accepte dans une certaine mesure, et l'autre, le *don Quijote fantástico*, dont il souhaite s'affranchir radicalement –, Cervantès transpose son inimitié littéraire au sein de la fiction, tout en explorant de nouvelles pistes créatives. Du point de vue textuel, le traitement réservé à la dame des pensées dans la Seconde partie est tout aussi heureux, bien que la riposte au concurrent soit plus implicite : il invite à établir des connexions étroites entre Dulcinée, la *otra dama* Bárbara, et plusieurs autres figures féminines cervantines. En d'autres termes, même si la dame n'est pas directement confrontée à ses avatars féminins, celle-ci constitue une véritable charnière du triptyque quichottesque.

Seulement, la poétique spéculaire n'interroge pas uniquement les interactions entre Cervantès et Avellaneda. Cette première réflexion autour du protagoniste et de la dame invite à élargir notre réflexion sur l'altérité, parce que, nous allons le voir, don Quichotte se confronte à plusieurs autres personnages qui peuvent lui être apparentés (et qui peuvent aussi l'inquiéter), et parce que plusieurs personnages cervantins, eux-aussi, semblent être connectés entre eux. Ces êtres fictionnels, tout aussi problématiques que le don Quichotte avellanédien, nous amènent donc à nous intéresser de plus près à la notion de double, qui, pourtant, a coutume d'être convoquée pour des œuvres plus tardives.

DEUXIÈME PARTIE

LE DOUBLE, UNE FIGURE LITTÉRAIRE DES *QUICHOTTES*

INTRODUCTION THÉORIQUE

DU MOTIF (AURI-?)SÉCULAIRE AU PAS DE CÔTÉ HISTORICO-LITTÉRAIRE

Il existe d'innombrables études sur le double, rien de bien surprenant lorsque l'on sait qu'il est un motif remontant aux origines (« Ève double d'Adam, Lilith double d'Ève, Judas double du Christ »²⁸⁷) et qu'il peut se prêter à des analyses multidisciplinaires. Les études théoriques à ce sujet sont essentiellement philosophiques et psychologiques telles que celles d'Otto Rank²⁸⁸, de Sigmund Freud²⁸⁹, de Jacques Lacan²⁹⁰, de René Girard²⁹¹ ou encore de Clément Rosset²⁹². Nous y aurons de toute évidence recours, bien que ponctuellement. Effectivement, notre travail ne pourra pas s'immiscer totalement dans ces disciplines, d'abord parce que nous n'en sommes pas spécialiste, mais également et surtout parce qu'elles risquent de semer le trouble dans notre approche littéraire.

Les chercheurs Pierre Jourde et Paolo Tortonese, qui consacrent leur ouvrage *Visages du double : un thème littéraire* à l'examen du double dans sa dimension à la fois européenne, historique et pluridisciplinaire, divisent l'histoire littéraire de ce motif en quatre moments clefs. Trois d'entre eux sont réunis sous l'étiquette historique « préhistoire du double » : le double physique du théâtre antique, sa relecture et sa réinterprétation au XVII^e siècle, et le double romanesque médiéval dans une dimension plus psychologique et en quelque sorte annonciatrice du motif fantastique postérieur. Enfin, dernier moment, et non des moindres, celui du XIX^e siècle, celui où le double se développe et s'épanouit jusqu'à devenir une figure littéraire incontournable. Naissant de la littérature et philosophie allemandes du romantisme –lesquelles se centrent sur l'homme, ses aspirations et sa trajectoire dans le monde²⁹³– il apparaît

²⁸⁷ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 3.

²⁸⁸ O. Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1990.

²⁸⁹ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

²⁹⁰ J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », *Écrits*, Paris, Seuil, 1970.

²⁹¹ R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011.

²⁹² C. Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1993.

²⁹³ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 84. Le berceau germanique du romantisme et du fantastique fait du double l'une des thématiques privilégiées, laquelle se développera ensuite dans un contexte européen élargi, notamment en France et en Angleterre. Les chercheurs citent entre autres les travaux de Wilhelmin Kraus (*Das Doppelgänger Motiv in der Romantik*, Studien zum Idealismus, Germanische Studien Heft 99, Berlin Ebering, 1930), Ralph Tymms (*Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, Bowes and Bowes, 1949).

également dans une dimension bien plus inquiétante, dans les récits fantastiques européens, pour lesquels il devient thématique de prédilection. Ce découpage historique a l'avantage de souligner la sécularité du motif du double ; cependant, concentrer dix-neuf siècles d'existence sous une même catégorie générique intitulée « préhistoire du double » nous semble assez réducteur. Nous convenons que les premières modalités du double décrites ne sont que les prémices d'un avènement postérieur, mais il n'en reste pas moins que celles-ci mériteraient d'être déconcentrées pour être examinées à la lumière d'un lent processus évolutif. Bien entendu, notre entreprise n'a pas pour but de régler cette question, mais, dans une certaine mesure, il s'agira de l'approfondir à un instant précis de ce processus, au début du XVII^e siècle, pour une œuvre spécifique.

Des exemples manipulés par les deux chercheurs, il ressort que le double est un motif particulièrement bien adapté à la représentation théâtrale. La mise en scène du double physique (du sosie), qu'elle soit très ancienne (dans les comédies de Plaute) ou contemporaine des œuvres que nous étudions (Molière ou Shakespeare), mobilise un bon nombre de ressorts théâtraux pouvant mener aisément le spectateur au rire. En d'autres termes, le double constitue un véritable « avantage dramaturgique »²⁹⁴. À ce titre, Jourde et Tortonese soulignent une spécificité du théâtre espagnol du XVII^e siècle, qui est celle de mettre en scène non pas de simples jumeaux séparés (comme c'est bien souvent le cas sur la scène européenne), mais la « substitution de personne à la tête d'un royaume »²⁹⁵ : ils en veulent pour preuve les trois comédies reconnues *La ventura con el nombre* (1630) de Tirso de Molina, *El rey por su semejanza* (1600) et *El palacio confuso* (1630) de Lope de Vega. Cependant, il ne s'agit là que d'un constat centré sur l'aspect thématique du double. Or, son rôle peut être déterminant à bien des égards et son influence sur la création des œuvres bien supérieure.

En dépouillant méticuleusement un large corpus lopesque de près de cinquante *comedias* dans son ouvrage *Le galant et son double*, Maria Aranda rend effectivement compte du fait que le double constitue la « figure centrale invariante », la « figure fixe »²⁹⁶ de toutes les pièces étudiées. De cette façon, en tant que fondement théorique à partir duquel se développe toute une série de variantes textuelles, le motif acquiert

²⁹⁴ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 18.

²⁹⁵ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, pp. 21-22.

²⁹⁶ M. Aranda, *Le galant et son double...*, p. 8.

une authentique valeur matricielle. Ce constat éloquent est précieux. Si la démarche initiale a le bénéfice d'aborder un corpus propre à une aire géographique souvent – pour ne pas dire toujours – mise de côté lorsqu'il s'agit d'étudier le motif du double, elle établit surtout que la structure binaire et spéculaire du double se situe au cœur-même d'une imposante production littéraire auriséculaire, et qui plus est celle du « *monstruo de la naturaleza* » Lope de Vega, homme qui n'est en rien étranger à Cervantès.

À notre connaissance, il n'existe pas d'étude comparable autour de la prose espagnole du XVII^e siècle. Notre travail ne prétend pas combler totalement ce manque, ni prouver que le motif du double fonde la matrice du *Quichotte*, néanmoins, peut-être pourra-t-il contribuer à réparer cette lacune et à poser l'une des premières pierres d'un édifice qui reste à ériger. Admis en tant que charnière vers la modernité, le *Quichotte* est effectivement d'un intérêt particulier, d'autant que la multitude de doubles que nous avons mis au jour – et que nous exposerons dans cette partie – ne trompe pas.

Dans une partie de son ouvrage déjà cité, David Alvarez Roblin consacre quelques pages à l'étude du double dans le *Quichotte* de façon strictement littéraire. En revanche, son angle d'approche reste extrêmement ciblé puisque celui-ci se fonde sur une modalité bien particulière, celle du double physique du héros dans les secondes parties du *Quichotte* cervantin et du *Guzmán* alémanien, et ce, en rapport à leurs continuations et continueurs respectifs²⁹⁷. Dans la seconde partie du *Quichotte*, il distingue ainsi trois doubles du protagoniste (avec lesquels nous coïncidons), Sansón Carrasco (en tant que Chevalier aux Miroirs et de la Blanche Lune), don Diego de Miranda et Roque Guinart, et tente de démontrer que le dénouement revigorant de la rencontre avec les deux premiers (le Chevalier aux Miroirs et don Diego de Miranda) résulte de l'apparition du roman de 1605, tandis que les deux autres face à face (celui avec Roque Guinart et le Chevalier de la Blanche Lune), plus inquiétants, seraient liés, quant à eux, à l'apparition du roman d'Avellaneda. Les exemples développés s'inscrivent pleinement dans notre démarche et n'ont, bien entendu, pas manqué de nous inspirer. Nous y reviendrons dans notre troisième chapitre.

²⁹⁷ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 216-236.

Dans son article « *El Quijote y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina* »²⁹⁸, Donatella Pini Moro rend quant à elle hommage à la théorie girardienne du désir mimétique – selon laquelle le désir prend une forme triangulaire dans la mesure où il ne naît pas d’un être de façon spontanée mais est le résultat de l’imitation du désir d’un tiers²⁹⁹ – en faisant valoir, de façon synthétique, les nombreux apports critiques qui en ont découlé autour du *Quichotte*. Parmi les héritiers de Girard, nous retenons particulièrement le travail de Louis Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*³⁰⁰, qui, s’appuyant sur les concepts girardiens de médiation externe (« où existe un écart important entre le double et son modèle ») et interne (« où l’écart s’affaiblit jusqu’à devenir infime ou nul »³⁰¹), propose une approche psycho-structurale des situations où apparaissent les doubles, en particulier dans le *Quichotte*, pour les cas de Cardenio/Fernando, d’Anselmo/Lotario et de don Quichotte/Sancho. Nous retenons également l’ouvrage de Cesáreo Bandera, *Mimésis conflictuelle : fiction littéraire et violence chez Cervantès et Calderón*³⁰², qui envisage, chez deux auteurs plus souvent différenciés que rapprochés, que le désir conflictuel est une constante structurelle à l’origine de nombreuses thématiques littéraires traditionnelles, telles que l’histoire d’amour malheureuse³⁰³, ou encore celle des deux amis, dont celle des doubles³⁰⁴. Ces travaux nous ont bien évidemment apporté des pistes de réflexions suggestives, notamment dans notre quatrième chapitre, mais il n’en reste pas moins que ces approches, assez peu littéraires, s’éloignent franchement de notre démarche vis-à-vis du texte cervantin.

Par ailleurs, bien qu’il ne s’agisse pas précisément de notre corpus, il est tout de même nécessaire de souligner que l’ensemble de la prose cervantine mériterait une attention semblable. Dans son édition des *Novelas Ejemplares* (1613), Juan Bautista

²⁹⁸ D. Pini Moro, « *El Quijote y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina* », dans *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelone, Anthropos, 1990, p. 223-233.

²⁹⁹ Soumis à un « médiateur », le désir est donc « triangulaire ». R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1992, pp. 1-57.

³⁰⁰ L. Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

³⁰¹ Pour les deux citations entre parenthèses : L. Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*..., p. 210.

³⁰² C. Bandera, *Mimésis conflictuelle : fiction littéraire et violence chez Cervantès et Calderón*, Paris, Petra, 2016.

³⁰³ Il le démontre en s’appuyant sur le triptyque Cardenio / Luscinda / Fernando. C. Bandera, *Mimésis conflictuelle*..., pp. 87-108.

³⁰⁴ Nous y reviendrons.

Avalle-Arce suggère très justement que les structures binaires et les personnages doubles sont des constantes de la prose cervantine, les considérant même comme normes :

*es una norma cervantina [...]. Y aquí mismo, en esta colección, basta repasar los títulos de las novelitas para leer algunos tan significativos como Las dos doncellas o Coloquio de los perros, para no entrar en la dualidad de protagonistas que encubren títulos menos indicativos. [Y] claro está que la dualidad-diálogo máximo es el propio Quijote.*³⁰⁵

Dans les *Nouvelles Exemplaires* par exemple, de nombreuses paires de personnages pourraient se prêter à cet examen (par exemple Carriazo et Avendaño dans *La ilustre fregona*, Cipión et Berganza dans *El coloquio de los perros*, ou encore Rinconete et Cortadillo), dont ceux qui décident de dissimuler leur identité (comme c'est le cas pour Teodosia) ou de s'en créer une nouvelle (Carriazo et Avendaño, entre autres). D'ailleurs, de mêmes questions se posent dans l'ultime œuvre de Cervantès *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Si celle-ci nous rapporte les pérégrinations d'un groupe de personnages, c'est initialement la séparation de deux jeunes amants Periandro et Auristela qui est à l'origine de toutes les péripéties. Nous convenons que ce schéma est commun à tout roman byzantin, mais il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit dans un ensemble d'œuvres cervantines qui se nourrissent copieusement de structures duelles et qui interrogent souvent la notion de double. Si contrairement au *Quichotte* ce roman se fonde dès le départ sur un couple de personnages, il entretient tout de même des analogies avec lui, à commencer par le travestissement identitaire : comme le chevalier (pour des motivations bien différentes, nous le reconnaissons), les deux jeunes amants décident d'incarner l'altérité en dissimulant leur identité initiale (ils se forgent un nouveau nom et une nouvelle relation duelle, cette fois fraternelle) et en se travestissant. En effet, nous le verrons plus en aval, le travestissement identitaire constitue l'une des variantes du motif du double que Cervantès exploite à foison, notamment dans notre corpus.

Mais revenons justement à l'œuvre qui nous occupe. Dans le chapitre précédent, nous nous centrons particulièrement sur deux doubles de don Quichotte dans la Seconde partie : le Chevalier aux Miroirs, qui impose au chevalier une réflexion identitaire forte, et le double de papier avellanédien, dont il souhaite à tout prix se distinguer. Ce qui est frappant chez eux, c'est qu'ils ne produisent pas tant

³⁰⁵ M. de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, t. I, Madrid, Castalia, 1982, p. 35.

d'effet comique comme l'on pourrait s'y attendre dans une parodie telle que celle-ci, mais tendent vers une conception du double bien postérieure, étrange, voire fantastique. La littérature fantastique surgit en effet à la suite d'un siècle des Lumières dominé par la raison, la croyance profonde en la science et le rationalisme, pour en montrer ses limites et s'en affranchir. Alors, lorsqu'il est plus précisément question de double, ou plutôt du sujet original face à son double, la définition de soi, de l'altérité, de l'identité et de la personnalité (pour ne citer que quelques questions fondamentales et généralement philosophiques) sont autant de réflexions qui placent le sujet dans l'incertitude, l'inquiétude, l'hésitation et parfois même l'angoisse, sentiments propres à l'univers fantastique. À partir du XVIII^e siècle, dans le champ littéraire (comme ailleurs), le double se fait réflexion intérieure et s'affranchit de la tendance comique jusqu'alors dominante : « on ne joue plus avec le double, le double ne fait plus rire et les sosies désertent progressivement la scène des théâtres pour le roman, changeant ainsi de statut : on assiste à une intériorisation du thème du double, qui devient un fantasme, une obsession inquiétante »³⁰⁶. N'est-ce pas là ce qu'il advient dans les chapitres 14 et 59 de la Seconde partie ?

Dès lors, une question fondamentale survient : les rencontres avec le double dans les *Quichottes* portent-elles en germe l'avènement de la littérature du double telle qu'elle apparaîtra plus tardivement dans la littérature fantastique des XIX^e et XX^e siècles ? Nous admettons qu'au premier abord, cette intuition peut paraître indécente d'anachronisme : deux siècles séparent notre corpus de l'avènement de la littérature du double et de la littérature fantastique, il faut s'y résoudre. Néanmoins, plusieurs travaux, qui sont arrivés entre nos mains à point nommé dans notre parcours de recherche, nous ont permis de justifier nos intuitions, de les exploiter pleinement, et de les confirmer.

L'ouvrage pionnier de Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*³⁰⁷, qui a pour vocation d'appréhender autrement la recherche et l'histoire littéraires, a en effet inspiré une grande partie de ce travail. Postulant et prouvant habilement par les textes que certains écrivains ont été influencés par des auteurs qui leur sont postérieurs – et les ont donc, par là-même, plagiés –, le critique forge un certain nombre d'outils

³⁰⁶ W. Troubetzkoy, *L'ombre et la différence : le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 6.

³⁰⁷ P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

théoriques qui permettent de déverrouiller une infinité de nouvelles approches scientifiques de la littérature³⁰⁸ :

il est vraisemblable que l'ensemble de notre conception de l'histoire littéraire – telle qu'elle est enseignée dans les établissements scolaires ou les universités et présentée dans les manuels – devra être modifiée. Elle est en effet prisonnière d'une conception trop rigide du temps, par là inapte à saisir la complexité des interférences entre des périodes parfois très éloignées.³⁰⁹

En d'autres termes, à la faveur d'un raisonnement par l'absurde et d'une démonstration aussi ironique que fine, Bayard malléabilise le temps de la littérature tel qu'il est aujourd'hui admis³¹⁰. La démarche ne manque pas d'extravagance, mais porte pourtant ses fruits. Précisément, le concept de « dissonance », qui désigne cette impression d'anachronisme que laisse un passage par rapport au reste du texte, comme si celui-ci relevait d'un autre temps³¹¹, a été véritablement salutaire pour notre travail puisqu'il a permis de légitimer notre questionnement et nos pressentiments, aussi étranges puissent-ils paraître³¹². De la même façon, si la notion de « troisième texte » – soit la transformation du texte d'origine par la lecture d'un second texte³¹³ – nous a d'abord permis de comprendre qu'une œuvre du XVII^e siècle ne peut jamais être tout à fait lue en tant que telle, puisque nous sommes tous, consciemment ou non, influencés par nos connaissances et notre expérience de lecteur du XXI^e siècle, elle nous a surtout ramenée à l'influence qu'Avellaneda a pu exercer sur Cervantès. La Seconde partie

³⁰⁸ Les outils théoriques développés dans l'ouvrage sont consignés dans un index final. P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, pp. 153-154.

³⁰⁹ P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, p. 105.

³¹⁰ P. Bayard, « Pour une nouvelle histoire littéraire », *Le plagiat par anticipation*, pp. 105-143.

³¹¹ Par commodité syntaxique, nous adaptons la définition donnée par Bayard sans pour autant en modifier le sens : « il semble anachronique par rapport au reste du texte, ou, si l'on préfère, qu'il relève d'un autre temps ». Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, p. 38.

³¹² Dans un même registre, bien que dans un autre domaine, celui de l'histoire de l'art, les interventions radiophoniques de Daniel Arasse sur France Culture (*Histoires de peintures de Daniel Arasse*) ont également été très suggestives. Nous pensons particulièrement à sa comparaison de « La Vénus d'Urbain » du Titien avec l'« Olympia » de Manet, à laquelle procède Arasse par inversion du temps de l'histoire de l'art : « et si au lieu, comme toujours, de suivre le fil, le cours de l'histoire de l'art et de dire par exemple de Titien à Manet, et si on disait, carrément, de Manet à Titien ? » (URL : <https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-de-manet-titien> (consulté le 19/05/20)); et à la critique très juste de la célèbre préface du livre *Les mots et les choses* de Michel Foucault, consacrée aux Ménines, qu'Arasse introduit de cette façon : « L'anachronisme, il faut bien sûr tenter de l'éviter, il faut bien sûr tenter de le corriger, mais il faut surtout tenter de l'exploiter. [...] Exploiter l'anachronisme dans lequel je me trouve comme historien du début du XXI^e siècle par rapport à une œuvre du début ou de la fin du XVI^e siècle. Parce que cet anachronisme constitutif de ma relation, qu'il soit matériel ou qu'il soit mental, peut aboutir à des résultats théoriques d'un côté, historiques de l'autre, extrêmement intéressants, et je dirais, fructueux ». URL : <https://www.franceculture.fr/peinture/histoire-de-peintures-eloges-paradoxal-de-michel-foucault-travers-les-menines> (consulté le 19/05/20).

³¹³ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, p. 154.

cervantine n'est-elle pas un « troisième texte », une œuvre dont le texte original a été transformé après que Cervantès a eu connaissance de la continuation avellanédienne ?

Un second ouvrage d'Aranda intitulé *Le spectre en son miroir* constitue lui aussi l'un des travaux fondateurs pour notre thèse puisqu'il porte plus spécifiquement sur la littérature auriséculaire. Du point de vue théorique, cette étude a le mérite d'intégrer l'Espagne dans un contexte fantastique européen dont elle est jusque-là écartée au profit de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la France. Pourtant, les œuvres espagnoles mises en lumière par l'hispaniste sont bien antérieures, et certaines concernent directement le XVII^e siècle. En proposant de relire un bon nombre d'« œuvres du répertoire » du Siècle d'or espagnol à la lumière de la littérature fantastique européenne que personne ne conçoit « en deçà du XVIII^e siècle finissant »³¹⁴, Aranda décontextualise efficacement et parvient à ouvrir un champ de recherche nouveau et original, qui plus est sur une période de la littérature hispanique où d'aucuns pensent que tout a déjà été dit. Son positionnement face aux textes est alors assez proche de celui de Bayard, bien qu'exprimé avec une certaine forme de réserve. Pour autant, la richesse et la virtuosité des analyses captivent, convainquent et conduisent irrémédiablement à repenser le récit du Siècle d'or espagnol. À ce titre, pour en revenir au sujet plus précis qui nous occupe, Aranda explore les personnages cervantin de Cardenio et lopesque de Juan Labrador comme des doubles tels qu'ils le sont envisagés à partir du XIX^e siècle, c'est-à-dire en leur sens le plus étrange, inquiétant, voire mortifère³¹⁵.

Cet ouvrage s'inscrit à notre avis dans la lignée des *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*³¹⁶ de Francis Dubost, ouvrage portant sur le roman médiéval français. Faisant figure de parangon de l'examen du fantastique avant l'heure, cette étude a été très utile pour nos analyses. Bien entendu, et Dubost le clarifie d'emblée, cet ouvrage n'a pas vocation à affirmer que les récits médiévaux sont des œuvres fantastiques, loin de là, mais il tient à montrer que les textes abordent néanmoins certaines expressions littéraires, certains « aspects », du genre à venir. Selon lui, un bon nombre d'œuvres fantastiques puisent dans des thèmes médiévaux et n'en sont que des réécritures. Pour ne pas trop nous éloigner de notre objet d'étude,

³¹⁴ M. Aranda, *Le spectre en son miroir*..., p. 1.

³¹⁵ M. Aranda, *Le spectre en son miroir*..., pp. 44-48.

³¹⁶ F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII-XIIIe s.) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991.

retenons par exemple le 18^e chapitre intitulé « Les êtres doubles : sagittaires et garous », dans lequel le chercheur s'attache à montrer que l'hybridation entre l'homme et l'animal, poncif de la littérature fantastique, était déjà présente dans la littérature médiévale et présentait déjà quelques caractéristiques du genre postérieur. Il cite à ce titre l'exemple des *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury, dans lesquels l'auteur met en exergue des cas de métamorphoses tels que la lycanthropie ou les femmes-serpents comme des faits avérés. Chargés de fantastique³¹⁷, ces cas ne sont pas sans nous rappeler le récit de Rutilio au chapitre 18 du livre I du *Persiles*, et, dans notre corpus, les personnages de Cardenio et de Marcela : nous y reviendrons. En fin de compte, nous ne saurions mieux le dire que Claude Lecouteux, « Dubost réussit à mettre en évidence que le fantastique existe [dans le roman médiéval] sans dire son nom »³¹⁸. Si notre objet de recherche est assez différent puisqu'il est uniquement constitué du roman cervantin (et non pas d'un impressionnant corpus d'une centaine de textes français et latins), sur un seul et unique phénomène, et qui plus est, sur une période littéraire postérieure au roman médiéval, il n'en reste pas moins que nos réflexions sur le double s'inscriront – nous l'espérons – dans la continuité de celles-ci. Si tant est que l'on puisse trouver certains vestiges fantastiques dès le XII^e siècle, pourquoi ne pourrait-on pas en trouver au XVII^e siècle ? Il s'agira donc de mettre en valeur, dans le domaine du merveilleux chevaleresque convoqué dans le *Quichotte*, les « îlots fantastiques »³¹⁹ qui peuvent possiblement s'y trouver, à commencer par le motif du double.

En définitive, notre démarche vis-à-vis du *Quichotte* cervantin sera probablement moins téméraire que celle de Bayard et ne donnera pas accès – pour le moment – à une vue d'ensemble à la manière de Dubost dans la mesure où notre angle d'attaque sera uniquement centré sur le phénomène du double. En revanche, nous tenterons, à l'instar d'Aranda, d'effectuer un – petit – pas de côté et de faire fructifier ses travaux. Pour ce faire, nous sortirons du cadre traditionnel de l'histoire littéraire pour établir de troublants parallèles entre le traitement du double proposé par Cervantès et sa variante fantastique postérieure, sans pour autant prétendre renverser

³¹⁷ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, pp. 547-548.

³¹⁸ C. Lecouteux, F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII-XIIIe s.) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, 1991, 2 vol. (« Nouv. Bibli. Du m. à », 15), dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 141, 1993, p. 86.

³¹⁹ Nous reprenons l'expression de Dubost dans l'introduction de son ouvrage. F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 3.

l'histoire littéraire. Nous souhaitons être claire sur nos intentions : dans notre travail, il s'agira moins de prouver que les doubles sont des êtres fantastiques (ce qui nous conduirait, de toute évidence, à un anachronisme) que de montrer en quoi ceux-ci peuvent s'avérer troublants, voire menaçants. En d'autres termes, nous nous demanderons en quoi les doubles du *Quichotte* portent déjà en germe *certaines* des caractéristiques des doubles fantastiques postérieurs.

CHAPITRE 3

PHÉNOMÉNOLOGIE DES DOUBLES QUICHOTTESQUES

Introduction

Avant même d'effectuer une étude typologique des différentes formes de doubles présentes dans notre corpus – ce que nous ferons dans le chapitre 4 –, nous souhaitons d'abord poursuivre notre travail autour de don Quichotte en nous centrant cette fois-ci sur les personnages qu'il rencontre et qui peuvent en certains aspects lui être apparentés. Effectivement, leur examen nous semble prioritaire dans la mesure où ce sont ceux qui, par leur apparition et intervention directes auprès du protagoniste, sont le plus susceptibles d'impacter sérieusement la diégèse. Ainsi nous appuierons-nous sur six rencontres avec le double : celle de Marcela, Cardenio, du bachelier Sansón Carrasco, de don Diego de Miranda, de don Quichotte double de papier³²⁰ et du bandit catalan Roque Guinart.

L'étude contrastive que nous allons mener autour de ces rencontres se fonde sur l'idée que ces doubles peuvent être réunis sous l'appellation de *double quichottesque* et peuvent être envisagés comme un « phénomène » – d'abord au sens large, dans la mesure où il caractérise « ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience », « ce que l'on observe ou constate par l'expérience et qui est susceptible de se répéter ou d'être reproduit », et plus spécifiquement en rapport à l'individualité, lorsqu'il désigne un « être impressionnant par sa forme, ses dimensions ou ayant une apparence anormale, voire monstrueuse »³²¹ – régi par des constantes littéraires. En d'autres termes, nous avons cherché à déterminer s'il existait un protocole de rencontre entre don Quichotte et ses doubles.

Les résultats présentés ci-dessous sont donc le fruit d'un travail d'observation minutieux des doubles gravitant autour de don Quichotte, centré sur la description de leur mode d'apparition et sur la définition de leurs points communs et de leurs singularités. Ceux-ci seront exposés en trois temps consécutifs qui correspondent au

³²⁰ Nous sommes consciente que le statut ontologique du double de papier (c'est-à-dire avec le protagoniste avellanédien) et sa rencontre effective avec don Quichotte soient discutables, ceci-dit, il nous semble nécessaire de l'inclure dans la mesure où sa résonance dans la Seconde partie est telle qu'elle ne permet pas l'omission.

³²¹ CNRTL, « phénomène ».

processus de la rencontre : la préparation du terrain, l'apparition du double et les incidences de la rencontre sur le protagoniste.

I- LA CONSTITUTION D'UN TERRAIN D'APPARITION

Commençons donc par le point de départ, le terrain, sur lequel le double se manifeste. Pour orienter plus aisément le lecteur dans notre large corpus et pour confronter les épisodes avec plus de souplesse, nous avons, dans un premier temps, conçu un tableau récapitulatif des séquences qui précèdent les rencontres avec les doubles sélectionnés.

	DOUBLE	SEQUENCE PRECEDENTE
PREMIERE PARTIE	Chapitre 14 Marcela	Chapitre 13 En route pour l'enterrement de Grisóstomo, don Quichotte rencontre Vivaldo et lui explique son projet de ressusciter la chevalerie errante. Le berger émet des réserves, voire critique la profession.
	Chapitre 23 Cardenio	Chapitre 22 Don Quichotte et Sancho rencontrent des prisonniers enchaînés que l'on conduit aux galères. Le chevalier les prend pour de pauvres hommes injustement condamnés et décide de les libérer. Malgré la libération des malfaiteurs, l'écuyer et son maître sont battus, assommés avec des pierres et dépouillés par ceux-ci. Pour ne pas se faire prendre par la Santa Hermandad, les deux hommes décident de se réfugier dans la Sierra Morena.
SECONDE PARTIE	Chapitres 12 -15 Le Chevalier aux Miroirs	Chapitre 11 Don Quichotte et Sancho rencontrent une troupe de comédiens venus jouer <i>Les Cortès de la Mort</i> . L'un d'entre eux se moque ouvertement du chevalier et de l'écuyer et don Quichotte veut se venger. Voyant que les comédiens l'attendent avec des

	Chapitre 64 Le Chevalier de la Blanche Lune	pierres, Sancho réussit à convaincre son maître de ne pas les affronter. Chapitre 63-64 Après qu'Ana Félix eut raconté son histoire rocambolesque, don Quichotte se propose d'aller sauver le captif don Gregorio mais la tâche est confiée à un renégat.
	Chapitre 16 Don Diego de Miranda	Chapitre 15 Don Quichotte a remporté son duel contre le Chevalier aux Miroirs et, en enlevant sa visière, il reconnaît le même visage que celui de Sansón Carrasco. Il attribue cela aux enchanteurs. Il s'avère qu'il s'agissait bien de Sansón Carrasco, mais don Quichotte ne le sait pas.
	Chapitre 59 Le double don Quichotte	Chapitre 58-59 Après avoir été piétiné par un troupeau de taureaux furieux, le maître et son écuyer s'arrêtent près d'une fontaine où don Quichotte est pris de mélancolie. Ils ne tarderont pas à entrer dans une taverne pour se restaurer.
	Chapitre 60 Roque Guinart	Chapitre 59 Don Quichotte apprend l'existence du livre d'Avellaneda et entre dans une colère noire : il n'est pas ce don Quichotte. Pour le prouver, il refuse de se rendre à Saragosse et prendra la route de Barcelone.

1. FRAGILISATION DU PROTAGONISTE ET RETOUR AU RÉEL

Ce tableau nous permet de mettre en exergue les tendances communes qui précèdent l'apparition du double : dans une majeure partie des cas, le protagoniste se trouve fragilisé d'une façon ou d'une autre, et, de façon complémentaire, l'effet de réel se trouve accentué. Précisions avant de débiter que nous n'employons pas l'expression d' « effet de réel » telle que l'a forgée Roland Barthes dans son célèbre article³²² : il ne s'agit pas de justifier l'existence de certains éléments dépourvus de valeur fonctionnelle en démontrant qu'ils participent à l'effet de réel. En revanche, cette

³²² R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, pp.84-89.

expression désignera la fortification du réel opérée par Cervantès avant que les doubles n'apparaissent, et ce par contraste avec l'univers chevaleresque dans lequel l'histoire évolue et avec l'univers merveilleux chevaleresque dans lequel don Quichotte se projette sans cesse.

En effet, dans six de ces sept séquences, nous avons pu constater que don Quichotte se trouve dans une position fragile avant que n'apparaisse le double, et ce à plusieurs titres. Dans trois d'entre elles (DQI, 22 ; DQII, 11 et 59), le duo protagoniste est menacé soit directement – par la Santa Hermandad qui les poursuit après qu'il ont libéré les galériens et combattu des membres de la justice³²³, et par les comédiens de *Las Cortes de la Muerte* qui veulent se défendre face à l'assaut imminent de don Quichotte³²⁴ – soit indirectement – d'un point de vue identitaire, par Vivaldo qui critique la chevalerie errante (et par conséquent l'identité que s'est forgé don Quichotte), et par l'« autre » don Quichotte au chapitre 59 juste avant de rencontrer Guinart³²⁵ –. En outre, autour de ces mêmes épisodes, don Quichotte subit des traumatismes portant atteinte à son intégrité physique : avant d'entrer dans la Sierra, une pluie de pierres s'abat sur lui, le laissant pour mort³²⁶ ; les comédiens veulent employer les mêmes moyens en cas d'assaut du chevalier ; et pour finir, les taureaux piétinent à la fois le maître, l'écuyer et Rocinante. Dans une autre mesure, dans la séquence précédant le duel sur la plage de Barcelone, don Quichotte propose de sauver

³²³ DQI, 22, p. 212 : « -Señor -respondió Sancho-, que el retirar no es huir, ni el esperar es cordura, cuando el peligro sobrepaja a la esperanza, y de sabios es guardarse hoy para mañana y no aventurarse todo en un día. [...] Subió don Quijote, sin replicarle más palabra, y, guiando Sancho sobre su asno, se entraron por una parte de Sierra Morena, que allí junto estaba, llevando Sancho intención de [...] esconderse algunos días por aquellas asperezas, por no ser hallados si la Hermandad los buscase ».

³²⁴ DQII, 11, p. 629 : « Tan altos eran los gritos de don Quijote, que los oyeron y entendieron los de la carreta; y, juzgando por las palabras la intención del que las decía, en un instante saltó la Muerte de la carreta, y tras ella, el Emperador, el Diablo carretero y el Ángel, sin quedarse la Reina ni el dios Cupido ; y todos se cargaron de piedras y se pusieron en ala, esperando recibir a don Quijote en las puntas de sus guijarros. Don Quijote, que los vio puestos en tan gallardo escuadrón, los brazos levantados con ademán de despedir poderosamente las piedras, detuvo las riendas a Rocinante y púsose a pensar de qué modo los acometería con menos peligro de su persona ».

³²⁵ DQII, 59, pp. 1000-1004. Nous analysons cette menace dans le deuxième chapitre de la thèse.

³²⁶ DQI, 21, p. 210 : « apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela; y el pobre de Rocinante no hacía más caso de la espuela que si fuera hecho de bronce. Sancho se puso tras su asno, y con él se defendía de la nube y pedrisco que sobre entrambos llovía. No se pudo escudar tan bien don Quijote que no le acertasen no sé cuántos guijarros en el cuerpo, con tanta fuerza que dieron con él en el suelo; y apenas hubo caído, cuando fue sobre él el estudiante y le quitó la bacía de la cabeza, y diole con ella tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos ».

le captif mais se voit écarté, sans qu'il puisse répondre, comme si le narrateur l'avait contraint au silence³²⁷.

Dans tous ces passages, la perte de puissance physique et morale écorche la figure idéale héroïque et, finalement, ramène don Quichotte à son humanité première, celle de l'hidalgo oisif. Il est plus que probable que ces différentes dispositions favorisent l'apparition du double. Mais pour autant, cette apparition répond-elle à la défaillance du héros ? Constitue-t-elle un facteur de régénérescence ?

Un premier élément de réponse réside dans l'épisode précédant la rencontre avec don Diego de Miranda, seule exception notable à ces situations de faiblesse. Le chevalier s'y trouve, au contraire, en posture héroïque. Effectivement, la rencontre avec le Chevalier au Manteau Vert s'inscrit dans la continuité de l'épisode victorieux de la lutte contre le Chevalier aux Miroirs (autre double), épisode au cours duquel, pour la première fois, le chevalier remporte un véritable duel chevaleresque (bien que celui-ci soit orchestré par le bachelier Sansón Carrasco). En s'inscrivant dans une position de force, don Quichotte profite de son élan victorieux et poursuit par une sorte de joute verbale contre don Diego de Miranda, autour de l'art de vivre. Ensuite, toujours plongé dans son enthousiasme et son sentiment d'invulnérabilité, il persiste et se lance dans un « combat » contre des lions, qui lui vaut alors le surnom de Chevalier aux Lions. La succession de ces deux rencontres – avec le Chevalier aux Miroirs et don Diego de Miranda – est significative quant à la vitalisation du héros, mais nous y reviendrons au moment d'étudier les incidences de la manifestation du double. Retournons pour l'heure aux précédents de ces rencontres.

Il existe un second point commun à ces séquences : la confrontation directe à la réalité. Dans aucun de ces épisodes il n'est question de merveilleux chevaleresque ou d'une déformation de la réalité par l'esprit dérangé de don Quichotte, mais plutôt de situations dont l'effet de réel est renforcé. L'une des premières modalités est probablement celle de la dégradation du corps héroïque – devenu alors corps

³²⁷ DQII, 64, p. 1045: « Don Antonio dijo que si el **renegado no saliese** bien del caso, se tomaría el expediente de que el gran don Quijote pasase en Berbería. De allí a dos días partió el **renegado** en un ligero barco de seis remos por banda, armado de valentísima chusma; y de allí a otros dos se partieron las galeras a Levante, habiendo pedido el general al visorrey fuese servido de avisarle de lo que sucediese en la libertad de don Gregorio y en el caso de Ana Félix; quedó el visorrey de hacerlo así como se lo pedía ». Ce procédé est également employé lorsque Claudia Jerónima vient demander de l'aide auprès de Roque Guinart, nous y reviendrons.

souffrant³²⁸ – que nous venons de souligner et qui s’applique à la grande majorité des épisodes. La rencontre des condamnés conduits aux galères par des membres de la justice pourrait en être une deuxième dans la mesure où celle-ci plonge le maître et l’écuyer dans un univers picaresque que l’on sait bien plus en prise aux réalités quotidiennes que ne l’est l’univers mental merveilleux de don Quichotte. Dans le même épisode d’ailleurs, c’est la menace de se faire prendre par la milice populaire de la Santa Hermandad qui conduit les compères à se réfugier dans la Sierra Morena : « *con la Santa Hermandad no hay usar de caballerías* » avertit alors Sancho³²⁹. Un dernier exemple, et non des moindres, est celui des chapitres 59 et 60. Dans un premier temps, don Quichotte entre dans une auberge qu’il prend, pour la première fois, pour ce qu’elle est (non pas un château, mais bel et bien une auberge), et, dans un second temps, suivent deux confrontations directes avec un réel non pas romanesque mais métalittéraire : il fait d’abord face à la publication du *Second Tome* du continuateur Avellaneda, et, peu après, rencontre le bandit Roque Guinart dans la forêt catalane. Comme s’applique à le souligner Philippe Meunier, si le lieu de cette rencontre est exempt de nom propre et donc de repère géographique de véridiction³³⁰, le voleur de grand chemin Roque Guinart, lui, a réellement existé : Perot Roca Guinarda, a réellement opéré aux alentours de Barcelone³³¹.

La fortification du réel lors de ces rencontres n’est en rien anodine et constitue même un élément majeur du phénomène du double dans le *Quichotte* : d’abord parce qu’elle va à l’encontre de ce que don Quichotte attend de ses errances chevaleresques, mais aussi parce qu’elle prépare le terrain en vue de démultiplier l’effet déroutant provoqué par l’apparition du double quichottesque. L’une des conditions essentielles du fait fantastique étant justement l’insertion d’un événement invraisemblable au sein de la réalité quotidienne, il serait alors possible d’envisager l’effacement du merveilleux et, de fait, le renforcement du réel, comme une sorte de démarche

³²⁸ Nous empruntons la terminologie à Bénédicte Torres dans son ouvrage *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, pp. 151-211. Notons que si ce corps souffrant peut faire l’objet d’une interprétation romantique, pour le lecteur contemporain à l’œuvre de Cervantès, il est d’une importante source comique.

³²⁹ *DQI*, 23, p. 211.

³³⁰ Ph. Meunier, « Altérité et specularité dans l’épisode de la forêt catalane dans la seconde partie du *Don Quichotte* », dans *La représentation de l’autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2007, p. 62.

³³¹ Francisco Rico le précise en note dans son édition critique (*DQII*, 60, p. 1008).

fantastique avant l'heure³³². Dans le très suggestif ouvrage *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Dubost établit effectivement que l'intensité de l'effet de réel et de la quotidienneté exerce une influence certaine sur l'effet produit par la « chose » fantastique.

Le fantastique ne nous entraîne pas dans un autre monde, il organise au contraire l'intrusion de la « chose » fantastique dans l'univers quotidien [...]. Afin d'atteindre plus sûrement cette déstabilisation du réel familier, le récit fantastique, du moins dans un premier temps, doit feindre de se plier aux mêmes lois que le récit réaliste, il doit chercher à donner l'illusion du vrai ou du vraisemblable. L'effet de réel précède et prépare l'effet fantastique³³³

S'il est encore tôt pour affirmer que les doubles de don Quichotte sont des « choses fantastiques » ou qu'ils produisent un « effet fantastique », nous allons poursuivre notre réflexion en nous centrant sur ce que Dubost appelle la « déstabilisation du réel familier ». En effet, bien que l'effet de réel domine les séquences antérieures à l'apparition du double, une majorité des lieux de rencontre de don Quichotte et de son double ne s'inscrivent en rien dans la sphère du familier et du rassurant.

2. LE LOCUS SUSPECTUS

Les lieux d'apparition du double contribuent à installer une atmosphère préoccupante, elle aussi propice à une irruption surprenante. Centrons-nous sur trois d'entre eux, trois espaces naturels ouverts et identifiés par le duo protagoniste : la Sierra Morena (DQI, 23), la forêt (DQII, 60) et la plage de Barcelone (DQII, 64).

Au départ, la Sierra Morena se doit d'assumer le rôle protecteur que don Quichotte et Sancho lui assignent pour échapper aux poursuites de la justice (« *llevando Sancho intención de atravesala toda e ir y salir al Viso o a Almodóvar del Campo y esconderse algunos días por aquellas asperezas, por no ser hallados si la Hermandad los buscase* »³³⁴, pourtant, à y regarder de plus près, le lieu n'est pas des plus rassurants et le paysage décrit tout au long de l'épisode n'a rien

³³² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 29 : « Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier ».

³³³ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 133.

³³⁴ DQI, 23, p. 212.

d'hospitalier³³⁵. S'il assez aisé de s'isoler dans ces « *soledades* »³³⁶ et de disparaître dans « *una escondida parte* »³³⁷ de « *tan remotos y apartados lugares* »³³⁸, il semble tout autant aisé de s'y égarer. C'est à juste titre qu'Hélène Campan, dans sa thèse *Formes et figures labyrinthiques dans la littérature du Siècle d'or*³³⁹, considère la Sierra Morena tel un « labyrinthe naturel »³⁴⁰ : don Quichotte y cherche effectivement un « *caminante descaminado* »³⁴¹ et croise par la même occasion un berger qui s'y est déjà longuement employé (« *le anduvimos a buscar casi dos días por lo más cerrado de esta sierra* »³⁴²). L'homme poursuit d'ailleurs en les avertissant : « *no hay camino ni senda que a este lugar encamine* », « *quizá no acertaréis a salir* »³⁴³. Le dédale dans lequel s'engagent les protagonistes est effectivement assez angoissant : si leur évolution dans cet espace ne cesse d'être ponctuée de l'adjectif « *áspero* »³⁴⁴, traditionnellement employé lorsqu'il s'agit de nommer un lieu sauvage et loin de toute civilisation, son itération et la situation étrange à laquelle don Quichotte et Sancho font face lors de cet épisode invite à débâter l'expression consacrée en lui attribuant un sens littéral. Ce lieu ne produirait-il pas une sensation désagréable ? Ne serait-il pas le théâtre des comportements agressifs de Cardenio envers les autres ? De plus, l'endroit semble d'autant plus inquiétant qu'il semble risqué de s'y aventurer : les deux hommes traversent un « *lugar inhabitable y escabroso* »³⁴⁵. Tout bien considéré, assez

³³⁵ Il faut également noter qu'il semblerait que l'épisode de Marcela était originellement situé au début de l'épisode de la Sierra Morena et ait ensuite été déplacé par Cervantès (G. L. Stagg, « Revision in *Don Quixote*, Part I », dans *Hispanic Studies in Honour of I. González Lluberá*, Oxford, Dolphin, 1959, pp. 347-366; R. M. Flores, « Cervantes at Work : The Writing of *Don Quijote*, Part I », dans *Journal of Hispanic Philology* (3), 1979, pp. 137-160 ; J. M. Martín Morán, *El Quijote en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*, Turin, Dell'Orso, 1990). Par conséquent, la Sierra Morena serait aussi le lieu de la sépulture, qui n'a rien non plus d'hospitalier.

³³⁶ Le terme revient à de nombreuses reprises. DQI, 23, p. 212; 24, p. 222; 25, p. 231; 27, p. 262.

³³⁷ DQI, 23, p. 213.

³³⁸ DQI, 27, p. 262, « *tan remoto lugar* » (25, p. 235).

³³⁹ H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques dans la littérature du Siècle d'or : la figure de la Méduse dans le Don Quichotte de Miguel de Cervantès*, thèse de doctorat en langues et littératures romanes (espagnol), sous la direction de M. Molho, Université Paris Sorbonne (Paris IV), 1993.

³⁴⁰ H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques*, p. 8. Cette affirmation s'inscrit dans une réflexion première plus large puisqu'elle qualifie la structure du *Quichotte* de « prodigieuse, ingénieuse et proprement labyrinthique » (H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques*, p. 6). N. Ly fait aussi référence à ce paysage labyrinthique dans son article N. Ly, « Don Quichotte : livre d'aventures et aventures de l'écriture », *Les langues néo-latines*, 267, 1988, pp. 5-92.

³⁴¹ DQI, 23, p. 213. On notera ici l'ironie de l'antithèse.

³⁴² DQI, 23, p. 219.

³⁴³ DQI, 23, p. 218.

³⁴⁴ Pour « *asperezas* », DQI, 23, p. 212 (deux fois) ; 25, p. 238 et p. 247 ; 28, p. 288. Pour « *áspero* », DQI, 25, p. 231 et 27, p. 272.

³⁴⁵ DQI, 23, p. 216. Si l'inquiétude peut naître du fait qu'il s'agisse d'un lieu « inhabitable », il faut noter qu'elle peut également naître d'un lieu « inhabité » : pensons par exemple au *despoblado* où don Quichotte et Sancho dorment avant de rencontrer le Chevalier aux Miroirs : « *Sancho se quedó*

paradoxalement, ces montagnes constituent à la fois un lieu dans lequel on se réfugie, à l'image de don Quichotte et Sancho mais aussi de Cardenio, dont l'intention est de s'y donner la mort (mais qui, finalement, y végète), et un lieu transitoire, à l'image de don Quichotte et Sancho qui ne font que passer, et de Cardenio, qui finira par en sortir, vivant.

Il en va de même pour la forêt, *topos* médiéval assumant lui aussi cette double fonction. La forêt est d'abord « un lieu où le chevalier ne fait que passer »³⁴⁶. Celle dans laquelle pénètrent le chevalier et son écuyer ne représente pour eux qu'une étape (« *yendo a Barcelona* » nous informe le titre du chapitre), un lieu où l'on ne s'attarde pas, tout comme Claudia Jerónima ou les voyageurs, qui sont eux aussi en partance pour un ailleurs. Lieu de passage dans lequel Roque Guinart incarne la figure de passeur comme le souligne habilement Philippe Meunier³⁴⁷, la forêt constitue également un lieu « redoutable à cause des [...] malfaiteurs ou marginaux qui y trouvaient refuge »³⁴⁸. Repaire du grand banditisme³⁴⁹ dans lequel il semble aisé de faire fructifier ses affaires tout en les dissimulant (« *por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas* »³⁵⁰), la forêt est le lieu de tous les dangers. De surcroît, en tant que toponyme privilégié du récit fantastique, celui où la potentialité de croiser une figure de l'altérité – un double – est accrue, la forêt instaure un climat anxiogène où tout peut, peu ou prou, survenir ; d'autant plus si celle-ci est couplée à la noirceur de la nuit, ce qui est d'ailleurs le cas des épisodes du Chevalier aux Miroirs ou de Roque Guinart³⁵¹ :

L'association de la forêt et de la nuit est une structure fondamentale de l'imaginaire fantastique, car elle a été certainement une structure primitive de la peur. On verra ainsi les êtres solitaires et démoniaques exposés aux agressions de la forêt, aux intempéries, aux mauvaises rencontres aux

dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote, dormitando al de una robusta encina; pero poco espacio de tiempo había pasado, cuando le despertó un ruido que sintió a sus espaldas, y levantándose con sobresalto, se puso a mirar y escuchar » (DQII, 12, p. 634).

³⁴⁶ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 314.

³⁴⁷ Ph. Meunier, « Altérité et specularité... », dans *La représentation de l'autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, p.64.

³⁴⁸ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 320.

³⁴⁹ Le texte atteste du fait que nombreux escadrons de malfaiteurs y circulent. DQII, 60, p. 1016: « *algunas escuadras mías que tengo divididas por estos contornos* », « *los mayores de sus escuadras* ».

³⁵⁰ DQII, 61, p. 1018.

³⁵¹ Nous reviendrons également sur l'épisode des moulins à foulons dans la dernière partie de la thèse.

attaques de fauves, aux violences des hommes. En saisie nocturne, la forêt devient un autre lieu, pour ne pas dire le lieu de l'autre.³⁵²

Francis Dubost évoque ici ce que Freud décrit dans son célèbre essai *L'inquiétante étrangeté* comme étant un espace *unheimlich*, ou, selon le *Kleines Deutschlateinisches Wörterbuch*, un *locus suspectus*, c'est-à-dire un environnement non familier où prédomine un sentiment d'inquiétante étrangeté³⁵³. L'accueil lugubre de la *selva catalana*³⁵⁴, les montagnes « *inhabitable[s]* »³⁵⁵ de la Sierra Morena sont à n'en pas douter des espaces étranges. En revanche, l'espace maritime barcelonais est plus spécifique puisqu'il n'est en rien inhospitalier : l'accueil que don Antonio Moreno réserve à don Quichotte est, bien au contraire, des plus chaleureux. Dans ce chapitre, c'est plutôt la nouveauté qui trouble les deux hommes :

*Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar hasta entonces de ellos no visto ; parecioles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera que en la Mancha habían visto*³⁵⁶

Le parallélisme inversif entre un espace « *que [...] habían visto* » et « *hasta entonces de ellos no visto* », additionné à la comparaison hyperbolique (« *espaciosísimo* », « *harto más que* ») entre l'espace lacustre de la Manche et l'immensité de la mer barcelonaise, mettent effectivement l'accent sur le dépaysement du chevalier et de l'écuyer et la stupéfaction que provoque cet espace inconnu. En somme, dans ces trois espaces, les deux hommes sont, de quelque façon que ce soit, désorientés et incommodés. Cette déstabilisation peut s'expliquer par deux facteurs : d'abord parce que la montagne et la plage sont, pour le chevalier, des espaces inconnus, éloignés au sens propre comme figuré des habituelles plaines de la Manche, mais aussi parce que leur visite n'était absolument pas prévue. « Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou événements qui y produisent une impression d'inquiétante étrangeté », indique Freud³⁵⁷. Qu'il s'agisse de la Sierra Morena, traversée pour disparaître de l'horizon des archers, ou du paysage catalan, destination improvisée et choisie à la place de Saragosse dans le but de

³⁵² F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 315.

³⁵³ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté...*, pp. 215-216.

³⁵⁴ Nous y reviendrons plus loin.

³⁵⁵ Freud, qui travaille sur le terme « *heimlich* » et « *unheimlich* » d'un point de vue lexicologique, s'appuie sur la définition du *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Ainsi se rend-on compte que la première acception du terme « *heimlich* » attache une importance particulière à la notion de chez-soi. L'« *inhabitable* » Sierra Morena ne peut alors qu'être qualifiée de lieu *unheimlich*.

³⁵⁶ *DQII*, 61, p. 1019.

³⁵⁷ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté...*, p. 216.

discréditer le continuateur, en faisant la part belle au *locus suspectus* et *unheimlich*, Cervantès favorise l'apparition du phénomène troublant qu'est l'apparition du double.

3. MANIFESTATIONS LATENTES DU DOUBLE

Pour autant, l'apparition du double n'est pas si soudaine et est généralement annoncée par un élément intermédiaire. Il peut s'agir d'un personnage – à l'image de don Juan et don Jerónimo, qui, en tant que lecteurs du *Second Tome*, échangent à ce propos et informent ensuite don Quichotte et Sancho – ou d'une médiation sensorielle, qu'elle soit visuelle – l'apparition furtive de Cardenio par exemple³⁵⁸ –, auditive – lorsque le Chevalier aux Miroirs s'installe non loin de don Quichotte dans la forêt et déclame un sonnet³⁵⁹ –, tactile – nous pensons à Sancho qui effleure les bandits pendus dans les arbres de la forêt catalane³⁶⁰ –, ou encore gustative – l'allusion voilée au double de papier par l'intermédiaire du tavernier qui fait passer deux pieds de bœuf pour deux pieds de veau³⁶¹ –. Centrons-nous sur deux situations dont les médiations sont aussi éloquentes qu'originales : l'enquête de la Sierra Morena et l'entrée dans la forêt catalane.

a. De l'énigme de la Sierra Morena à l'apparition de Cardenio

Avant que n'ait lieu le face à face avec Cardenio, nous comptons cinq instants narratifs qui présagent une future rencontre : la trouvaille d'une valise et de son contenu, la lecture du carnet trouvé dans la valise, l'apparition soudaine et brève d'un inconnu à l'allure sauvage, la découverte d'une demi-mule en état de décomposition avancée et l'explication par un berger de l'arrivée d'un inconnu dans la Sierra Morena, devenu à la fois courtois et sauvage, sensé et fou. Nous allons à présent voir comment l'agencement narratif proposé par Cervantès fait de cette séquence un épisode

³⁵⁸ DQI, 23, p. 216 : « Yendo, pues, con este pensamiento, vio que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre »

³⁵⁹ DQII, 12, pp. 634-635 : « poco espacio había pasado, cuando le despertó un ruido que sintió a sus espaldas, y levantándose con sobresalto, se puso a [...] escuchar de dónde el ruido procedía », « la voz del Caballero del Bosque, que no era muy mala ni muy buena, lo estorbó, y estando los dos atónitos, oyeron sur lo que cantó fue este ».

³⁶⁰ DQII, 60, pp. 1006-1007 : « y yendo a arriarse a otro árbol, sintió que le tocaban en la cabeza y, alzando las manos, topó con dos pies de persona, con zapatos y calzas ».

³⁶¹ D. Alvarez Roblin explique en détail l'allusion dans son ouvrage *De l'imposture à la création...*, p. 125.

« dissonant », et à quel point de notre expérience de lecteur du XXI^e siècle peut donner naissance à un « troisième texte ».

Au moment de pénétrer dans la Sierra Morena, le narrateur omniscient nous fait part des pensées de don Quichotte :

*Así como don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes. Iba pensando en estas cosas, tan embebecido y transportado en ellas, que de ninguna otra cosa se acordaba*³⁶²

Pouvait-il alors s'imaginer une aventure telle qu'il va la vivre quelques instants plus tard ? Si pour Pierre-Georges Castex le fantastique « se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »³⁶³, rien n'y ressemble plus ici : don Quichotte et Sancho se trouvent face à un véritable mystère, celui d'une malle abandonnée et délabrée, retrouvée au beau milieu d'un chemin. Les deux compères s'interrogent alors longuement et souhaitent connaître l'identité du propriétaire, comprendre ce qui lui est arrivé. En définitive, ils sont décidés à résoudre cette énigme.

Érigés en enquêteurs, l'investigation débute. Plusieurs ingrédients de la littérature policière – pourtant postérieure de trois siècles – sont, dès lors, reconnaissables.

*—Paréceme, Sancho, y **no es posible que sea otra cosa**, que algún caminante descaminado debió de pasar por esta sierra, y, salteándole malandrines, le debieron de matar y le trujeron a enterrar en esta tan escondida parte.*

*—**No puede ser eso** —respondió Sancho—, **porque** si fueran ladrones no se dejaran aquí este dinero.*

*—Verdad dices —dijo don Quijote—, y, así, no adivino ni doy en lo que esto pueda ser; mas espérate, veremos si en este librito de memoria hay alguna cosa escrita por donde podamos **rastrear y venir en conocimiento** de lo que deseamos*³⁶⁴

Le chevalier commence par formuler une hypothèse aux allures d'affirmation indiscutable (« *no es posible que sea otra cosa* »), laquelle sera immédiatement réfutée par un Sancho extraordinairement pragmatique, qui s'appuie sur les faits : « *no puede ser eso [...] porque ...* ». Le maître conclut donc qu'il faut agir méthodiquement et

³⁶² DQI, 23, p. 212.

³⁶³ P. G. Castex, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

³⁶⁴ DQI, 23, p. 213 [nous soulignons].

cherche à recueillir des indices et informations supplémentaires. Désormais, l'enquête sera fondée sur des hypothèses qui devront être confirmées ou infirmées par des preuves. D'un point de vue linguistique, ce sont la conjecture et la probabilité qui sont maîtresses des recherches. L'emploi significatif du verbe « *conjeturar* »³⁶⁵, les nombreuses formes verbales au subjonctif, la fréquence des structures spéculatives « *debe de* » et « *puede ser* », ainsi que les innombrables occurrences des verbes « *buscar* » et « *hallar* » ne sauraient être plus révélateurs.

En premier lieu, les deux hommes entreprennent de passer au crible les éléments dont ils disposent. Don Quichotte entame la lecture du carnet et en tire un premier indice (« *menos por ésta que por los versos **se puede sacar** más de que quien la escribió es algún desdenado amante* »³⁶⁶), tandis que Sancho inspecte la valise dans ses moindres recoins (« *en tanto que don Quijote pasaba el libro, pasaba Sancho la maleta, **sin dejar rincón en toda ella ni en el cojín que no buscasse, escudriñase e inquiriese**, ni costura que no deshiciese, ni vedija de lana que no escarmenase* »³⁶⁷). Mais un homme étrange³⁶⁸ apparaît au loin tel une vision brouillée. Devenu potentiel propriétaire de la valise, le chevalier décide de le poursuivre comme s'il avait été suspecté d'un délit (« ***hemos caído en sospecha** de quién es el dueño cuasi delante, **estamos obligados a buscarle*** »³⁶⁹), pour le trouver³⁷⁰ et l'interroger. Finalement, après avoir découvert un second indice (la mule morte) qui ne fait que renforcer leurs soupçons (« ***todo lo cual confirmó en ellos más la sospecha de** aquel que huía era el dueño de la mula y del cojín* »³⁷¹), ils croisent un berger qui, par son témoignage (bien que fragmentaire), confirme définitivement leurs suppositions : l'homme aperçu au loin est bien celui qu'ils recherchent.

Si cet épisode mobilise un champ sémantique propre à l'enquête policière, l'agencement de la trame narrative est tout aussi saisissante. La polyphonie des voix

³⁶⁵ DQI, 23, p. 216.

³⁶⁶ DQI, 23, p. 215 [nous soulignons].

³⁶⁷ DQI, 23, p. 215 [nous soulignons].

³⁶⁸ L'étrangeté que Cardenio dégage est mentionnée à plusieurs reprises : « *iba saltando [...] con extraña ligereza* » (DQI, 23, p. 216), « *extraña ligereza* » (DQI, 23, p. 219) et « *la extrañeza de vuestra vida* » (DQI, 24, p. 222).

³⁶⁹ DQI, 23, p. 217 [nous soulignons].

³⁷⁰ Les multiples occurrences du verbe « *topar con* » attestent la détermination du chevalier à le trouver.

³⁷¹ DQI, 23, p. 217 [nous soulignons].

narratives et l'accès morcelé à l'histoire rompt la linéarité du récit³⁷² et nécessite un effort de recomposition que l'on pourrait schématiser de la façon suivante.

ENQUETE DE DON QUICHOTTE		HISTOIRE DE CARDENIO RECOMPOSEE	
1	<i>Trouvaille de la valise (A) et des poèmes (B)</i>	6	<i>Début de l'histoire de Cardenio (B)</i>
2	<i>Apparition d'un homme sauvage au loin (A)</i>	8	<i>Fin de l'histoire de Cardenio (B)</i>
3	<i>Trouvaille de la mule morte (A)</i>	4.1	<i>Arrivée dans la Sierra Morena (C)</i>
4	<i>Récit de l'arrivée de Cardenio par le berger (C)</i>	3	<i>Mort de la mule (A)</i>
5	<i>Rencontre entre Cardenio et don Quichotte (A, B)</i>	1	<i>Abandon de la valise (A)</i>
6	<i>Début de l'histoire de Cardenio (B)</i>	4.2	<i>Agression des bergers (C)</i>
7	<i>Pénitence imitative de don Quichotte (A)</i>	2, 5, 7, 8	/
8	<i>Fin de l'histoire de Cardenio (B)</i>		

Le narrateur déplace constamment la focalisation (A étant celle de don Quichotte, B celle de Cardenio, et C celle du berger) de manière à ce que le lecteur ait accès à tous les points de vue possibles. Ainsi, les découvertes des protagonistes ne permettent à chaque fois qu'une reconstitution partielle du mystère : leurs soupçons, qui se basent sur la trouvaille et sur le récit de l'inconnu, se voient d'abord confirmés par l'histoire rapportée par un berger, puis finalement par un récit entrecoupé du propre Cardenio. Cette focalisation multiple, fragmentaire et désordonnée reporte la résolution du mystère et entretient donc le suspense. Si Stanislas Zimic s'applique à démontrer que cette construction entrecoupée peut être mise en parallèle avec la nouvelle grecque (ou byzantine)³⁷³, la tension ininterrompue et le besoin impérieux de résoudre l'énigme rappellent également certaines caractéristiques du récit d'énigme et fantastique.

Non pas « *maravillosa* » comme on aurait pu s'y attendre (ou comme don Quichotte s'y attendait), le protagoniste vit ici une aventure des plus originales – pour ne pas dire des plus modernes –, qui éveille non pas son esprit dérangé mais ses véritables sens et, surtout, son bon sens. Les investigations, à la limite de la traque, sont effectivement annonciatrices à la fois de l'apparition d'un double (le double

³⁷² N. Ly, « Don Quichotte : livre d'aventures et aventures de l'écriture », *Les langues néo-latines*, 267, 1988, pp. 56-61.

³⁷³ S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1998, pp. 95-140.

exerce une attraction), mais également de la nature incertaine et problématique de Cardenio. En d'autres termes, l'enquête de la Sierra Morena prépare le face à face, d'abord parce que la grande majorité des enquêtes aboutit à la résolution du mystère par la rencontre de celui qui délivre la solution, mais aussi parce qu'elle donne à entendre que l'homme recherché n'est pas un être comme les autres, mais un spécimen hybride dont l'allure, le comportement et les agissements ne manquent pas de rappeler les doubles les plus alarmants : nous le verrons dans le chapitre suivant.

b. De l'entrée dans la forêt catalane à l'apparition de Roque Guinart

L'autre épisode significatif sur lequel nous souhaiterions nous arrêter est celui précédant l'apparition de Roque Guinart. Motivé par une menace identitaire (et non plus judiciaire), celle d'un certain chevalier qui se ferait passer pour lui, don Quichotte détourne à nouveau son chemin. Il se met en route non plus pour Saragosse mais pour Barcelone. Le maître et l'écuyer sont alors plongés au cœur d'un *locus suspectus*, la forêt catalane, en pleine *intempesta nocte*³⁷⁴ : « *yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques* »³⁷⁵. L'espace-temps *unheimlich* décrit dès le début de ce chapitre rappelle d'ailleurs celui qui avait déjà épouvanté don Quichotte et Sancho dans la Première partie, lors de l'aventure des moulins à foulons :

*Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto*³⁷⁶

Si à ce moment-là l'ouïe instillait la crainte puisque la vue leur était privée, dans ce chapitre, c'est le sens du toucher que le narrateur sollicite. Alors que don Quichotte réveille Sancho en le dévêtant pour lui asséner deux milles coups de fouet (« *¿Qué es esto? ¿Quién me toca y desencinta?* »³⁷⁷), l'écuyer cherche à le maîtriser physiquement par un contact aussi violent que rapproché :

Sancho Panza se puso en pie y, arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido y, echándola una zancadilla, dio con él en el suelo boca

³⁷⁴ Nous utilisons encore une fois la définition que relève Freud. Développer cette note et citer.

³⁷⁵ DQII, 60, p. 1004.

³⁷⁶ DQI, 20, p. 174.

³⁷⁷ DQII, 60, p. 1005.

*arriba, púsole la rodilla derecha sobre el pecho y con las manos le tenía las manos de modo que ni le dejaba rodear ni alentar*³⁷⁸

Tandis qu'il parvient à ce que don Quichotte promette de ne plus « toucher » un seul de ses cheveux (« *juró por vida de sus pensamientos no tocarle en el pelo de la ropa* »³⁷⁹), il s'éloigne. Pourtant, il ne tarde pas à être de nouveau importuné :

*Levantose Sancho y desviose de aquel lugar un buen espacio; y yendo a arrimarse a otro árbol, sintió que le tocaban en la cabeza y, alzando las manos, topó con dos pies de persona, con zapatos y calzas. Tembló de miedo, acudió a otro árbol, y sucedióle lo mismo. Dio voces llamando a don Quijote que le favoreciese.*³⁸⁰

Effleuré par des pieds humains qui semblent flotter dans les airs, le paysan est pris d'effroi. Cependant, en lui révélant que ce sont des bandits pendus par la justice et en localisant approximativement l'endroit où ils se trouvent, don Quichotte désambiguïse immédiatement l'effet d'épouvante et revient à un réel quelque peu morbide qui fortifie le *locus suspectus*³⁸¹. Dans un même élan, l'épaisseur de la nuit s'évanouit au profit de la lueur du jour. Cet éclairage progressif et théâtral prophétise l'arrivée du puissant Roque Guinart, d'autant qu'une quarantaine de bandits, qui représentent leur capitaine par synecdoque, encercle les deux hommes : « *ya en esto amanecía, y si los muertos los habían espantado, no menos los atribularon más de cuarenta bandoleros vivos que de improviso le rodearon* »³⁸². Le temps d'un instant, le texte trouble le lecteur qui n'a pour référent que les cadavres d'une forêt sombre. Le passage presque immédiat des hommes pendus aux hommes vivants invite à interroger la vitalité de ces hommes : sont-ils morts, vivants, morts-vivants ou ressuscités ?³⁸³ Le chevalier se trouve dans une circonstance bien plus menaçante que la précédente (celle où l'écuyer avait triomphé de son attaque) : « *sin defensa alguna* » car désarmé, don Quichotte n'a d'autre choix que de se soumettre à ses assaillants, « *inclin[ando] la cabeza* »³⁸⁴.

En fin de compte, le terrain préparé pour l'apparition du double de don Quichotte n'a rien de risible, bien au contraire : le surgissement des bandits – morts ou

³⁷⁸ DQII, 60, p. 1006.

³⁷⁹ DQII, 60, p. 1006.

³⁸⁰ DQII, 60, pp. 1006-1007.

³⁸¹ Contrairement à l'épisode des moulins à foulons où les deux hommes restent effrayés un bon moment. Nous y reviendrons.

³⁸² DQII, 60, p. 1007.

³⁸³ M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, pp. 71-72.

³⁸⁴ Pour les deux dernières citations, voir DQII, 60, p. 1007.

vivants –, qui installe un climat effroyable, hostile et lugubre, introduit une apparition tout aussi déroutante, celle du très controversé Roque. En d'autres termes : dans cette séquence, l'arrivée du double s'annonce plus proche de la variante fantastique du XIX^e siècle que des accents comiques caractéristiques du XVII^e siècle. Peut-on alors faire le lien entre ce terreau fantastique et le fait que Roque, en tant que chevalier des temps modernes³⁸⁵, place don Quichotte face à son anachronisme ?

Somme toute, ces manifestations latentes, qu'il s'agisse de l'objet valise déclencheur de l'enquête ou d'une foule de bandits morts et/ou vivants, stimulent les sens du protagoniste et le conduisent sur des sentiers littéraires véritablement modernes. Pour le lecteur du XXI^e siècle que nous représentons, celui influencé par sa culture littéraire, ces deux passages, plutôt insolites pour l'époque à laquelle ils sont écrits, s'avèrent, dans les termes de Bayard, « dissonants » : le texte semble se projeter – à l'insu de son auteur – hors de son cadre historico-littéraire, vers une littérature à venir encore inconnue.

Tout porte à croire que Cervantès façonne inconsciemment un terrain digne d'une certaine forme de fantastique³⁸⁶, qui singularise et facilite l'apparition des doubles quichottesques. Ce terrain où don Quichotte se trouve fragilisé mentalement, affaibli physiquement, désorienté inopinément, ou bien confronté à un solide effet de réel qui le positionne au seuil de ses limites romanesques, s'apparente dans une certaine mesure à celui que Guiomar décrit dans son ouvrage, à savoir que le double apparaît « à des moments où les problèmes inconscients, refoulés, reviennent », « dans des moments de désarroi, d'incertitude, de remords à apaiser, de justification à apporter à soi-même... en un mot dans des climats crépusculaires »³⁸⁷. Voyons à présent ce que ces apparitions réservent au protagoniste.

II- L'APPARITION DU DOUBLE

³⁸⁵ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 219.

³⁸⁶ Nous voulons dire que ce terrain peut s'apparenter à ceux que proposent le genre fantastique. Nous nous emploierons à définir plus précisément le terme de « fantastique » dans notre prochaine partie.

³⁸⁷ M. Guiomar, *Principe d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, Librairie José Corti, 1967, pp. 289-290.

De la même façon que pour les séquences précédant la rencontre nous avons, dans un premier temps, relevé les instants précis des apparitions et les avons ensuite compilés afin de les confronter et manier avec plus d'aisance.

	DOUBLE	SÉQUENCE D'APPARITION
PREMIÈRE PARTIE	Chapitre 14, p. 124 Marcela	<i>Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión –que tal parecía ella– que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto</i>
	Chapitre 23, p. 221 Cardenio	<i>El cual quedó admirado de lo que al cabrero había oído, y quedó con más deseo de saber quién era el desdichado loco; y propuso en sí lo mesmo que ya tenía pensado: de buscallo por toda la montaña, sin dejar rincón ni cueva en ella que no mirase, hasta hallarle. Pero hízolo mejor la suerte de lo que él pensaba ni esperaba, porque en aquel mesmo instante pareció, por entre una quebrada de una sierra que salía donde ellos estaban, el mancebo que buscaba, el cual venía hablando entre sí cosas que no podían ser entendidas de cerca, cuanto más de lejos. Su traje era cual se ha pintado, sólo que, llegando cerca, vio don Quijote que un colete hecho pedazos que sobre sí traía era de ámbar; por donde acabó de entender que persona que tales hábitos traía no debía de ser de ínfima calidad. En llegando el mancebo a ellos, les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía. Don Quijote le volvió las saludes con no menos comedimiento, y, apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire, le fue a abrazar y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar el Roto de la Mala Figura -como a don Quijote el de la Triste-, después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía; no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verle a él</i>
DEUXIÈME PARTIE	Chapitre 14, p. 651 Chevalier aux Miroirs	<i>Mas, apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en</i>

		efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que, en viéndole Sancho, comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alfilería, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo. Don Quijote miró a su contendor, y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo, y no muy alto de cuerpo. Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas; la lanza, que tenía arrimada a un árbol, era grandísima y gruesa, y de un hierro acerado de más de un palmo. Todo lo miró y todo lo notó don Quijote, y juzgó de lo visto y mirado que el ya dicho caballero debía de ser de grandes fuerzas;
	Chapitre 16, pp. 660-662 Don Diego de Miranda	En estas razones estaban, cuando los alcanzó un hombre que detrás de ellos por el mismo camino venía sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido un gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo; el aderezo de la yegua era de campo y de la jineta, asimismo de morado y verde; traía un alfanje morisco pendiente de un ancho tahalí de verde y oro, los borceguíes eran de labor del tahalí; las espuelas no eran doradas, sino dadas con un barniz verde, tan tersas y bruñidas, que, por hacer labor con todo el vestido, parecían mejor que si fuera de oro puro. Cuando llegó a ellos el caminante los saludó cortésmente [...]. Detuvo la rienda el caminante, admirándose de la apostura y rostro de don Quijote, el cual iba sin celada, que la llevaba Sancho como maleta en el arzón delantero de la albarda del rucio; y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde, pareciéndole hombre de chapa. La edad mostraba ser de cincuenta años; las canas, pocas, y el rostro, aguileño; la vista, entre alegre y grave; finalmente, en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas. Lo que juzgó de don Quijote de la Mancha el de lo verde fue que semejante manera ni parecer de hombre no le había visto jamás: admiróle la longura de su caballo, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro, sus armas, su ademán y compostura: figura y retrato no visto por luengos tiempos atrás en aquella tierra. Notó bien

		<i>don Quijote la atención con que el caminante le miraba, y leyóle en la suspensión su deseo</i>
	Chapitre 59, p. 1001. Le double de papier	<i>Y, poniéndole un libro en las manos, que traía su compañero, le tomó don Quijote, y, sin responder palabra, comenzó a hojearle, y de allí a un poco se le volvió, diciendo: -En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia.</i>
	Chapitre 60, pp. 1007-1008 Roque Guinart	<i>y, con todo eso, aquella buena gente le escardara y le mirara hasta lo que entre el cuero y la carne tuviera escondido, si no llegara en aquella sazón su capitán, el cual mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción, de mirar grave y color morena. Venía sobre un poderoso caballo, vestida la acerada cota, y con cuatro pistoletas -que en aquella tierra se llaman pedreñales - a los lados. Vio que sus escuderos, que así llaman a los que andan en aquel ejercicio, iban a despojar a Sancho Panza; mandóles que no lo hiciesen, y fue luego obedecido; y así se escapó la ventrera. Admiróle ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza.</i>
	Chapitre 64, p. 1044 Le Chevalier de la Blanche Lune	<i>Y una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear, y no se hallaba sin ellas un punto, vio venir hacia él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente; el cual, llegándose a trecho que podía ser oído, en altas voces, encaminando sus razones a don Quijote, dijo:</i>

1. LA QUESTION DU VOIR

Remarquons d'abord que, dans tous les cas présentés ci-dessus, les doubles ne sont jamais recherchés par les protagonistes³⁸⁸. En un mouvement de convergence, ce sont eux qui s'orientent vers don Quichotte : « *por cima de la peña [...] pareció* », « *en llegando a ellos* », « *siguieron el mismo viaje que llevaba don Quijote* », « *los alcanzó un hombre que detrás de ellos por el mismo camino venía* », « *lleg[ó] en aquella sazón su capitán* », « *oyó su nombre don Quijote* »³⁸⁹, « *vio venir hacia él un caballero* »³⁹⁰. En d'autres termes, le double vient directement à la rencontre du chevalier et devient subitement visible. Si l'apparition est essentielle à tout « phénomène » (nous renvoyons aux définitions citées plus en amont³⁹¹), elle est également l'une des caractéristiques principales du fantastique : « toujours quelque chose apparaît »³⁹². Les subordonnées temporelles qui correspondent à ces apparitions expriment la simultanéité (par exemple « *en estas razones estaban, cuando los alcanzó* », « *apenas dio lugar la claridad cuando se le ofreció a los ojos* » ou encore « *saliendo don Quijote a pasearse por la playa [...] vio venir hacia él un caballero* ») et dénotent syntaxiquement l'interruption de l'action en cours et l'apparition soudaine : « *improvisamente se les ofreció a los ojos* », dans le cas de Marcela. Dans nos séquences, le premier et principal mode d'apparition sensible du double est effectivement relatif à la vue. En effet, si chacune des rencontres avec le double quichottesque s'inscrit dans un contexte réaliste, c'est bien le fait que Cervantès joue avec la perception qu'ont les personnages de la réalité qui va provoquer l'effet de fantasticalité. La question du voir et du regard, si caractéristique de l'ère baroque³⁹³, est sollicitée à de nombreuses reprises lors de ces épisodes et domine franchement la rencontre avec les doubles de don Quichotte.

³⁸⁸ Même si don Quichotte et Sancho cherchent Cardenio sans relâche, c'est Cardenio qui leur apparaîtra et s'approchera d'eux.

³⁸⁹ Il s'agit ici d'un mouvement acoustique.

³⁹⁰ Le cas de Marcela est plus particulier car elle apparaît à toute une foule d'hommes.

³⁹¹ TLFi, entrée « phénomène » : « ce qui **apparaît**, ce qui **se manifeste** aux sens ou à la conscience », « ce que l'on **observe ou constate** par l'expérience et qui est susceptible de se répéter ou d'être reproduit », « être impressionnant par sa forme, ses dimensions ou ayant **une apparence** anormale, voire monstrueuse ».

³⁹² P. Jourde, P. Tortonesi, *Visages du double...*, p. 35.

³⁹³ Nous renvoyons au brillant ouvrage de C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

a. *Aparecer al amanecer*

C'est à l'aube, moment charnière diluant l'obscurité nocturne, si brève qu'elle semblerait presque inexistante, que surgissent trois des doubles retenus. De fait, le lever du jour, qui éclaire les environs et sert les aptitudes visuelles – et plus généralement le moment de la journée qu'est le matin –, se prête particulièrement bien à l'apparition. C'est à cet instant précis que le Chevalier aux Miroirs (« *apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos* »)³⁹⁴, Roque Guinart (« *ya en esto amanecía* »), et le Chevalier de la Blanche Lune (« *y una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa [...], vio venir hacía él un caballero* »), se révèlent à don Quichotte. Il semblerait que Cervantès tire parti des affinités acoustiques, étymologiques et sémantiques des verbes « *amanecer* » et « *aparecer* », qui ne trouvent d'ailleurs de justesse que dans la langue espagnole : « *Amanecer. Por ampliación vale aparecer, manifestarse, descubrirse casi como de repente alguna cosa [...] Lat. Apparere* »³⁹⁵. En d'autres mots, *mientras amanece, el doble aparece*. Symbole prometteur de naissance (en un sens figuré, *amanecer* peut signifier *nacer*³⁹⁶), de renouveau, ou, au contraire, d'incertitude face à l'avenir, l'aube n'est ni inquiétante, ni rassurante, elle laisse don Quichotte en proie aux vicissitudes et incertitudes de la rencontre. Ainsi, les doubles qui surgissent face à lui, en tant que réceptacles de cette lumière matinale, la captent et la font miroiter : ils ne peuvent donc qu'accrocher le regard.

b. Le double « *vistoso* »

L'apparence joue un rôle fondamental dans ces rencontres puisqu'elle constitue l'un des premiers critères de reconnaissance du double : les apparitions sont suivies de descriptions portant sur l'aspect physique, à la fois physionomique et vestimentaire. Ainsi remarque-t-on qu'une majorité de ces individus sont des êtres « *vistosos* », « *que atrae[n] mucho la atención por su brillantez, viveza de colores o apariencia*

³⁹⁴ Si l'homme était déjà présent, en tant que Chevalier du Bois (surnom toponymique), il n'apparaît clairement aux yeux de don Quichotte qu'à l'aurore : il devient ainsi Chevalier aux Miroirs, puisque l'on peut dès lors distinguer la spécificité de son armure.

³⁹⁵ *Autoridades*, p. 259.

³⁹⁶ *Autoridades*, p. 259.

ostentosa »³⁹⁷. Cela n'a rien d'étonnant lorsque l'on sait que le verbe *aparecer*, qui provient du latin « *adparere* », signifie étymologiquement « être visible ». Nous utilisons le terme « *vistoso* » tel que Cervantès l'emploie lorsqu'il décrit l'armure ostentatoire de Sansón Carrasco grimé en Chevalier aux Miroirs³⁹⁸, car, comme nous allons le voir ci-après, celui-ci est particulièrement bien adapté aux résultats de nos analyses.

Commençons par la belle Marcela, dont l'apparition capte tous les regards et pétrifie, telle Méduse³⁹⁹, la foule de bergers qui vient rendre hommage à Grisóstomo. Le champ sémantique se rapportant à la vue (« *visión* », « *ofrecer a los ojos* », « *habían visto* », « *miraban* », « *verla* », « *habían visto* »), mais également les tournures hyperboliques (« *maravillosa* », « *tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura* », « *no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto* ») témoignent de son caractère éclatant et permettent, effectivement, de la qualifier de *vistosa*. Don Diego de Miranda quant à lui, est également *vistoso* d'un point de vue physique, par son accoutrement. Si les multiples couleurs de ses vêtements (« *verde* », « *leonado* », « *morado y verde* », « *verde y oro* », « *doradas* », « *verde* », « *oro* ») convoquent l'imaginaire visuel du lecteur, c'est par-dessus tout le vert qui attire l'attention. Comme le souligne justement Maria Aranda :

On le suppose entouré d'un décor végétal. Le vert de son habit ne devrait pas surprendre. [...] Or ce qui frappe chez Don Diego d'emblée, c'est qu'il arbore le vert à la façon d'un emblème, de telle sorte que Don Quichotte se représente le cavalier paré comme pour un tournoi.⁴⁰⁰

En d'autres termes, si son harnachement vert ressort sur le paysage – verdoyant – qui l'entoure, son aspect ne peut être que chatoyant. C'est dès ce moment que commence la comparaison entre lui et don Quichotte :

³⁹⁷ DRAE.

³⁹⁸ « *Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso* » (DQII, 14, p. 651). Notons que les deux accoutrements de Sansón Carrasco sont tape-à-l'œil et provoquent un effet de saturation visuelle, à la fois par les multiples reflets qu'offrent les miroirs de la première armure, ainsi que par la « *luna resplandeciente* » (DQII, 64, p. 1045) et la blancheur éclatante de la seconde. Nous développerons cet exemple dans le chapitre suivant, dans la sous-partie dédiée au dédoublement intentionnel du personnage par le travestissement.

³⁹⁹ Nous reviendrons spécifiquement sur cet aspect dans le cinquième chapitre de la thèse.

⁴⁰⁰ M. Aranda, « Verde Gabán (prélude cervantin) », dans *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or : écriture et symbolique*, dirs. Y. Germain et G. A. Araceli, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, pp. 16-17.

*La confrontación entre los dos personajes se había iniciado de un modo muy plástico (aunque al lector actual le resulte mucho más difícil reconstruirla y necesite las oportunas explicaciones o ilustraciones). Frente a la imagen anacrónica y desgarrada de don Quijote (la delgadez de su caballo, la longitud de su cuerpo, la flaqueza y color amarillo del rostro, la armadura desfasada y medio recompuesta), se presenta de repente la potente imagen visual de don Diego de Miranda, montado en una magnífica yegua, de paso vivaz, y su vistosa vestimenta, que revelan su buena posición social y su riqueza, además de mostrar, en su forma de ir a la moda, que su mundo es, sin género de dudas, el actual, sin la nostalgia del pasado*⁴⁰¹

D’ailleurs, cette impression se confirme d’un point de vue onomastique puisqu’il endosse le surnom de « *Caballero del Verde Gabán* »⁴⁰², mais surtout parce qu’il porte le nom de « don Diego de Miranda ». Si « *Mirandus* » – de « *miror* », « s’étonner, être surpris [...] », admirer »⁴⁰³ – signifie « étonnant », « merveilleux », « prodigieux »⁴⁰⁴, il n’est pas surprenant que don Quichotte soit visuellement captivé et en admiration devant cet intrigant Miranda.

Dans une toute autre mesure, Cardenio incarne lui aussi un être *vistoso*, notamment lorsque l’on remarque la description extrêmement précise livrée par le narrateur au travers des yeux de don Quichotte. En effet, alors que le narrateur omniscient nous informe que l’homme apparaît au sommet d’une montagne, et ce pendant un bref instant, il indique également que don Quichotte parvient à percevoir (et il prend soin d’insister : « *figurósele* », « *miró* », « *notó* ») des éléments extrêmement précis, des « *menudencias* »⁴⁰⁵ telles que, par exemple, la couleur et l’épaisseur de sa barbe⁴⁰⁶. Nous nous accorderons à dire que, dans les faits, une perception si fine à une telle distance paraît peu vraisemblable. Ici, il y a une sorte d’effet de loupe : la faculté visuelle du chevalier et le potentiel *vistoso* de Cardenio sont surdéveloppés. Le temps d’un instant, tous deux semblent acquérir des capacités

⁴⁰¹ E. Martínez Mata, « El caballero del Verde Gabán como modelo de vida », Monteagudo, 20, 2015, p. 78.

⁴⁰² Francisco Márquez Villanueva associe l’accoutrement de don Diego et particulièrement la couleur verte à la folie sous-jacente de ce personnage, ce qui, une fois encore, le rapproche de don Quichotte. F. Márquez Villanueva, « La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote* », dans *Cervantes and the Renaissance*, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 92-94.

⁴⁰³ *Le Grand Gaffiot*, p. 992.

⁴⁰⁴ *Le Grand Gaffiot*, p. 991.

⁴⁰⁵ DQI, 23, p. 216 : « *aunque pasó con la ligereza que se ha dicho, todas estas menudencias miró y notó el caballero de la Triste figura* ».

⁴⁰⁶ DQI, 23, p. 216 : « *Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos que por muchas partes se le descubrían las carnes.* ». Notons d’ailleurs que le velours fauve porté par Cardenio le sera également par don Diego de Miranda (sur son manteau).

sur-naturelles qui pourraient probablement s'expliquer par le simple fait que les deux hommes sont doubles l'un de l'autre.

c. Jeux de regards

Mais plus que sollicitée, la vue est, au cours de ces rencontres, sur-mobilisée. Une fois apparu, il s'installe entre don Quichotte et ses doubles des jeux de regards dont la nature n'en reste pas moins spécifique à chacun d'eux. Les regards réciproques et appuyés lors des rencontres avec Cardenio et don Diego relèvent sans nul doute de la découverte, contrairement au regard unilatéral de don Quichotte vers le Chevalier aux Miroirs (« *todo lo miró y todo lo notó don Quijote* ») qui prend tout son sens lorsque l'on apprend que ce double n'est autre que Sansón Carrasco, le bachelier qui a déjà rencontré le chevalier errant plus tôt. Dans ce dernier cas, l'œil de don Quichotte est manipulé et berné par l'illusion, comme l'illustre le très ironique double emploi de « *todo* » par le narrateur⁴⁰⁷.

Mais revenons à Cardenio et don Diego. Comme qui se regarde pour la première fois dans un miroir, chacun d'eux observe don Quichotte tandis que don Quichotte les observe. Par là-même, les parallélismes syntaxiques tels que « *no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verle a él* » ou encore « *y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde* » ne démentent en rien la poétique spéculaire qu'établit l'échange de regards. Si un bon nombre de critiques ont vu en Cardenio une sorte d'alter ego de don Quichotte⁴⁰⁸, il est vrai que leur tout premier face-à-face constitue un passage suggestif qui pose d'emblée un lien fort entre les deux personnages :

En llegando el mancebo a ellos, les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía. Don Quijote le volvió las saludes con

⁴⁰⁷ Au vu de l'origine du duel entre les hommes, mais aussi de son aboutissement, il faut souligner le fait que le verbe « *notar* » signifie également, « *censurar* », « *reprehender* », mais aussi « *causar descrédito o infamia* » (*Autoridades*, p. 681)

⁴⁰⁸ On peut citer entre autres Michel Moner qui affirme qu'ils partagent des « traits de gémellité » (*Cervantès conteur : écrits et paroles*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p. 196) ; Diana Álvarez Amell qui voit en Cardenio « *un personaje que refleja de manera oblicua características del propio protagonista* » (« La historia de Cardenio : la parodia de una alegoría », *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 de noviembre de 1990, 1993, pp. 381-388), ou encore plus récemment M. Aranda, qui évoque une « rencontre avec le double » (*Le spectre en son miroir...*, p. 44).

*no menos comedimiento, y, apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire, **le fue a abrazar y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos**, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar «el Roto de la Mala Figura» (como a don Quijote el de la Triste), después de haberse dejado **abrazar**, le apartó un poco de sí y, **puestas sus manos en los hombros** de don Quijote, **le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía, no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote que don Quijote lo estaba de verle a él.***⁴⁰⁹

Il est impossible de ne pas saisir l'exacerbation kinesthésique et sensible de cette rencontre, tant de la part de don Quichotte que de Cardenio. Alors qu'ils ne sont jusqu'à présent que de simples inconnus, la réciprocité établie par le jeu de regard mais également par le jeu corporel est véritablement étroite : « *abrazar* », « *le tuvo estrechamente entre sus brazos* », « *después de haberse dejado abrazar* », « *puestas sus manos en los hombros* », « *abrazamiento* »⁴¹⁰. Cette succession de termes est révélatrice et semble proposer une mise en miroir des corps : en tenant don Quichotte par les épaules et en le regardant avec insistance, Cardenio tient entre ses mains un miroir dans lequel il se voit.

Par ailleurs, les regards entre don Quichotte et Cardenio et entre don Quichotte et don Diego aboutissent à un étonnement mutuel et s'accompagnent d'un désir irréprensible de connaître l'autre, celui qui exerce, dès lors, une certaine curiosité et fascination. Bien avant de rencontrer Cardenio en chair et en os, le chevalier était irrémédiablement attiré vers l'inconnu en un « *gran* » ou « *grandísimo deseo* » inexpliqué⁴¹¹ ; et don Diego de Miranda semble quant à lui totalement subjugué par un don Quichotte qui, d'ailleurs, entend son élan de curiosité et propose d'y répondre : « *notó bien don Quijote la atención con que el caminante le miraba, y leyó en la suspensión su deseo* ». Alors, malgré le profond respect que don Quichotte éprouve pour le « *gran* » et « *valeroso Roque* », et malgré le fait que le Catalan soit impressionné par le chevalier, comment expliquer que le texte n'évoque aucun regard

⁴⁰⁹ DQI, 23, p. 221 [nous soulignons].

⁴¹⁰ DQI, 23, p. 221.

⁴¹¹ Le chevalier semble totalement envoûté par cet inconnu, en témoignent la multitude de formulations prouvant son irréprensible attirance : « *con gran deseo quedó el Caballero de la Triste Figura de saber quién fuese el dueño de la maleta* », « *luego imaginó don Quijote que aquel era el dueño del cojín y de la maleta* », « *sin duda alguna no es otro que el dueño de nuestra hallazgo* », « *aquel que huía era el dueño de la mula y del cojín* », « *el cual quedó admirado de lo que al cabrero había oído y quedó con más deseo de saber quién era el desdichado loco* » et « *quedaba con grandísimo deseo de saber el fin de su historia* » (DQI, 23-24, pp. 216-230). L'attrance irrésistible du chevalier envers cet homme dont l'identité n'est pas encore connue, dans un lieu si escarpé et dans une atmosphère si peu rassurante, invite alors à s'interroger sur la motivation de cette inclination.

au moment de leur rapide échange ? Cette question est assez complexe à démêler, et si nous ne pouvons y apporter une réponse définitive et catégorique, nous avancerons néanmoins quelques pistes de réflexion.

Constatons d'abord que don Quichotte connaît déjà, bien que de réputation (« *cuya fama no hay límites en la tierra que la encierren* »⁴¹²), l'homme qui se tient devant lui. Il reconnaît ainsi spontanément le Catalan, et, même s'il l'apostrophe de plusieurs élogieux « *oh valeroso Roque* », ce dernier ne l'envoûte pas outre-mesure, contrairement au désirable Cardenio et à l'intrigant don Diego. Un second élément de réponse, peut-être plus probable, tiendrait du fait que leurs regards sont très vite détournés par l'arrivée de Claudia Jerónima, qui est quant à elle très précisément décrite par le narrateur⁴¹³, et qui se superpose à ce que voient les deux hommes. Mais un autre élément capital pourrait expliquer l'absence de regards réciproques. N'oublions pas que cette rencontre survient immédiatement après celle du double avellanédien, et s'inscrit, par conséquent, dans la même dynamique. Bien que cette dernière n'ait pas été physique (il ne peut donc pas y avoir échange de regards), elle a été rendue possible par l'intermédiaire du papier, du livre du continuateur⁴¹⁴. Le chevalier, qui y jette un très rapide coup d'œil puisqu'il le feuillette (« *en esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión* », précise-t-il), refuse néanmoins de s'y replonger plus longuement et décrète, de façon péremptoire : « *de las cosas obscenas y torpes los pensamientos se han de apartar, cuanto más los ojos* »⁴¹⁵. Si en une sorte de maxime, don Quichotte invite à détourner le regard de ce qui est inapproprié et insoutenable – en l'occurrence, la continuation –, il n'y a qu'un pas – ou plutôt quelques lignes – pour rapprocher ce double de Roque : d'abord parce que l'apparition du bandit catalan n'est rendue possible que par celle de l'usurpateur (dans la mesure où don Quichotte ne se met en route vers Barcelone que pour contredire le double avellanédien) ; ensuite, parce que les rencontres placent toutes

⁴¹² DQII, 60, p. 1008.

⁴¹³ DQII, 60, p. 1009 : « *Ya le iba a dar las gracias don Quijote, cuando sintieron a sus espaldas un ruido como de tropel de caballos, y no era sino un solo, sobre el cual venía a toda furia un mancebo, al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, greguescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados* ».

⁴¹⁴ Nous en déduisons ainsi que son auteur a dû observer et examiner avec attention le premier Quichotte, et bien entendu son protagoniste, pour en proposer une continuation.

⁴¹⁵ DQII, 59, p. 1003. Cette idée revient d'ailleurs dans le récit d'Altisidora, faussement revenue des Enfers. DQII, 70, p. 1079 : « *Quitádmeme de ahí [...] y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos* ».

deux don Quichotte dans une position de faiblesse à la fois morale (face à l'usurpateur et, quelques lignes avant l'apparition de Roque, face à son écuyer qui renverse l'autorité du maître) et physique (après avoir été littéralement terrassé par son écuyer, il se fait entourer par une quarantaine de bandits tandis qu'il est désarmé) ; et enfin parce qu'en tant que malandrin autoritaire et sanguinaire, Roque incarne lui aussi une figure de désagrément et de controverse au regard de la société. Effectivement, si don Quichotte n'en finit pas d'être étonné par cet homme qui se proclame plus clément que sévère⁴¹⁶ (ou plutôt par le mode de vie périlleux que Roque mène, et qui doit sans doute l'inspirer⁴¹⁷), ce n'était *a priori* pas le cas : « *él se pensaba que entre los de oficios semejantes de robar, matar y saltar no podía haber alguno que tuviese buen discurso* »⁴¹⁸. Ainsi, selon la sentence prononcée quelques pages auparavant pour le double de papier, il n'est pas surprenant que don Quichotte, dans un premier temps, « *aparte los ojos* »⁴¹⁹ devant un tel type d'individu.

On l'aura compris, la question du voir est une composante essentielle du phénomène du double. Elle se développe en un processus d'apparition-regard-admiration qui impose un premier contact, celui du « *por fuera* »⁴²⁰, et qui invite à la comparaison physique du chevalier et de son double, bien qu'aucun d'eux ne soit le sosie exact de l'autre. On s'éloigne donc, encore une fois, de la conception du double antique. Pourtant, les doubles entretiennent des rapports analogiques indéniables (bien que spécifiques à chacun d'eux) : par mimétisme, don Quichotte se dévêt – un peu trop – à la manière de l'inquiétant Cardenio pour faire lui aussi pénitence ; par mimétisme, Sansón Carrasco revêt l'armure à la manière de don Quichotte pour mieux le duper ; don Diego, par son habit ostentatoire, semble représenter le strict inverse de don Quichotte ; l'autre don Quichotte, censé être le sosie

⁴¹⁶ DQII, 60, p. 1008 : « *no habéis caído en las manos de algún cruel Osiris, sino en las de Roque Guinart, que tienen más de compasivas que de rigurosas* ». Ou, plus « compatissant » que « rigoureux » selon la traduction de Claude Allaigre, Jean Canavaggio et Micher Moner (M. de Cervantes Saavedra, *Don Quichotte précédé de La Galatée*, trad. C. Allaigre, J. Canavaggio, M. Moner, Paris, Gallimard, 2001, p. 1336).

⁴¹⁷ DQII, 61, p. 1018 : « *si estuviera trescientos años, no le faltara qué mirar y admirar en el modo de su vida* ».

⁴¹⁸ DQII, 60, p. 1014.

⁴¹⁹ Nous adaptons la formulation du chapitre précédent qui s'appliquait au double de papier avellanédien : « *de las cosas obscenas y torpes los pensamientos se han de apartar, cuanto más los ojos* » (DQII, 59, p. 1003).

⁴²⁰ Nous reprenons la terminologie employée par Helena Percas de Ponseti au moment d'analyser l'épisode du Chevalier aux Miroirs, soit la distinction entre une identité « *por fuera* », c'est-à-dire physique, relative à l'apparence, et celle « *por dentro* », c'est-à-dire en relation à l'être, à l'essence (H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte...*, p. 310).

de l'original, est pourtant représenté de façon bien plus inquiétante⁴²¹ ; et enfin, Roque est décrit comme une sorte de chevalier des temps modernes, bien plus actuel et puissant que don Quichotte. Par ailleurs, ces premiers contacts établis « *por fuera* » sont par la suite entérinés « *por dentro* », lorsqu'il s'agit de mieux connaître ces individus, de converser avec eux, et même, pour certains, de partager ensemble une aventure.

2. DES ENTITÉS AMBIVALENTES ET INQUIÉTANTES

Pour quatre d'entre eux, il est d'autant plus aisé de les identifier comme des doubles de don Quichotte que ceux-ci présentent également des ambivalences internes (« *por dentro* ») ayant trait à la folie.

Le personnage dont l'ambivalence est la plus manifeste est sans doute Cardenio, d'autant plus que celle-ci est rythmée par une sorte de protocole annonciateur du basculement :

*paró y enmudeciose ; clavó los ojos en el suelo por un buen espacio [...], por lo que hacía de abrir los ojos, estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato, y otras veces cerrarlos, apretando los labios y enarcando las cejas, fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido*⁴²²

*se le había caído a Cardenio la cabeza sobre el pecho, dando muestras de estar profundamente pensativo. Y, puesto que dos veces le dijo don Quijote que prosiguiese su historia, ni alzaba la cabeza ni respondía palabra*⁴²³

*estuvo quedo, con la cabeza inclinada sobre el pecho, a guisa de hombre pensativo, sin alzar los ojos a mirarlos más de la vez primera*⁴²⁴

Décrit à plusieurs reprises comme courtois dans ses moments de lucidité et violent lors de ses accès de folie, ce double comportement n'est effectivement pas sans rappeler celui du protagoniste, tenant à la fois de la folie et de la sagesse. Évoquée à de nombreuses reprises durant cet épisode et, bien qu'elle provienne d'un désespoir amoureux⁴²⁵, la folie de Cardenio peut effectivement être rapprochée de celle du

⁴²¹ Le caractère spectral du don Quichotte avellanédien a été montré dans le chapitre 2, II, 1, b.

⁴²² DQI, 23, pp. 219-220.

⁴²³ DQI, 24, p. 229.

⁴²⁴ DQI, 27, p. 262.

⁴²⁵ Cet épisode est inspiré du début de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492) : la folie et sauvagerie de Cardenio due au désespoir amoureux trouve son origine dans l'enchaînement de Leriano dans la Sierra Morena par le monstre Deseo, par amour pour Laureola.

chevalier puisqu'elle conduit à un changement de vie radical et une scission interne du personnage: « *estaba Cardenio entonces en su entero juicio, libre de aquel furioso accidente que tan a menudo **le sacaba de sí mismo*** »⁴²⁶. Notons toutefois que leur trouble n'est pas semblable en tous points : le chevalier est « *loco, lleno de lúcidos intervalos* »⁴²⁷, tandis que l'autre est sain d'esprit et est conscient de sa folie : « *la locura le venía a tiempos* »⁴²⁸. Ce rapport d'analogie inversée invite à les considérer comme des doubles inversifs⁴²⁹.

Quant aux troubles de Sansón Carrasco et de Roque Guinart, ceux-ci sont plus implicites, mais pourtant bien effectifs⁴³⁰. De ces trois personnages (ou quatre si l'on considère Sansón comme étant Chevalier aux Miroirs et Chevalier de la Blanche Lune), on peut tout attendre : leur état de tension interne fait d'eux des êtres imprévisibles voire dangereux, pouvant à tout moment basculer et ôter la vie. Bien qu'ils exercent une certaine fascination sur le protagoniste, ils inspirent également une certaine crainte. Si le berger n'avait pas osé toucher à la petite valise de Cardenio, « *temeroso de algún desmán* »⁴³¹, Sancho est quant à lui effrayé à l'idée de chercher l'homme sauvage, seul, dans la Sierra Morena : « *en apartándome de vuestra merced, luego es conmigo el miedo, que me asalta con mil géneros de sobresaltos y visiones* »⁴³². À la fin de l'épisode catalan, lorsque Roque tranche la tête de celui qui avait osé dénigrer sa décision, la réaction engendrée – « *pasmáronse todos y ninguno le osó decir palabra : tanta era la obediencia que le tenían* » – invite à relire

⁴²⁶ DQI, 27, p. 262 [nous soulignons].

⁴²⁷ DQII, 18, p. 684.

⁴²⁸ DQI, 23, p. 220.

⁴²⁹ Par ailleurs, Ph. Meunier souligne leur affinité onomastique : « *Roto* » est une anagramme d'« *otro* » (Ph. Meunier, *La représentation de l'autre...*, p. 47). Et si les surnoms qui leur sont attribués s'apparentent curieusement (D. Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages...*, pp. 58-59 et p. 134), l'analyse quantitative de leurs occurrences porte également un fort intérêt. Alors que Sancho baptisait son maître « *el Caballero de la Triste Figura* » au chapitre 19, cette étiquette n'est reprise que ponctuellement au cours de la Première partie et est surtout décuplée dans les chapitres se rapportant à Cardenio. Elle sera effectivement employée à dix-sept reprises (sur un total de 25 occurrences au cours de la Première partie), sans doute pour souligner le lien que don Quichotte entretient avec, justement, *el Roto de la Mala Figura*, nommé ainsi six fois et uniquement en présence de don Quichotte. L'emploi de ces deux pseudonymes est sans doute lié à la présence de l'autre. Rajoutons finalement que, bien que les surnoms se rapportent tous deux à « *la figura* », « *la principal parte en la cual nos diferenciamos* » selon Covarrubias (Covarrubias, p. 902), ici, au contraire, elle semble être celle qui rapproche les deux hommes.

⁴³⁰ Nous le montrerons dans le chapitre 4.

⁴³¹ DQI, 23, p. 218.

⁴³² DQI, 23, p. 216. Nous reviendrons d'ailleurs sur le terme de « *visión* » dans la dernière partie de la thèse.

l'obéissance des bandits et les apostrophes de don Quichotte comme une forme de soumission face à une figure si puissante et versatile qu'elle terrifie.

Le sentiment d'anxiété qu'occasionne Sansón Carrasco est plus particulier. D'abord parce que, comme nous l'avons vu précédemment, il impacte directement don Quichotte autour de la question identitaire, mais surtout parce qu'il parvient à atteindre le lecteur du roman. Effectivement, un bon nombre d'informations, qui ne peuvent être mises bout à bout que par le lecteur, permettent d'envisager ce personnage tel une entité étrange, digne d'un double fantastique : d'abord, parce que Carrasco réapparaît ponctuellement tout au long du roman comme s'il épiait les moindres faits et gestes de don Quichotte⁴³³ et comme s'il était porteur d'un sombre message⁴³⁴ ; ensuite parce que les multiples miroirs qui ornent son armure de Chevalier aux Miroirs sont d'autant plus énigmatiques qu'ils prêtent à de multiples interprétations (alors que don Quichotte ne se pose même pas la question⁴³⁵) ; de plus, il peut être considéré comme l'un des maillons de la chaîne conduisant don Quichotte à son triste sort (il assistera d'ailleurs à sa mort) ; et enfin, nous le détaillerons dans le chapitre suivant, le parallèle pouvant être établi entre Sansón et Roque autour de leur désir de vengeance invite à interroger son état psychique mais aussi ses véritables intentions, qui pourraient être celle d'anéantir le héros. Tout bien considéré, la cruauté de Carrasco – voire son aspect monstrueux – n'est jamais vue en pleine lumière, mais suggérée, amenée de façon sous-jacente. Mais il ne s'agit là que d'une expérience de lecture à rebours : en tout état de cause, nul autre que le lecteur peut engranger ces données, les mesurer, et, finalement, éprouver une sorte de défiance envers ce personnage.

Par surcroît, les trois doubles que nous examinons, auxquels il faut ajouter Marcela, sont également liés, d'une façon ou d'une autre, à la mort. Si les liens de Marcela et de Cardenio avec la mort ne représentent pas une menace pour don Quichotte puisqu'ils sont étroitement liés à un désespoir amoureux (*la muerte de amores*)⁴³⁶, ceux de Sansón Carrasco et de Roque Guinart sont bien plus perturbants. Alors que les deux hommes sont à première vue amis de don Quichotte, ils représentent

⁴³³ Et ce, uniquement parce que le narrateur choisit de nous en informer.

⁴³⁴ La persécution est une caractéristique fondamentale du double fantastique, nous l'avons noté dans le deuxième chapitre, II, 1, b.

⁴³⁵ Cela nous a toujours interrogé : pourquoi don Quichotte ne fait-il aucun commentaire particulier sur ces miroirs ?

⁴³⁶ Dans le chapitre suivant, nous l'examinerons plus en détail.

malgré cela une menace : l'un s'acharne à vouloir vaincre le chevalier, et l'autre n'en est pas moins un criminel pour qui il est naturel de supprimer ses ennemis et simples détracteurs. Dans sa version la plus sombre effectivement, le double préfigure la mort : « double, sosie, âme, ombre, image du miroir, êtres antagonistes et réciproques, personnages de substitution, de transfert, d'emprunt, êtres doubles, masqués... [...] peuplent les œuvres quand la Mort est proche » nous dit Guiomar⁴³⁷. Pourtant, don Quichotte ne semble pas totalement mesurer la menace qui pèse sur lui, ou c'est du moins ce que le narrateur nous fait croire : lors de l'épisode de la forêt catalane, s'il se retrouve nez-à-nez avec des dizaines de pendus et se rend bien compte qu'être désarmé face à une faction de bandits le place dans une position délicate, l'exécution sommaire et barbare à laquelle il est directement confronté (puisqu'elle se produit devant ses yeux) quelques minutes plus tard ne fait l'objet d'aucune remarque de la part du narrateur quant à la réaction de don Quichotte. Dans les faits, l'unique double le troublant véritablement (ou textuellement) n'est autre que le double de papier avellanédien. Nous n'avons pas manqué de le démontrer dans notre deuxième chapitre, en nous appuyant notamment sur la lecture de Bénédicte Torres qui met en lumière les caractéristiques spectrales – *fantásticas* – du protagoniste avellanédien. Nous motivions alors les occurrences de « *cuerpo fantástico* » et de « *don Quijote fantástico* » pour en souligner l'aspect inquiétant, sépulcral, voire diabolique⁴³⁸. Le désigner par un tel adjectif, et l'inscrire dans un espace infernal au chapitre 70, et, comme si cela ne suffisait point, « *en los abismos del infierno* »⁴³⁹, ne permettent pas le doute. Le double avellanédien est une indéniable figure de mort que don Quichotte tente de conjurer par tous les moyens, comme s'il cherchait à contrer son propre créateur, Cervantès, qui en a décidé autrement en annonçant, dès le prologue, son anéantissement : « *te doy a don Quijote [...] muerto y sepultado* »⁴⁴⁰.

Vraisemblablement, l'apparition du double consolide le socle préalablement établi qui n'avait déjà rien de rassurant. Être fictif à la fois fascinant et inquiétant, le double cervantin s'affranchit de son étiquette conventionnelle basée sur une similarité

⁴³⁷ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort...*, p. 264.

⁴³⁸ Dans le *Guzmán* de Mateo Alemán, D. Alvarez Roblin souligne ce même aspect chez Sayavedra (qu'il considère comme un double du protagoniste) lorsque celui-ci emploie le terme de « *sombra* » : « *¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy que voy por el mundo!* ». D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 200.

⁴³⁹ DQII, 70, p. 1079.

⁴⁴⁰ DQII, Prólogo, p. 546.

physique généralement comique et semble prendre une tournure plus psychique⁴⁴¹, alarmante voire mortifère, telle que nous la connaissons dans la littérature d'abord romantique, puis, surtout fantastique.

III- INCIDENCES DES RENCONTRES

Les différentes rencontres avec le double semblent jusqu'à présent suivre un schéma relativement structuré et fondé sur une dynamique inquiétante. Pourtant, en étudiant l'influence que ces êtres exercent sur le protagoniste et sur l'histoire, nous allons montrer que cette appréciation n'est que relative et qu'elle est bien plus complexe qu'elle ne le laisse entendre. Ainsi, en examinant les incidences de ces apparitions, nous espérons déterminer plus précisément la fonction que les doubles quichottesques occupent dans le roman.

Pour ce faire, rappelons brièvement quelles sont les séquences qui suivent celles des apparitions.

	DOUBLE DE DON QUICHOTTE	SÉQUENCE(S) SUIVANTE(S)
PREMIÈRE PARTIE	Chapitre 14 Marcela	Chapitre 14 : À la fin du chapitre, don Quichotte prend la défense de Marcela, et le duo de protagonistes décide de la suivre. Chapitre 15 : Début de la Troisième partie des aventures. Don Quichotte et Sancho s'engouffrent dans le bois où Marcela est entrée, partent à sa recherche mais ne la trouvent pas. Ils se reposent donc dans un pré, tandis que Rocinante s'approche trop près de juments. Les propriétaires brutalisent l'animal, mais aussi le maître et l'écuyer qui cherchent à le défendre.
	Chapitre 23-24	Chapitre 25 : Don Quichotte reste dans la Sierra Morena, imite la

⁴⁴¹ Est double psychique celui pour qui « [l]es démarches, [le] rôle, [le] caractère sont [...] analogues à ceux d'un personnage de référence ». M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort...*, p. 291.

	Cardenio	pénitence de Cardenio et d'autres chevaliers dont il a lu les aventures. Chapitre 29 : Le curé, le barbier, Dorotea et Sancho inventent un stratagème : Dorotea va incarner Micomicona, demoiselle en détresse, pour conduire don Quichotte à son village, à son insu.
DEUXIÈME PARTIE	Chapitre 14 Chevalier aux Miroirs	Chapitre 15 : Le narrateur nous révèle le stratagème : Sansón Carrasco s'est grisé en chevalier pour vaincre don Quichotte et lui faire promettre de rentrer chez lui. Chapitre 16 : Don Quichotte poursuit sa route et rencontre don Diego de Miranda.
	Chapitre 16 Don Diego de Miranda	Chapitre 17 : Don Quichotte cherche à affronter les lions. Chapitre 18 : Le fils de don Diego, Lorenzo, finit par trouver en don Quichotte une certaine sagesse malgré sa folie.
	Chapitre 59 Le double de papier	Chapitre 60 : Ayant décidé de détourner sa route et d'aller à Barcelone, don Quichotte rencontre Roque Guinart dans la forêt catalane.
	Chapitre 60 Roque Guinart	Chapitre 61 : Arrivé à Barcelone, l'ami de Roque, don Antonio Moreno, réserve un accueil triomphal à don Quichotte et Sancho. Il va les accompagner pendant leur séjour barcelonais. Chapitre 62 : Don Antonio Moreno organise des bourles : la tête parlante, le défilé dans Barcelone, le bal organisé par sa femme. Par la même occasion, don Quichotte visite une imprimerie barcelonaise où est imprimé le livre d'Avellaneda. Chapitre 63 : Les protagonistes sont soumis à d'autres bourles sur les galères. Ana Félix conte ses mésaventures. Don Quichotte souhaite lui venir en aide, mais l'opération est confiée à un renégat.

	Chapitre 64 Le Chevalier de la Blanche Lune	Chapitre 64 : Suite au duel, don Quichotte se trouve sévèrement meurtri tant physiquement que moralement. Chapitre 65 : Affligé par sa défaite, don Quichotte reste couché pendant six jours et entreprend de rentrer chez lui. Il apprend également que don Gaspar Gregorio a été sauvé.

1. RÉPARTITION DES DOUBLES QUICHOTTESQUES

Nous ne l'avons pas encore souligné, mais la répartition des doubles quichottesques dans le corpus est assez particulière : alors que don Quichotte ne rencontre, dans la Première partie, que deux doubles (Dorotea et Cardenio), il en rencontre cinq dans la Seconde. On peut alors affirmer, à l'instar d'Alvarez Roblin, que le double y devient une présence majeure et récurrente⁴⁴². Mais pour quelle raison Cervantès démultiplie-t-il le double quichottesque dans le roman de 1615 ? De toute évidence, les hypothèses que nous avancerons, qui s'appuieront sur l'observation scrupuleuse des incidences de ces rencontres, ne devront pas être considérées comme des réponses définitives, car, si le questionnement initial est légitime, nous restons consciente que tenter de saisir précisément l'intention de l'auteur est une entreprise délicate.

a. Marcela et Cardenio, doubles de la Première partie

Considérons d'abord les répercussions des rencontres de la Première partie entre don Quichotte et Marcela, puis don Quichotte et Cardenio. Cardenio et Marcela sont deux personnages qui présentent plusieurs analogies, notamment celles du topos de « *la muerte de amores* » et de la Sierra Morena. Mais en quoi la jeune femme peut-elle constituer un double de don Quichotte ? Soulignons d'abord le fait que Marcela a suivi une trajectoire de vie assez semblable à celle de don Quichotte : en appliquant le schéma des romans pastoraux pour s'écarter du modèle de vie censé lui

⁴⁴² D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 217-218.

correspondre et pour revendiquer sa liberté (« *yo nací libre* », dit-elle⁴⁴³), Marcela provoque, tout comme don Quichotte, toutes sortes de problèmes autour d'elle, qui culminent avec le suicide du jeune Grisóstomo. Par conséquent, après avoir écouté le discours dans lequel elle se défend d'avoir provoqué la mort du jeune berger-étudiant et après avoir constaté sa fuite, don Quichotte semble s'identifier à elle et prend sa défense. Il défend quiconque de la suivre⁴⁴⁴, tandis que lui, décide de la retrouver (« *determinó de ir a buscar[la]* »⁴⁴⁵) dans le but de lui offrir ses services. En somme, Marcela ne peut être envisagée en tant que double de don Quichotte qu'après son discours et sa fuite.

Le cas de Cardenio est assez similaire, même si les ressemblances entre eux sont manifestes depuis les premières secondes de leur rencontre. Dans ce cas, nous souhaitons attirer l'attention sur la pénitence de don Quichotte, acte qui va sceller définitivement leur relation en tant que doubles. En effet, l'homme s'enfuit (encore une fuite) après avoir été interrompu dans son malheureux récit, et un processus mimétique s'enclenche chez le chevalier : il cherche à imiter la pénitence de Cardenio, mais aussi celles d'Amadís et d'Orlando. La démence de don Quichotte est d'abord, réactivée, mais aussi élevée au carré : il imite la folie furieuse des plus grands héros chevaleresques fictifs, ceux-là mêmes qui l'ont fait basculer dans la folie. En d'autres termes, devenu fou par la lecture frénétique de romans de chevalerie, don Quichotte se met, par-dessus le marché, à imiter la folie de ses protagonistes :

*-¿Ya no te he dicho -respondió don Quijote- que **quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán**, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o **Rotolando**⁴⁴⁶ (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese*

⁴⁴³ DQI, 14, p. 126.

⁴⁴⁴ DQI, 14, p. 128 : « Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive ».

⁴⁴⁵ On notera la même détermination pour Cardenio par la suite.

⁴⁴⁶ Notons d'ailleurs que « Roto » est le surnom attribué à Cardenio (« *Roto de la Mala Figura* »), double de don Quichotte.

*a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más.*⁴⁴⁷

Mais ici, il est surtout question d'imiter le double. Après avoir écrit une lettre à Dulcinée dans le carnet de Cardenio, don Quichotte tente de reproduire d'autres aspects de sa pénitence : la solitude, ingrédient pourtant essentiel de l'acte pénitent du chevalier, constitue pour don Quichotte un déchirement (« *no sin muchas lágrimas* ») ; ensuite, l'agilité animale du *Roto* se transforme en figures acrobatiques ridicules (« *dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto* ») ; et enfin, alors que pour Cardenio l'usure des vêtements laissait apparaître en certaines parties la chair de son corps, la nudité du chevalier est ici volontaire (« *y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales* ») et surtout extrêmement gênante (« *descubriendo cosas que, por no verlas otra vez volvió Sancho la rienda a Rocinante* »⁴⁴⁸). Tout compte fait, poussé à son extrême, le mimétisme de don Quichotte convertit le désespoir et l'acte de pénitence de Cardenio en une démarche non motivée totalement grotesque, qui nous ramène sans aucun doute à la dimension comique du roman. D'ailleurs, cette scène drolatique aura des suites burlesques lorsque le curé et le barbier prendront la décision de se déguiser l'un après l'autre (et donc de se dédoubler, nous y reviendrons) en jeune princesse en détresse pour sortir don Quichotte de la Sierra Morena. Une conclusion similaire pourrait être tirée du désir qu'a don Quichotte de retrouver Marcela : alors que le chevalier loue le discours qu'elle vient de prononcer, prônant sa liberté et son émancipation, don Quichotte souhaite paradoxalement lui offrir ses services. Cette sorte d'incompréhension invite à croire que le chevalier n'est en fait qu'attiré par son double⁴⁴⁹.

Reprenons brièvement les diverses sensations provoquées par ces doubles dans leurs épisodes respectifs. Si le mystère entourant la petite valise de Cardenio provoque une attirance irréprouvable chez le chevalier et une crainte certaine chez son écuyer, la rencontre du premier avec son double se place ensuite sous le signe de la fascination, et finalement, d'une imitation franchement risible. De la même façon, le sentiment de rejet que les bergers s'appliquent à faire naître en qualifiant Marcela d'« *homicida* » n'ont pas l'effet escompté sur don Quichotte, qui, une fois encore, est attiré par cette

⁴⁴⁷ DQI, 25, pp. 235-236.

⁴⁴⁸ Toutes les citations précédentes proviennent de DQI, 25, p. 248.

⁴⁴⁹ Cependant, après plus de deux heures de recherches, il ne la retrouvera pas, et l'épisode qui suit, celui des Yangüeses, apporte une sorte de démenti ironique à cette attraction.

femme dont le mode de vie s'apparente beaucoup au sien, et qui, dans une certaine mesure, débouche sur une situation fâcheuse. En définitive, bien qu'il plane une certaine forme d'étrangeté autour des personnages de Cardenio et de Marcela, il semble compliqué d'affirmer que ces rencontres préfigurent le double dans ses configurations dix-neuviémistes. En revanche, si Cervantès semble, au travers de ces rencontres, poursuivre son projet parodique initial, ces contacts avec le double constituent le préambule d'une prolifération bien plus problématique. Dans la Seconde partie effectivement, don Quichotte croise cinq doubles au total, qui pourraient être scindés en deux groupes selon deux critères, celui de la proximité textuelle d'abord, mais aussi selon les effets qu'ils exercent sur le protagoniste⁴⁵⁰.

b. Les doubles revigorants de la Seconde partie

Le premier groupe, celui du Chevalier aux Miroirs (chapitres 12 à 15) et de don Diego de Miranda (chapitres 16 à 18), se caractérise par un rapport conflictuel, de lutte, dont le protagoniste ressort chaque fois victorieux, et, par conséquent, revitalisé. Nous ne reviendrons plus sur les conséquences de la rencontre avec le premier dans la mesure où nous les avons analysées dans le chapitre précédent. Mais aussitôt séparé du bachelier, lequel a provoqué une profonde réflexion identitaire face à un éventuel « autre » et un corps-à-corps remporté par le protagoniste⁴⁵¹, un nouveau double fait son apparition : don Diego de Miranda.

La rencontre soudaine et la réciprocité de regard entre don Quichotte et Miranda nous ramènent directement à la rencontre du chevalier avec Cardenio, son premier double : « *le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía, no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote que don Quijote lo estaba de verle a él* »⁴⁵². Néanmoins, les rapports suivants ne s'inscriront pas dans un processus mimétique, mais dans une confrontation. Non plus incarné par le duel physique chevaleresque (à l'instar du précédent duel avec le Chevalier aux Miroirs), l'affrontement prend la forme d'une dispute⁴⁵³ autour de l'art de vivre. L'*encuentro*

⁴⁵⁰ Nous coïncidons donc avec la classification proposée par Alvarez Roblin. D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 220-224.

⁴⁵¹ Pour rappel : chapitre 2, II, 1.

⁴⁵² *DQI*, 23, p. 221.

⁴⁵³ Le terme est à prendre en son sens didactique : « échanges d'arguments contradictoires sur un sujet donné » (TLFi).

subit alors une inflexion sémantique : il n'est plus le choc des armes et des corps (« *el golpe que se da , encontrando con las lanzas* »⁴⁵⁴), mais la rencontre policée. Ainsi, comme le souligne très justement Francisco Vivar,

*el lector puede sentirlos como opuestos o como complementarios que necesitan armonizarse. Uno se presenta como virtuoso, el otro como valiente, uno vive en la cotidianeidad, el otro en la aventura, uno presenta la gesta de la aventura y el otro la gesta cotidiana*⁴⁵⁵.

Apprécions particulièrement la façon dont le chercheur entend leur antagonisme vital dans le prolongement de leur reconnaissance mutuelle : les deux hommes, malgré leurs formes de vie opposées, s'assemblent telles deux pièces de puzzle. Alors en quoi don Quichotte triomphe-t-il de cette rencontre ?

Dans cet épisode, la revitalisation du chevalier est double. Il remporte d'abord un combat face aux lions, et par conséquent, de *Caballero de la Triste Figura*, surnom obtenu suite à ses sévères déroutes⁴⁵⁶, il s'attribue le surnom de *Caballero de los Leones*, dénotant au contraire sa puissance et sa vaillance⁴⁵⁷. En revanche, Miranda, en tant qu'homme « *discreto* », c'est-à-dire capable de lire les situations et de prendre les décisions les plus habiles, choisit de fuir par couardise. Le miroir sémantique qu'annonçait le chapitre entre un don Quichotte « *ingenioso* » et un don Diego de Miranda « *discreto* »⁴⁵⁸ semble, à l'épreuve des lions, se fragiliser, au profit de la témérité du protagoniste. Effectivement, l'*ingenio* et la *discreción*, termes souvent rapprochés par leur appartenance commune aux champs notionnel et lexical de l'intelligence, ne sont pas de stricts synonymes. Comme le démontre très justement

⁴⁵⁴ Covarrubias, p. 775.

⁴⁵⁵ F. Vivar, « El Caballero del Verde Gabán y el caballero de los leones: la plenitud del encuentro », *Anales Cervantinos*, 36, 2004, p. 177.

⁴⁵⁶ DQI, 19, p. 171 : « *Yo se lo diré [...] porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes* ».

⁴⁵⁷ DQII, 17 : « *Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, direisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en éste trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento* ».

⁴⁵⁸ Le titre du chapitre, « *De lo que sucedió a don Quijote con un discreto caballero de la Mancha* » attirait effectivement l'attention car il annonçait par anticipation la rencontre avec le double : l'« *ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* » croisera la route d'un « *discreto caballero de la Mancha* ». D'un point de vue linguistique, les deux qualificatifs « *ingenioso* » et « *discreto* » invitent à mettre, dès le départ, les deux hommes en un miroir sémantique : l'adjectif « *ingenioso* » désignant la « *propiedad o calidad del sujeto, que le hace discurrir u obrar con ingenio o sutileza* » (*Autoridades*, p. 270), et le « *discreto* » étant « *cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas* », « *agúdo y eloqüente, que discurrir bien en lo que habla y escribe* » (*Autoridades*, p. 298).

Mercedes Blanco, aux XVI^e et XVII^e siècles, ces concepts se complètent et parfois s'interpénètrent⁴⁵⁹, raison pour laquelle, ici, ces deux qualificatifs sont complexes à démêler, et ce, d'autant plus que Cervantès ne cesse de les employer de façon ambiguë dans son roman. Ensuite, après ce combat, l'hospitalité offerte par Miranda au chevalier (et à son écuyer) entraînera, selon l'hôte, un double bénéfice, celui du corps et de l'esprit : « *descansará vuestra merced del pasado trabajo, que si no ha sido del cuerpo, ha sido del espíritu, que suele tal vez redundar en cansancio del cuerpo* »⁴⁶⁰. Outre les repas copieux leur étant servis pendant leur séjour, la conversation ne manque pas, et don Quichotte a encore une fois l'occasion de défendre son modèle de vie, et de débattre avec le fils de Miranda, jeune poète, en faisant preuve d'une grande lucidité⁴⁶¹. Au terme de ces quatre jours, une fois venu le moment de poursuivre ses aventures, la motivation dont fait preuve le chevalier ne laisse pas de doute possible sur les avantages de ce repos chez Miranda :

Cuatro días estuvo don Quijote regaladísimo en la casa de don Diego, al cabo de los cuales le pidió licencia para irse, diciéndole que le agradecía la merced y buen tratamiento que en su casa había recibido; pero que, por no parecer bien que los caballeros andantes se den muchas horas a ocio y al regalo, se quería ir a cumplir con su oficio, buscando las aventuras, de quien tenía noticia que aquella tierra abundaba, donde esperaba entretenir el tiempo hasta que llegase el día de las justas de Zaragoza, que era el de su derecha derrota; y que primero había de entrar en la cueva de Montesinos, de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban, sabiendo e inquiriendo asimismo el nacimiento y verdaderos manantiales de las siete lagunas llamadas comúnmente de Ruidera.

Don Diego y su hijo le alabaron su honrosa determinación, y le dijeron que tomase de su casa y de su hacienda todo lo que en grado le viniese, que le servirían con la voluntad posible; que a ello les obligaba el valor de su persona y la honrosa profesión suya.

Llegóse, en fin, el día de su partida, tan alegre para don Quijote como triste y aciago para Sancho Panza, que se hallaba muy bien con la abundancia de la casa de don Diego, y rehusaba de volver a el hambre que se usa en las florestas, despoblados, y a la estrechez de sus mal

⁴⁵⁹ Dans son ouvrage *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Mercedes Blanco singularise les différents noms désignant l'intelligence : *entendimiento*, *discreción*, *ingenio* et *juicio*. M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Slatkine, Genève, 1992, pp. 30-33.

⁴⁶⁰ DQII, 17, p. 679.

⁴⁶¹ Don Diego et son fils ne parviennent pas vraiment à déterminer si don Quichotte est fou ou sain d'esprit. En témoignent de nombreuses expressions, parmi lesquelles : « *pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo* », « *le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos* », « *hasta ahora [...] no os podré yo juzgar por loco* », « *él es loco bizarro* », « *él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos* », « *las entremetidas razones de don Quijote, ya discretas y ya disparatadas* » (DQII, 17-18, pp. 679-689).

*proveídas alforjas. Con todo esto, las llenó y colmó de lo más necesario que le pareció [...].*⁴⁶²

Don Quichotte et Sancho ne sont-ils pas satisfaits, voire « comblés », au terme de ces deux épisodes successifs ? À l'évidence, dans la Seconde partie, les deux premières rencontres avec le double s'inscrivent dans une étonnante dynamique *caballeresca-caballerosa* : après avoir remporté un véritable duel et défendu énergiquement son identité, don Quichotte s'adonne à une joute verbale, s'affirme fermement face à don Diego, combat victorieusement des lions, et, avant de repartir à la poursuite de sa quête, est invité à reposer tant son corps que son esprit chez des hôtes plus qu'attentionnés envers lui. Seulement, si ces deux rencontres apportent un nouveau souffle aux aventures de don Quichotte, les rencontres suivantes auront des suites bien plus pénibles et, même, parfois, bien plus alarmantes.

c. Les doubles dévitalisants de la Seconde partie

Le second groupe réunit le double de papier avellanédien et Roque Guinart dans deux chapitres consécutifs (les chapitres 59 et 60), puis le Chevalier de la Blanche Lune quatre chapitres plus loin. Comme les deux premières, ces rencontres se succèdent, bien qu'elles soient placées, cette fois-ci, sous le signe de la désillusion et de la menace. Nous ne reviendrons plus sur les répercussions de la rencontre avec le double de papier avellanédien car nous les avons déjà traitées dans le chapitre précédent⁴⁶³, mais rappelons simplement que sa résonance, tant sur le protagoniste que sur l'auteur lui-même, est si retentissante qu'elle se fait entendre rétro-prospectivement tout au long du livre de 1615.

La rencontre du bandit Roque Guinart dans la forêt catalane d'ailleurs, n'aurait jamais eu lieu sans celle du chapitre précédent⁴⁶⁴, et bien des éléments invitent à l'envisager dans le prolongement de la menace du double usurpateur. Si leur curiosité est piquée lors de leur rencontre et si les deux hommes se ressemblent d'un point de vue interne dans la mesure où ils ont tous deux un esprit ambivalent qui semble

⁴⁶² DQII, 17, p. 687-688. On notera que don Quichotte éprouvera la même satisfaction lorsqu'il quitte le palais du duc et de la duchesse.

⁴⁶³ Pour rappel : chapitre 2, II.

⁴⁶⁴ Rencontre par l'intermédiaire de don Juan et don Jerónimo, et aussi, brièvement, par le papier.

dérégulé⁴⁶⁵, le portrait physique du bandit se révèle, au contraire, totalement opposé à celui de don Quichotte. Effectivement, Roque est un homme moderne⁴⁶⁶, jeune, puissant, imposant tant physiquement que par son statut de capitaine (« *robusto* », « *más que de mediana proporción* », « *poderoso* », « *fue luego obedecido* », « *poder* »), et qui, en outre, d'un point de vue offensif (ou défensif), place le chevalier face à son anachronisme (« *con cuatro pistoletas –que en aquella tierra se llaman pedrañales–* »)⁴⁶⁷. Cette description n'est en revanche que le début d'un face-à-face inquiétant et bien plus grave que ceux du premier groupe de doubles.

Trois éléments montrent que le Catalan constitue une sorte de menace pour don Quichotte. D'abord, et bien que le chevalier semble le nier, le texte nous signale que l'apparition de Roque le plonge dans une profonde tristesse, que l'expression hyperbolique « *pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza* » accentue considérablement. Face à cet homme, le puissant Chevalier aux Lions se voit rétrogradé en Chevalier de la Triste Figure, surnom qui, en rapport à ses sévères défaites, le singularisait désavantageusement. D'un point de vue narratif ensuite, le chevalier perd nettement de sa vigueur romanesque, en tant que protagoniste. Lorsque Claudia Jerónima vient réclamer de l'aide à Roque, et que don Quichotte propose ses services (avec l'appui de Sancho), il est relégué au second plan parmi les écuyers de Roque et est même spatialement mis de côté :

*Roque, que atendía más a pensar en el suceso de la hermosa Claudia que en las razones de amo y mozo, **no las entendió**, y, mandando a sus escuderos que volviesen a Sancho todo cuanto le habían quitado del rucio, **mandoles asimismo que se retirasen a la parte donde aquella noche habían estado alejados** y luego se partió con Claudia a toda prisa a buscar al herido o muerto don Vicente.*⁴⁶⁸

Effacé, comme dans un état léthargique, don Quichotte devient alors personnage secondaire face à un Roque protagonique qui se retrouve dans le feu de l'action (« *partió con Claudia a toda prisa* ») : « le double [...] dispose alors d'une énergie telle qu'il éclipse son modèle et absorbe sa vitalité »⁴⁶⁹. Enfin, se pose la question du statut ontologique de Roque, car, pour la première fois, don Quichotte

⁴⁶⁵ Nous aborderons cette question sous peu.

⁴⁶⁶ Il porte des armes à feu. On notera que Sansón Carrasco est lui aussi, dans une toute autre mesure, un homme moderne : il poursuit des études et est bachelier.

⁴⁶⁷ DQII, 60, p. 1007.

⁴⁶⁸ DQII, 60, p. 1010.

⁴⁶⁹ S. Melchior Bonnet, *Histoire du miroir*, p. 251.

rencontre un personnage ayant réellement existé. Le décalage entre l'entité fictionnelle que représente don Quichotte (parce qu'il est protagoniste du roman de Cervantès, mais aussi parce que ce même protagoniste imite les chevaliers issus de romans) et Roque Guinart, dont la puissance réelle est transposée à la sphère fictionnelle, semble perturber le récit au point d'en bouleverser le protagoniste. En résumé, quel que soit le point de vue adopté, dans cet épisode, le double jette le trouble.

Il en va de même pour le prochain face-à-face avec le Chevalier de la Blanche Lune. Dans cette scène, tout se déroule très vite. En à peine trois pages, l'inconnu provoque don Quichotte en duel, les deux hommes s'accordent sur les conditions du face à face, combattent et se séparent. Si l'apparition de l'inconnu à l'armure blanche provoque une incompréhension et un désarroi général (« *don Quijote quedó suspenso y atónito* », « *don Antonio le respondió que ni sabía quién era, ni si era de burlas ni de veras* », « *tuvo perplejo al visorrey* »⁴⁷⁰), au-delà de cela, l'affrontement entre les deux chevaliers se solde par une défaite fracassante du protagoniste qui annonce par anticipation le dénouement funeste du roman : physiquement d'abord, parce que don Quichotte s'apparente alors à un revenant (« *como si hablara dentro de una tumba, con una voz debilitada y enferma* », « *el rostro [...] sin color y trasudando* ») et se voit évacué de la plage « *con una silla de manos* »⁴⁷¹ tel un cadavre, et ensuite moralement, dans une disposition toute aussi déplorable, « *marrido, triste, pensativo y mal acondicionado* »⁴⁷², d'autant plus qu'il doit se retirer chez lui pendant une année entière. Mais si don Quichotte semble trépassé, le lecteur apprend à rebours (au chapitre 65) qu'il s'agissait encore une fois du bachelier Sansón Carrasco, et que celui-ci, bien que le texte ne l'exprime pas en pleine lumière, a bel et bien pourchassé don Quichotte pendant trois mois, autrement dit, avec acharnement... Dans ces conditions, on peut affirmer sans peine que la dernière rencontre avec le double prend, de la même façon que son motif postérieur, une configuration inquiétante.

En définitive, ce dernier groupe de double annonce un déclin généralisé, tant du roman, qui arrive bientôt à son terme, que du protagoniste, qui perd de sa vigueur et glisse doucement vers la mort⁴⁷³. L'étape barcelonaise, pourtant décidée par le

⁴⁷⁰ DQII, 64, pp. 1045-1046.

⁴⁷¹ DQII, 64, pp. 1047-1048.

⁴⁷² DQII, 65, p. 1050.

⁴⁷³ Nous nous appuyons sur les définitions de « déclin » données par le CNRTL : « fait d'arriver progressivement au terme de son cours après avoir atteint son apogée », « fait de perdre de sa force et de glisser vers la mort ».

chevalier pour décrédibiliser son double de papier et s'en affranchir, finit par fissurer sa propre figure héroïque de chevalier et déchaîne une succession de déconvenues amères, voire d'humiliations. Don Quichotte n'a plus l'occasion de prouver sa vaillance, n'arrive pas à se défaire de ce double de papier qui pourrait être qualifié de « collant »⁴⁷⁴ (il le croise à nouveau dans l'imprimerie de Barcelone), et n'est l'objet que de bourles, la défaite sur la plage ne faisant qu'entériner son inaptitude et impuissance. À deux reprises, le chevalier propose ses services pour régler des situations fâcheuses (celles de Claudia Jerónima et celle d'Ana Félix), et à deux reprises, il est écarté, déclaré implicitement inapte, au profit d'hommes qui semblent plus compétents (en l'occurrence, Roque Guinart et un renégat).

De l'altération identitaire provoquée par le double de papier avellanédien, à l'impuissance criante face à Roque Guinart, jusqu'à la défaite sur la plage de Barcelone qui signe la fin de son *errance* chevaleresque, face ce second groupe de doubles, don Quichotte périclité. Alvarez Roblin impute ce revirement du double (le passage d'un groupe de double revigorant à un groupe de double dévitalisant) à la découverte par Cervantès (et par extension de don Quichotte) du roman avellanédien en s'appuyant sur de solides arguments⁴⁷⁵. Nous souhaitons cependant montrer que le rythme romanesque impulsé par ces deux groupes n'est pas aussi linéaire qu'on voudrait l'entendre (ascension-apogée-chute), et qu'encore une fois, l'écrivain dote ses personnages – et en l'occurrence, ses doubles quichottesques – d'une certaine ambiguïté et équivocité.

2. AMBIGUÏTÉ DU DOUBLE

Dans son très célèbre essai *Don Juan et le double*, Otto Rank insiste sur la possible discordance entre la motivation de l'apparition du double et ses véritables effets. Selon lui, le double peut autant préserver de la mort qu'il l'occasionne :

L'idée de la mort a été rendue supportable par l'intervention du Double, dont le rôle est d'assurer une autre vie après celle-ci. [...] Nous voyons, dans la crainte de la mort, que le Double qui au début devait chasser la représentation de la mort, la ramène.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 114.

⁴⁷⁵ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 218-220.

⁴⁷⁶ O. Rank, *Don Juan et le double*, p. 114.

Ces considérations sont d'une importance capitale car elles vont nous permettre de comprendre à quel point la figure du double est problématique. Effectivement, dans le roman qui nous occupe, plusieurs d'entre eux, parmi ceux qui peuvent – à première vue – se ranger du côté des protecteurs, peuvent aussi, à plusieurs égards, altérer le protagoniste et notamment sa figure héroïque de chevalier errant.

Prenons d'abord Cardenio, dont la portée comique a été signalée. Il faut préciser, d'une part, que ce premier double affecte directement les déplacements du protagoniste et contribue à déconstruire l'une des caractéristiques fondamentales du chevalier errant, à savoir l'errance chevaleresque. Si cette déconstruction est claire dans la Seconde partie lorsque le double de papier détourne le chevalier de Zaragoza et les met en route pour Barcelone (« *no pondré los pies en Zaragoza* », « *ir a Barcelona sin tocar a Zaragoza* »⁴⁷⁷) ou lorsque don Quichotte se résout à rentrer chez lui après sa défaite face au Chevalier de la Blanche Lune, on pourrait se demander si elle ne serait pas préparée dès le roman de 1605 dans la mesure où Cardenio, lui aussi, dérouté don Quichotte et Sancho de leur intention initiale de « *atraves[ar] toda [la Sierra Morena] e ir a salir a Almodóvar del Campo y esconderse algunos días* »⁴⁷⁸. D'autre part, il faut également observer l'attirail chevaleresque dont est harnaché don Quichotte. Si le protagoniste se retrouve sans armes devant les bandits catalans, ce qui le met en bien mauvaise posture, dans l'épisode de Cardenio, le chevalier se dévêt presque intégralement, alors que par ailleurs il n'ôte son armure et ne se sépare de ses armes qu'en de très rare occasions. De plus, nous le mentionnions plus en amont, ce déshabillage est poussé à sa limite extrême et laisse entrevoir des parties intimes qui ne devraient en rien être exhibées : cet acte ridiculise autant son acte de pénitence (de façon comique) qu'il entache sa figure héroïque (de façon plus sérieuse). Alors que le chevalier faisait preuve d'un certain bon sens lors de ses recherches dans la Sierra Morena (nous l'avons vu), la rencontre effective de cet homme ne fait qu'attiser ses fragilités mentales et altère gravement la noblesse de son statut.

Dans notre deuxième chapitre, nous évoquions également le fait que la figure de la dame soit mise en péril, en particulier dans la continuation avellanédienne. Alors

⁴⁷⁷ DQII, 59, p. 1003 et DQII, 60, p. 1004.

⁴⁷⁸ DQI, 23, p. 212. Nous reconnaissons néanmoins que cette évolution – de l'errance au voyage – puisse être considérée comme une innovation ou un signe de modernité, mais toujours est-il que la figure du chevalier errant est, dans ces trois cas, bel et bien déconstruite.

que l'usurpateur annihile la figure dulcinéenne en la remplaçant par Bárbara⁴⁷⁹, le véritable don Quichotte souhaite la rétablir : dans la Seconde partie, celle-ci prend corps à plusieurs reprises et son désenchantement devient un moteur essentiel du roman. Pourtant, face aux deux doubles incarnés par Sansón Carrasco (le Chevalier aux Miroirs et celui de la Blanche Lune), bien que don Quichotte souhaite défendre la beauté de sa dame, il n'hésite pas une seconde à mettre en jeu sa splendeur : « *soy más que contento de esa condición y convenencia* », « *con las condiciones que habéis referido acepto vuestro desafío* »⁴⁸⁰. Par-là même, dans la mesure où l'amour de la dame est une composante essentielle de l'identité chevaleresque – « *el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma* » nous indique-t-on dès le premier chapitre⁴⁸¹ –, don Quichotte risque sa propre condition chevaleresque, ce qui, de surcroît, le conduit à enfreindre les lois de la chevalerie errante après sa défaite sur la plage de Barcelone : bien que vaincu, il refuse de se soumettre totalement et de renoncer à Dulcinée en affirmant qu'une autre dame, « *sea quien fuere* »⁴⁸², lui est supérieure en beauté.

Prenons enfin un dernier exemple autour de l'un des doubles supposément régénérateurs de don Quichotte. Si nous évoquons l'anachronisme du protagoniste face à Roque Guinart, l'inadéquation du chevalier à son temps est également observable lors de la rencontre avec don Diego de Miranda. Lui aussi double inversif de don Quichotte, il est, comme le dit justement Alvarez Roblin, « un homme qui vit avec son temps »⁴⁸³. Doubles bénéfiques ou non, les mises en contact respectives avec ces deux hommes accentuent le caractère dissonant du chevalier. En semblant appartenir à une autre époque que celle où il vit effectivement, son écart de la norme fait de lui une chose curieuse, qui suscite un certain désarroi. Dès lors, ce n'est plus seulement l'apparition du double quichottesque qui provoque l'étrangeté, mais bien la présence-même de don Quichotte face à l'autre. Le double inversif ne renverserait-il pas la situation ?

⁴⁷⁹ Nous renvoyons au chapitre 2, III.

⁴⁸⁰ *DQII*, 14, p. 648 et *DQII*, 64, p. 1046.

⁴⁸¹ *DQI*, 1, p. 33.

⁴⁸² *DQII*, 64, p. 1045.

⁴⁸³ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 218. Si don Diego représente une certaine modernité face à don Quichotte, il faut tout de même noter que son fils, don Lorenzo, la représente d'autant plus, ce qui est même source de conflit avec son père.

Alors les doubles les plus stimulants peuvent affecter défavorablement le protagoniste, l'inverse est également envisageable : les doubles considérés – à première vue – comme nuisibles pourraient possiblement impacter avantageusement le protagoniste. Malgré un certain nombre de répercussions malheureuses qui font du double un être généralement redoutable et nuisible, le réduire à son rôle délétère n'est effectivement pas suffisant. Après avoir relevé les dommages engendrés par la rencontre avec le double dans son ouvrage *The Literature of the Second Self*, Carl Francis Kepler s'attache pareillement, par la suite, à défendre les incidences profitables que celle-ci peut également susciter :

souvent, si nous avons de la patience et du courage, on peut penser, au bout du compte, que l'étrange ne nous menace pas, que la main qui nous est tendue depuis l'ombre tient la bénédiction dont nous avons besoin et nous l'offre pour notre bien-être.⁴⁸⁴

Comme le résumant bien Jourde et Tortonese, le double peut renfermer un « côté constructif, même lorsqu'il paraît tout détruire »⁴⁸⁵. En d'autres termes, il apparaîtrait excessif de considérer le double quichottesque tel un être purement malfaisant et d'écarter les possibles issues avantageuses que sa rencontre peut engendrer.

Parmi les doubles quichottesques étudiés, certains diminuent autant le protagoniste qu'ils le raniment, l'un n'étant en rien incompatible avec l'autre. Par exemple, si la pénitence et le désespoir de Cardenio conduisent don Quichotte à se dénuder et à effectuer quelques acrobaties grotesques comme nous venons de le voir, ils le conduisent également à affirmer plus que jamais l'amour qu'il porte à Dulcinée, et, par là même, à renforcer son identité chevaleresque. De la même façon, si Roque Guinart éclipse d'abord don Quichotte par sa puissance et sa contemporanéité, il l'introduit malgré tout auprès de son ami barcelonais, don Antonio Moreno, qui – malgré son honorabilité suspecte – lui réserve un accueil triomphal à Barcelone et qui, en prime, et ce n'est pas négligeable, confirme à la fois son statut de chevalier errant et son identité « véritable, légale et fidèle » face à celle de l'apocryphe :

Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha : no el ficticio, no el

⁴⁸⁴ C. F. Keppler, *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, 1972, p. 100 [nous traduisons].

⁴⁸⁵ Ce sont P. Jourde et P. Tortonese qui résumant le travail de Keppler. *Visages du double...*, pp. 86-87.

*apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, legal y el fiel [...].*⁴⁸⁶

Mais c'est encore le cas de Sansón Carrasco qui fait figure de paradigme. Quand bien même il serait lié au double avellanédien et constituerait l'un des rouages entraînant le protagoniste vers la mort, il engendre en plusieurs occasions, de façon assez contradictoire, une véritable dynamique chevaleresque. Dès le départ, en apportant la nouvelle qu'un premier livre raconte les aventures de don Quichotte a été publié, Sansón l'anime à repartir en quête de nouveaux exploits. Étant ensuite la victime du premier duel chevaleresque qu'entreprend don Quichotte, il régénère sa puissance héroïque écorchée par la rencontre des acteurs des *Cortes de la Muerte* et l'incite involontairement à poursuivre son dessein. Ensuite, en se forgeant deux identités à la manière de don Quichotte, et donc, en s'harmonisant avec son univers chevaleresque (contrairement à d'autres), il ne souligne en rien son anachronisme, mais le conforte au contraire dans son entreprise de ressusciter la chevalerie errante. Enfin, il faut souligner que ce dédoublement répond initialement à une motivation salubre, « *de buscar a su locura algún conveniente remedio* »⁴⁸⁷ (de la même façon que Dorotea se dédouble en Micomicona pour le faire sortir de la Sierra Morena et rentrer chez lui pour trouver un remède à sa folie⁴⁸⁸).

Finalement, examiner les incidences du double permet de mieux le définir en tant que phénomène littéraire cervantin. Favorisant autant l'entreprise chevaleresque du protagoniste que, paradoxalement, le retour à l'origine qu'il semble bien incapable d'accomplir par lui-même, le double quichottesque, tout versatile qu'il est, provoque autant le rire que la sensation d'étrangeté et anime autant le protagoniste qu'il l'affaiblit. S'il prend très probablement part à la réponse qu'assène Cervantès à son rival (en participant donc à la poétique spéculaire), son ambiguïté caractéristique et sa propension à semer le trouble laissent le lecteur dans un état d'incertitude, en suspens quant à la véritable nature de son influence. Manifestement, ce double constitue un ressort romanesque fécond et surprenant, qui permet, par sa dynamique mouvante, de

⁴⁸⁶ DQII, 61, pp. 1019-1020.

⁴⁸⁷ DQII, 15, p. 657.

⁴⁸⁸ Le plan du curé et du barbier est, lui aussi, « *muy acomodado al gusto de don Quijote* » et prétend permettre de « *ver si tenía algún remedio su locura* » (DQI, 26, pp. 256-257). Notons tout de même que les méthodes de Carrasco sont discutables, et que suite à sa défaite face à don Quichotte, sa motivation devient toute autre.

rénover à la fois la prose cervantine et le topos du double tel qu'il est traditionnellement mis en œuvre au XVII^e siècle.

Conclusion

Tout bien considéré, chacune de ces rencontres est singulière. Toutes sont relativement codifiées et démontrent que Cervantès s'est nettement affranchi de la traditionnelle tendance comique du motif du double pour lui insuffler une nouvelle acception. Son mode d'apparition, qui s'appuie sur un cadre minutieusement élaboré et digne d'une certaine forme de fantasticité, laisse matériellement présager le saisissement et l'imprévisibilité de la rencontre à venir. En effet, l'apparition inopinée du double, au comportement bien souvent instable, conduit le protagoniste à établir avec lui des rapports ambigus. Ce scénario ne saurait mieux provoquer – parfois chez le protagoniste mais surtout chez le lecteur – cet état de perturbation caractéristique qui permet, deux siècles plus tard, d'établir la distinction entre l'effet merveilleux et l'effet fantastique :

là où le merveilleux ne provoque aucune interrogation sur la manifestation surnaturelle, le fantastique, lui, engendre, suscite le questionnement, le trouble, voire l'effervescence⁴⁸⁹.

Finalement, en conférant au topos une acception nouvelle et originale que le lecteur du XXI^e siècle qualifierait sans doute de dissonante, Cervantès finit par « se frayer de nouvelles routes dans le pays des enchantements »⁴⁹⁰, des voies véritablement modernes dont les orientations sont plus que tout troublantes.

Alors, si la révélation de ce protocole de manifestation et des incidences provoquées par le double de don Quichotte laissent paraître une certaine disposition de l'écrivain pour l'écriture fantastique (bien que tout soit vraisemblable et se passe dans un cadre réel), il nous semble nécessaire d'inscrire notre étude sur le double dans un cadre plus général. Effectivement, la confrontation des protagonistes avec leurs reflets que nous avons étudiée dans le deuxième chapitre et le protocole de manifestation des doubles de don Quichotte ne constituent que des aspects particuliers

⁴⁸⁹ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 224.

⁴⁹⁰ W. Scott, « Du merveilleux dans le roman », dans *Revue de Paris*, 1, 1829, p. 28.

d'une poétique spéculaire beaucoup plus large incluant également des personnages secondaires. Assombrissent-ils, eux aussi, la lecture comique du roman ?

CHAPITRE 4

UNE TAXINOMIE POUR LE DOUBLE DANS LE *QUICHOTTE*

Introduction

Tenter d’appréhender la notion de double dans l’ensemble du corpus est une entreprise téméraire : d’abord parce que « lorsque l’on parle de “double”, il est difficile de s’entendre, et de savoir exactement de quoi l’on parle » (nous venons de le constater), mais aussi parce qu’« on se met vite à en voir partout. Les doubles prolifèrent sous le regard, et cette génération spontanée semble illustrer la propension de l’esprit à penser selon un système binaire »⁴⁹¹. Pour ne pas tomber dans cet écueil, le travail taxinomique que nous présenterons s’apparentera à celui d’un équilibriste. Nous continuerons, autant que faire se peut, de nous en tenir strictement à l’aspect littéraire du double dans les *Quichottes* (notre principe méthodologique depuis le début de la thèse), même s’il nous faudra, parfois, recourir à d’autres champs disciplinaires connexes pour nourrir notre réflexion.

Sur le corpus qui nous occupe, bien que certains critiques observent de façon plus ou moins directe le thème du double au cours de leurs travaux⁴⁹², il n’existe pas – à notre connaissance – d’étude d’ensemble centrée exclusivement sur ce sujet d’un point de vue littéraire. Pourtant, dans le *Quichotte*, la notion de double est omniprésente. Le chapitre qui suit est le fruit d’un travail de relevé approfondi sur le personnage cervantin et sur son caractère double car un bon nombre d’entre eux, aux caractéristiques aussi diverses que variées et aussi complémentaires qu’antithétiques, participe généreusement à la poétique spéculaire des *Quichottes*. Le processus mimétique de l’hidalgo et l’association de don Quichotte et de Sancho, socles et prémisses des aventures du héros, en sont déjà des manifestations plus que certaines.

Prolifique, notre inventaire a laissé entrevoir des constantes fictionnelles que nous avons souhaité mettre en lumière selon le modèle taxinomique qui suivra. Une telle entreprise, nous en sommes consciente, ne peut prétendre à l’exactitude ni à l’exhaustivité, car, comme l’ont très justement dit Pierre Jourde et Paolo Tortonese, le

⁴⁹¹ Pour les deux citations : P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 3.

⁴⁹² Nous renvoyons à notre introduction théorique, en particulier aux études d’Aranda, d’Alvarez Roblin et de Pini Moro.

double est « un thème dévorateur »⁴⁹³. Nous espérons néanmoins offrir une vue d'ensemble structurée qui permettrait, très modestement, d'ajouter une pierre supplémentaire à l'édifice prouvant que la modernité du *Quichotte* n'est pas un concours de circonstances mais le fruit d'une plume aussi créative que raisonnée. Constatons dès à présent l'ampleur du phénomène et, de manière parallèle, ne perdons pas de vue notre pas de côté historico-littéraire : parmi les différentes modalités que nous rencontrerons, nous nous demanderons, une nouvelle fois, si certains d'entre eux portent en germe la teneur inquiétante si caractéristique du double dix-neuviémiste.

De toutes les manifestations recensées, nous avons pu distinguer deux grands types de double : d'abord, le double interne, soit le personnage qui, au sein de lui-même, se dédouble, puis le double externe, soit celui qui, par un bon nombre d'analogies, peut être mis en rapport avec un (ou plusieurs) autre(s) personnage(s). Nous le verrons, ces deux catégories ne sont bien évidemment pas hermétiques, mais elles permettent toutefois d'organiser les différents modèles rencontrés pour mieux les cerner.

I- LE DOUBLE INTERNE

1. ACCIDENTEL : LES AMBIVALENCES DES PERSONNAGES

Le double interne accidentel se caractérise par le caractère ambivalent d'un personnage, surgissant généralement à la faveur d'une circonstance occasionnelle. Il ne naît donc pas nécessairement d'une intention. Pour décrire la façon dont se manifeste l'ambivalence, Maurice Molho emploie le terme de « réversibilité » en le définissant comme étant « ni plus ni moins que la transformation simultanée de chacune des deux forces en présence, en la force contraire »⁴⁹⁴. Mais si les deux composantes des ambivalences sont généralement associées à des comportements contradictoires, il ne faut pas pour autant écarter la possibilité que les deux « forces » puissent s'exprimer simultanément. L'état de tension résultant de la simultanéité est effectivement l'une des caractéristiques majeures d'un bon nombre de doubles

⁴⁹³ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 3.

⁴⁹⁴ M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 273 [nous traduisons].

littéraires postérieurs et constitue par là même le fondement des récits qui les présentent.

Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle, et surtout du XX^e siècle, que les cas de dualisme de la personnalité ne sont plus attribués à l'intervention du démon mais examinés d'un point de vue médical, psychologique et psychiatrique. Ce sont de nouvelles approches dont la littérature se nourrit abondamment en cherchant à susciter l'inquiétude et l'angoisse chez son lecteur, à l'image, par exemple, des recherches du très étrange Dr Jekyll, lequel, en ses plus sombres moments, se transforme en Mr Hyde. Pensons également, pour en revenir à une thématique plus littéraire, au très confondant récit court « Borges y yo » de Jorge Luis Borges, qui, s'il n'est pas effrayant, met parfaitement en lumière les discordances et tensions internes qui l'animent :

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasqueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

*No sé cuál de los dos escribe esta página.*⁴⁹⁵

La nature autoscopique de ce récit n'est pas sans rappeler certains passages du *Quichotte*, notamment les chapitres 14, 15 et 70 de la Seconde partie, nous allons y venir. Dans le corpus qui nous occupe, nous avons pu compter un certain nombre de

⁴⁹⁵ J. L. Borges, « Borges y yo », *El Hacedor*, Barcelona, Debolsillo, 1960, pp.65-66.

personnages bipolaires⁴⁹⁶, et, bien que nous ne puissions pas tous les étudier particulièrement, nous espérons dégager la grande majorité de leurs enjeux et spécificités : sont-ils inquiétants voire effrayants ?

a. L'ambivalence, une source de tension

Naturellement, le protagoniste cervantin en est la figure principale et son dualisme caractéristique, la *cordura/locura*, lui confère un caractère vital dynamique et modulable face aux différentes situations dans lesquelles il se trouve⁴⁹⁷. Néanmoins, les deux pôles coïncident parfois et peuvent alors engendrer la confusion. Comme le souligne Félix Martínez Bonati, cet équilibre conduit à des discordances au niveau du récit, comme lorsque don Quichotte qualifie Dulcinée de « *alta princesa* » tout en admettant volontiers à Sancho qu'elle est une jeune paysanne d'un village voisin⁴⁹⁸. De la même façon, d'autres constructions syntaxiques traduisent la concomitance : lorsque le chevalier affirme par exemple « *aquel castillo o venta [...] es encantado sin duda* »⁴⁹⁹, l'alternative toponymique renvoie bien aux deux pôles de don Quichotte, le château ayant trait à la folie et l'auberge valant le bon sens. Il en va de même pour les deux moines que don Quichotte croise sur sa route : « *aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser, y son sin duda, algunos encantadores* »⁵⁰⁰. N'arrivant pas à discerner les deux hommes (« *deben de ser* »), il les définit alors très justement tels des « *bultos* », tout en étant paradoxalement certain (« *sin duda* ») qu'il s'agisse d'enchanteurs. Le parallélisme incertitude/certitude vaut alors l'ambivalence lucidité/folie. Par conséquent, à l'issue de ces affirmations, on comprend bien que l'état de tension interne au protagoniste induit le lecteur à devoir se prononcer lui-même sur la nature de ce qui lui est présenté, ou, au contraire, à se contenter de l'indétermination.

De surcroît, l'origine de la bipolarité du chevalier est elle-même complexe à saisir. Bien que le texte nous dise explicitement que ce sont les lectures qui ont fait perdre la raison à don Quichotte (« *con estas razones perdía el pobre caballero el*

⁴⁹⁶ Par exemple, don Quichotte, Sancho, le curé, Cardenio, le bachiller Sansón Carrasco ou encore Roque Guinart, Álvaro Tarfe.

⁴⁹⁷ L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, pp. 59-60.

⁴⁹⁸ F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela...*, p. 91.

⁴⁹⁹ DQI, 18, p. 154 [nous soulignons].

⁵⁰⁰ DQI, 8, p. 79.

juicio », « *él se enfrascó tanto en su lectura, que [...] del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio* »⁵⁰¹), déterminer la cause de la folie de l'hidalgo n'est pas si évident. Dans la phrase se rapportant à son activité de lecture

*Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda*⁵⁰²,

le narrateur nous explique que lorsque le chevalier était oisif, une grande partie de l'année, celui-ci s'adonnait à la lecture de romans de chevalerie, qui lui ont fait oublier ses responsabilités en le plongeant dans l'oisiveté. Il serait aisé de lire cette phrase en boucle. N'y a-t-il pas une discordance entre la syntaxe et la sémantique, un paradoxe ? Avant même de se plonger dans ses lectures, l'hidalgo portait-il déjà en lui, de façon latente, la folie qui le caractérisera par la suite ? On ne peut répondre avec certitude et cette indétermination semble d'autant plus problématique que la décision de se faire chevalier errant n'est pas aussi soudaine et extravagante qu'elle paraît, elle est – dans une certaine mesure – préparée et répond à des objectifs précis⁵⁰³ : don Quichotte n'est pas totalement dénué de bon sens.

L'une des critiques majeures faite à l'encontre de la continuation avellanédienne est justement d'avoir considérablement réduit (voire aboli) la bipolarité du duo cervantin au point de l'avoir rendu caricatural et monolithique. Dès le premier chapitre, le retentissant « *ya no le llamaban don Quijote, sino el señor Martín Quijada, que era su propio nombre* »⁵⁰⁴ contraste avec l'indétermination originale (« **quieren decir que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escribe, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba “Quijana”** »⁵⁰⁵) et manifeste d'emblée le choix d'Avellaneda qui se porte sur le pôle le plus comique. Alors que Cervantès jouait avec les connotations contrastées de trois noms possibles (ayant trait à ses deux pôles

⁵⁰¹ DQI, 1, pp. 29-30.

⁵⁰² DQI, 1, p. 28.

⁵⁰³ DQI, 1, pp. 30-31: « *le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra, como para el servicio de su república* »; DQI, 2, p. 34: « *Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer* ».

⁵⁰⁴ DQAV, 1, p. 14.

⁵⁰⁵ DQI, 1, p. 28 [nous soulignons].

opposés), le continuateur tranche : il exclut l'ironique santé d'esprit suggérée dans *Quijana* et *Quijano*⁵⁰⁶, « *que es sano* », au profit de *Quijada* renvoyant à la saillance de la mâchoire édentée, caractéristique physique parodique et flagrante conduisant inévitablement au rire⁵⁰⁷, et au profit de *Martín*, prénom associé aux fous et bouffons⁵⁰⁸. Mais si la « *demencia implacable* »⁵⁰⁹ de don Quichotte et la pure idiotie de Sancho sont, certes, éloignées de la proposition cervantine dans la mesure où leurs comportements mécaniques et abstractifs sont le produit d'une inflexibilité constitutive, elles répondent néanmoins à une nécessité fonctionnelle. Bien que l'intention théâtralisante d'Avellaneda ait été démontrée⁵¹⁰, elle est bien souvent omise au moment d'apprécier la valeur du duo avellanédien : la réduction de l'ambivalence originale n'est pas le résultat d'un manque de créativité, mais d'une orientation romanesque bien différente. Plusieurs critiques soulignent que la proposition du continuateur pourrait même être l'une des sources créatives – ou avoir contribué à l'accentuation – du processus de « *quijanización* » de don Quichotte et de la sagacité grandissante de Sancho dans la Seconde partie cervantine⁵¹¹, ce qui n'est finalement pas sans mérite.

Quoi qu'il en soit, s'il est indéniable que la réversibilité du protagoniste crée la dynamique fondamentale du roman de Cervantès, celle-ci n'a rien d'inquiétant au regard d'autres personnages ambivalents, dont l'état, bien plus préoccupant, nous renvoie aux doubles les plus inquiétants.

⁵⁰⁶ Les occurrences de « *Quijano* » n'interviennent qu'à la fin de la Seconde partie, lorsque don Quichotte meurt. Faudrait-il y voir alors une réponse à Avellaneda, qui fait du chevalier un fou à lier ?

⁵⁰⁷ D. Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages...*, pp. 121-123.

⁵⁰⁸ J. Iffland, "Do We Really Need to Read Avellaneda?", dans *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21, 2001, p. 80.

⁵⁰⁹ L. Gómez Canseco, « 1615: Del "Quijote" al "Quijote" », *DQAV*, p. 525.

⁵¹⁰ Entre autres par J. Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1999, p. 233; L. Gómez Canseco, « La comedia de Avellaneda: algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo », dans *El Siglo de Oro en escena : homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 383-384; et D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 93-96.

⁵¹¹ L. Rosales résume prudemment cette hypothèse en énonçant les arguments pouvant la réfuter: « *Esto es uno de los aspectos en que Cervantes debió tener en cuenta el Quijote de Avellaneda. La cordura del Quijote de 1615 se encuentra muy visiblemente acentuada, y estimo tal hecho, entre otras cosas, como reacción frente al Quijote apócrifo. Se podrá argüir que el Quijote de Avellaneda se publicó muy tardíamente (1614) y que ya en esta fecha debería estar muy avanzada la composición del Quijote cervantino. Lo concedemos. La cordura de don Quijote se manifiesta desde la primera a la última página en el Quijote de 1615, y además el argumento de la obra descansa íntegramente sobre ella. Pero quizá la aparición del Quijote apócrifo sirvió a Cervantes para acentuar aún más esta cordura del personaje. [...]* » (*Cervantes y la libertad*, pp. 63-64).

À ce propos, le bachelier Sansón Carrasco et le bandit catalan Roque Guinart, qui font preuve d'une certaine bienveillance (l'un, à l'égard de don Quichotte qu'il souhaite rétablir, et l'autre envers les victimes de ses propres larcins), se disent tous deux mus par un désir de vengeance, autrement dit, par une volonté de jouir du mal fait à l'autre. Si leurs deux inclinations sont contradictoires, elles sont surtout alarmantes. Décrivant cette vengeance comme un cercle infernal dont il n'arrive pas à se défaire – et dont on ne connaîtra jamais la cause –, Roque est tout à fait conscient de son dualisme interne et du trouble qu'il provoque en lui :

*-[...] A mí me han puesto en él no sé qué deseos de venganza, que tienen fuerza de **turbar** los más sosegados corazones. Yo de mi natural soy compasivo y bienintencionado, pero, como tengo dicho, el querer vengarme de un agravio que se me hizo, así da con todas mis buenas inclinaciones en tierra, que **persevero en este estado, a despecho y pesar de lo que entiendo**; y como un **abismo** llama a otro y un pecado a otro pecado, hanse eslabonado las venganzas de manera que no sólo las mías, pero las ajenas tomo a mi cargo. Pero Dios es servido de que, aunque **me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones**, no pierdo la esperanza de salir de él a puerto seguro.⁵¹²*

Le bandit reconnaît que son état est problématique et régi par deux tendances antagoniques dont il semble prisonnier : notons d'ailleurs que la métaphore labyrinthique, employée ici pour traduire la difficulté à sortir de l'état de tourment dont il semble captif, est communément pratiquée lorsqu'il s'agit de traiter des sujets de questionnement ou de quête de soi. Que le dédale soit interne à l'être, comme ici, ou extérieur (naturel, dirait Campan), comme c'est le cas pour Cardenio dans la Sierra Morena, il est toujours l'expression symbolique d'une tension interne, nous le verrons ci-après.

On appréciera particulièrement le comique situationnel qui suivra l'examen autoscopique du Catalan lorsque don Quichotte, dont l'état mental est lui aussi plus que discutable, lui répond en émettant un diagnostic pathologique :

-Señor Roque, el principio de la salud está en conocer la enfermedad y en querer tomar el enfermo las medicinas que el médico le ordena. Vuestra merced está enfermo, conoce su dolencia, y el cielo, o Dios, por mejor decir, que es nuestro médico, le aplicará las medicinas que le sanen, las cuales suelen sanar poco a poco, y no de repente y por milagro; y más, que los pecadores discretos están más cerca de enmendarse que los simples; y pues vuestra merced ha mostrado en sus razones su prudencia,

⁵¹² DQII, 60, p. 1014 [nous soulignons].

*no hay sino tener buen ánimo y esperar mejoría de la enfermedad de su consciencia*⁵¹³

La modernité du propos est des plus saisissantes. Inscrire cette ambivalence dans un tel cadre n'est ni anodin ni si cocasse : elle semble dans une certaine mesure prédire les futures réflexions psychiatriques à une époque où les tourments mentaux étaient considérés comme l'œuvre du diable et bien souvent punis sévèrement puisque considérés comme un trouble à l'ordre public⁵¹⁴.

Dans le cas qui nous occupe, la bienveillance n'est pas contrebalancée par son strict contraire (une animosité malveillante), mais par une vengeance pouvant atteindre l'excès de violence : alors que l'un de ses camarades avait osé, à voix basse, critiquer sa méthode de redistribution du butin, Roque fait preuve d'une implacable sévérité et lui fend la tête d'un coup d'épée, sans même argumenter⁵¹⁵. Alors, lorsque Sansón Carrasco affirme « *no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza* »⁵¹⁶ après avoir échoué face don Quichotte, on pourrait se demander s'il pourrait faire preuve d'une même intransigeance, mortelle, envers celui qui est devenu son concurrent⁵¹⁷.

Dans les deux cas présentés, il n'est pas question d'un décalage comique à l'image des aventures vécues par le chevalier et son écuyer (eux aussi ambivalents), mais bel est bien d'un décalage menaçant, voire angoissant pour le lecteur. Mais si les réversibilités de Sansón et Roque sont respectivement source d'anxiété, ils ne sont pas les seuls à la susciter. Revenons maintenant sur un personnage clef de la Première partie, Cardenio, qui, après avoir été éconduit, se réfugie dans les montagnes de la Sierra Morena pour y faire pénitence. Nous avons jusqu'à présent examiné ses incidences en tant que double de don Quichotte sans néanmoins définir ses comportements pluriels et antagoniques, pourtant dignes d'un grand intérêt. Ceux-ci

⁵¹³ DQII, 60, p. 1014[nous soulignons].

⁵¹⁴ Il suffit de voir la façon dont les fous sont traités à la *Casa del Nuncio* dans le roman avellanédien. Pour un examen approfondi de l'histoire de la folie, voir M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵¹⁵ DQII, 60, p. 1017: « *No lo dijo tan paso el desventurado, que dejase de oírlo Roque, el cual, echando mano a la espada, le abrió la cabeza casi en dos partes, diciéndole : -De esta manera castigo yo a los deslenguados y atrevidos* ».

⁵¹⁶ DQII, 15, p. 658.

⁵¹⁷ Nous ne le saurons jamais, mais il est toutefois permis de douter au sujet de la santé mentale de Carrasco.

vont effectivement permettre d'infléchir les lectures traditionnelles de cet épisode, bien souvent pratiquées au prisme de la nouvelle sentimentale.

b. Cardenio, un personnage doublement ambivalent

Au début du chapitre 23, la valise qui apparaît sur le chemin des protagonistes en quête d'aventures contient un petit carnet, témoin du désespoir amoureux d'un homme encore mystérieusement anonyme. Les passages lus à haute voix par don Quichotte, ainsi que l'état de détérioration de la petite valise (moisie et déchirée) signifiant le passage du temps, laissent à penser que le propriétaire a déjà mis fin à ses jours. L'évocation de la mort en réaction au désespoir, particulièrement au travers du vers « *presto habré de morir, que es lo más cierto* » ou du syntagme « *volverán a tus oídos las nuevas de mi muerte* »⁵¹⁸, ne sont pas sans rappeler l'enterrement de Grisóstomo du tout premier épisode intercalé⁵¹⁹. Lors de cet épisode, Vivaldo lisait alors l'un des écrits du défunt Grisóstomo, la *Canción desesperada*, annonçant par anticipation son suicide :

*En todo hay cierta, inevitable muerte; mas yo, ¡milagro nunca visto!, vivo celoso, ausente, desdeñado y cierto de las sospechas que me tienen muerto, y en el olvido en quien mi fuego avivo, y, entre tantos tormentos, nunca alcanza mi vista a ver en sombra a la esperanza, ni yo, desesperado, la procuro, antes, por estremarme en mi querella, estar sin ella eternamente juro.*⁵²⁰

Si l'on en croit le destin infortuné de l'homme épris du premier récit intercalé, la lecture du carnet du second laisse alors présager la mort de son propriétaire⁵²¹. Les instants suivants ne sont d'ailleurs pas moins sinistres : suite à cette découverte, don Quichotte et Sancho assistent à l'apparition lointaine d'un homme dans un état tout aussi lamentable que celui de la valise :

⁵¹⁸ DQI, 23, pp. 214-215.

⁵¹⁹ Plusieurs critiques considèrent que le chapitre de Grisóstomo a été déplacé et faisait originellement partie des aventures vécues dans la Sierra Morena. Voir M. Moner, « En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte de Don Quijote », *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 693-707.

⁵²⁰ DQI, 14, p.121 [nous soulignons].

⁵²¹ Si les épisodes de Grisóstomo et de Cardenio ont souvent été mis en relation par le thème du désespoir amoureux, la mort constitue un autre thème central de ces deux épisodes. Puisque le premier insiste sur l'aspect terminatif –une mort par un soi-disant suicide– et le second sur un aspect processif –un état de décomposition–, nous pourrions nous demander si la mort de Grisóstomo ne serait pas une variante narrative de l'histoire de Cardenio, une ébauche de son étrange agonie.

*[...] vio que por cima de una montañuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con estraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes.*⁵²²

L'être qui s'offre à leur vue est un homme physiquement dégradé, franchement déshumanisé, et même, dans une certaine mesure, animalisé. À ce propos, la prochaine trouvaille des protagonistes, celle de la mule en état de putréfaction (« *hallaron en un arroyo caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una mula ensillada y enfrenada* »⁵²³), établit un rapport graduel à la mort, mais également – peu s'en faut – un rapport analogique avec l'apparition furtive de l'homme sauvage.

Plus les protagonistes poursuivent leurs recherches, plus leurs découvertes tendent vers un dénouement funeste et irrémédiable. En d'autres termes, Cardenio, par ces manifestations latentes, incarne une sorte d'être au seuil de la mort, un mort-vivant ayant entamé un voyage vers l'au-delà. Lorsqu'il échangera directement avec lui, don Quichotte ne manquera pas de souligner sa tension vitale: « *os suplico [...] que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades como bruto animal pues moráis entre ellos tan ajeno de vos* »⁵²⁴. La conjonction « y » coordonne et marque bel et bien un état de simultanéité entre la vie et la mort. Ces mots du chevalier, qui témoignent bien de l'état ambivalent engendré par la cruauté de l'amante de Cardenio, sont d'autant plus significatifs qu'ils introduisent le second état de seuil qui caractérise ce dernier, celui de « *bruto animal* ».

Selon les critères systématisés de Richard Bernheimer, Cardenio incarne en tous points le *topos* de l'homme sauvage médiéval⁵²⁵ :

*It is a hairy man curiously compounded of human and animal traits, without, however, sinking to the level of an ape. It exhibits upon its naked human anatomy a growth of fur, leaving bare only its face, feet, and hands, at times its knees and elbows [...]. Frequently the creature is shown wielding a heavy club of mace, or the trunk of a tree.*⁵²⁶

⁵²² DQI, 23, p. 216.

⁵²³ DQI, 23, p. 217.

⁵²⁴ DQI, 24, p. 222.

⁵²⁵ Voir à ce sujet les ouvrages de F. Tinland, *L'homme sauvage: homo ferus et homo sylvestris, de l'animal à l'homme*, Payot, Paris, 1968 ; et de R. Bernheimer, *Wild men in the middle ages : a study in art, sentiment and demoniology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

⁵²⁶ « C'est un homme velu, curieusement composé de traits humains et de traits d'animaux, sans cependant descendre au niveau du grand singe. Il montre, sur une anatomie humaine nue, une

Toutefois, plusieurs indices textuels mènent à croire que Cervantès déplace ce *topos* et le renouvelle. Lorsque le berger est surpris de la présence de don Quichotte et Sancho dans cette partie de la Sierra Morena, il leur explique clairement que seuls les chèvres, loups et autres bêtes féroces fréquentent ces lieux : « *respondió a gritos que quién les había traído por aquel lugar, pocas o ningunas veces pisado sino de **pies de cabras, o de lobos y otras fieras** que por allí andaban* »⁵²⁷. Maria Aranda, qui qualifie justement le mode de vie de Cardenio « à l'entrecroisement entre l'humain et l'animal »⁵²⁸, l'inscrit nettement dans un état à mi-chemin entre l'homme civilisé et l'animal sauvage en affirmant que celui-ci tient – du fait de son agilité à se déplacer dans le paysage escarpé de la Sierra Morena – de la chèvre bondissante. Mais pourquoi ne tiendrait-il pas du loup, animal également mentionné par le berger ?

Bien que le terme de « *lobo* » ne soit pas directement corrélatif au personnage et qu'aucun terme n'atteste expressément de sa lycanthropie (contrairement à la sorcière du *Persiles* par exemple⁵²⁹), Cardenio possède plusieurs caractéristiques lupiformes. Si son épaisse pilosité laissée apparente par ses guenilles annonce une véritable

pilosité hirsute, ne laissant imberbe que son visage, ses pieds et ses mains, parfois ses genoux et ses coudes [...]. Souvent, cette créature est vue brandissant une lourde massue ou un le tronc d'un arbre ». R. Bernheimer, *Wild men in the middle ages...*, p. 1 [nous traduisons].

⁵²⁷ DQI, 23, pp. 217-218 [nous soulignons].

⁵²⁸ M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, pp. 44-45. Francisco Márquez Villanueva fait lui aussi allusion à l'animalité sous-jacente de Cardenio dans *Personajes y temas del Quijote*, Bellaterra, Barcelone, 2011, pp. 43 et 55.

⁵²⁹ On appréciera particulièrement les réflexions de Mauricio suite à la transformation décrite par Rutilio : « *-Así es -respondió Rutilio, que todo esto estaba escuchando-, que yo las hice casi junto al cielo, cuando me traje caballero en el manto aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba, como ya otras veces he contado. - Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo -dijo Mauricio-, aunque admitido de muchos. [...] Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo, y aulla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros, o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos, y hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia, que es la mayor del mar Mediterráneo, gentes deste género, a quien los sicilianos llaman lobos menar, los cuales, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten, y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos. Y es esto tanta verdad que, entre los que se han de casar, se hace información bastante de que ninguno dellos es tocado desta enfermedad; y si después, andando el tiempo, la experiencia muestra lo contrario, se dirime el matrimonio. También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina, y se entra desnudo la tierra dentro, y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago, y cobra su perdida figura; pero todo esto se ha de tener por mentira, y si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente. -No sé -dijo Rutilio-, lo que sé es que maté la loba y hallé muerta a mis pies la hechicera* » (M. de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, éd. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 243-246).

transformation férale, les éléments les plus révélateurs résident en son attitude, que l'on pourrait sans difficulté qualifier de truculente, au sens étymologique du terme⁵³⁰. Ses déplacements sur les rochers sont autant risqués qu'étrangement fluides et ses accès d'agressivité envers les bergers sont bien ceux d'une bête féroce, qui n'hésite ni à voler ni à se battre violemment pour survivre, voire à mordre dans ses accès de fureur les plus intenses, comme en témoignent ces extraits :

*desde allí a algunos días salió al camino a uno de nuestros pastores y, sin decille nada, se llegó a él y le dio muchas puñadas y coces, y luego se fue a la borrica del hato y le quitó cuanto pan y queso en ella traía; y con extraña ligereza, hecho esto, se volvió a emboscar en la sierra*⁵³¹

*se levantó con gran furia del suelo, donde se había echado, y arremetió con el primero que halló junto a sí, con tal denuedo y rabia, que si no se le quitáramos le matara a puñadas y bocados*⁵³²

*se tendió en el suelo, encima de la yerba, [...] y todo esto sin que ninguno hablase*⁵³³

*alzó un guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote, que le hizo caer de espaldas. Sancho Panza que de tal modo vio parar a su señor, arremetió al loco con el puño cerrado, y el Roto le recibió de tal suerte, que con una puñada dio con él a sus pies y luego se subió sobre él y le brumó las costillas muy a sabor. [...] Y después que los tuvo a todos rendidos y molidos, los dejó y se fue con gentil sosiego a emboscarse en la montaña*⁵³⁴

Aux agissements menaçants et traits physiques bestiaux s'ajoutent d'autres comportements caractéristiques tels que le mutisme (« *sin decille nada* », « *sin que ninguno hablase* »), la proximité quasiment systématique avec le sol (« *se tendió en el suelo, encima de la yerba* », « *se levantó con gran furia del suelo, donde se había echado* »), le bond sur la proie (« *se subió sobre él* »), ou encore la fuite (« *hecho esto, se volvió a emboscar en la sierra* », « *los dejó y se fue con gentil sosiego a emboscarse en la montaña* »⁵³⁵). Quant aux doublets « *denuedo y rabia* » et « *a puñadas y bocados* », ceux-ci matérialisent lexicalement la synchronie des deux états de tension, l'un caractéristique de son humanité (*denuedo*, *puñadas*) et l'autre, de son animalité

⁵³⁰ *Le grand Gaffiot*, p. 1634 : « truculentus, a, um (trux), farouche, dur, bourru ; cruel menaçant, terrible, redoutable ».

⁵³¹ *DQI*, 23, p. 219.

⁵³² *DQI*, 23, p. 220.

⁵³³ *DQI*, 24, p. 223.

⁵³⁴ *DQI*, 24, p. 230.

⁵³⁵ La fuite « *con gentil sosiego* » appelle d'ailleurs un commentaire. On remarque que Cervantès s'amuse avec le *topos* de l'homme sauvage tout en poursuivant la construction de l'ambivalence de Cardenio, sauvage et courtois à la fois.

(*rabia, bocados*). Cette synchronie rejoint d'ailleurs la définition du lycanthrope de Nicolas Jacques-Chaquin, qui le considère comme

fantasmatiquement double : non pas successivement homme et loup, mais les deux à la fois, il est une manifestation de l'Autre, où sauvage et cultivé se côtoient pour s'opposer certes, mais pour s'interpénétrer tout autant⁵³⁶.

Bien qu'il fasse preuve de courtoisie et de raffinement, ses multiples et incontrôlables régressions bestiales décrites par le berger montrent que deux aspects contradictoires cohabitent en son sein, sans pour autant s'exclure.

Par ailleurs, son refuge au creux d'un chêne-liège, dont il est fait mention à deux reprises, semble lui aussi participer de la double ambivalence de Cardenio. La précision du berger « *le hallamos metido en el hueco de un grueso y valiente alcornoque* »⁵³⁷, qui pouvait dans un premier temps sembler insignifiante, est reprise par Cardenio lui-même lorsqu'il contera son histoire au curé et au barbier : « *mi más común habitación es el hueco de un alcornoque, capaz de cubrir este miserable cuerpo* »⁵³⁸. Cet *alcornoque* dit d'abord ce qu'est Cardenio, un « *desnudado o mal vestido* »⁵³⁹, mais est aussi le symbole de son tiraillement interne multiple en renvoyant à ses deux pôles régressifs, la mort et la sauvagerie. En prenant place au creux du chêne-liège, Cardenio se cache dans sa tanière tel un animal, faisant corps avec la nature, et, tel un homme sur le point de trépasser, il se recroqueville en une position fœtale dans sa sépulture en bois⁵⁴⁰.

L'ambivalence accidentelle de Cardenio place le personnage dans un état transitoire, qui, comme les deux autres personnages sur lesquels nous nous sommes arrêtés précédemment – Sansón Carrasco et Roque Guinart –, inspire la méfiance voire la crainte. Ces personnages tourmentés et parfois violents provoquent d'ailleurs, chez ceux qui les rencontrent, un sentiment paradoxal de fascination et de crainte. Ce sentiment est d'ailleurs partagé par le lecteur : que penser d'eux ? En somme, les personnages caractérisés par l'ambivalence sont des êtres fictifs dont l'oscillation sert

⁵³⁶ N. Jacques-Chaquin, « Nynauld, Bodin et les autres. Les enjeux d'une métamorphose textuelle », dans J. de Nynauld, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers – 1615*, Frénésie Éditions, Paris, 1990, p. 39.

⁵³⁷ *DQI*, 23, p. 219.

⁵³⁸ *DQI*, 27, p. 272.

⁵³⁹ Covarrubias, p. 97.

⁵⁴⁰ À l'époque médiévale, il n'est pas rare de trouver des sépultures en tronc d'arbres évidés appelées monoxyles. Voir F. Carré, F. Henrion, *Le bois dans l'architecture et l'aménagement de la tombe : quelles approches ?*, Saint Germain en Laye, Association Française d'Archéologie Mérovingienne, 2012.

l'ambiguïté et l'indétermination cervantine, l'écriture perspectiviste où l'auteur suggère, problématise sans résoudre, et se dérobe avec adresse pour mieux décontenancer.

2. INTENTIONNEL : LE TRAVESTISSEMENT DU PERSONNAGE

À la différence de l'ambivalence accidentelle, qui correspond à une dualité essentielle, le travestissement naît d'une volonté délibérée de modification de l'apparence pour répondre à une motivation particulière. Les personnages y ayant recours sont nombreux, parmi lesquels : don Quichotte, Marcela, Grisóstomo, le curé, le barbier, Dorotea, don Fernando, don Luis, Anselmo, Eugenio, les comédiens des *Cortes de la Muerte*, Sansón Carrasco, Maese Pedro, le page du duc et de la duchesse, Trifaldin, les duègnes, le fils et la fille de Diego de la Llana, Tosilos, ou encore Ana Félix. Cependant, tous n'usent pas des mêmes modalités du travestissement : nous n'envisagerons que ceux qui affectent l'identité et/ou établissent un rapport à l'altérité et ceux qui permettent d'accroître l'esthétique spéculaire des romans.

a. La dissimulation, masquer son identité et incarner l'altérité

Dans son ouvrage *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, José Manuel Martín Morán consacre une partie de son premier chapitre à l'analyse de l'emploi du costume dans le roman cervantin tout en soulignant le fait qu'il puisse impacter l'identité du porteur et instaurer des rapports d'altérité :

*el enmascarado [...] deshace los vínculos de la identidad, "la estúpida coincidencia de uno consigo mismo", y se adentra en el territorio de la alteridad. La máscara libera al otro, al extraño huésped, al forastero que todos llevamos dentro*⁵⁴¹.

Devenir autre et/ou masquer son identité – sociale, culturelle, genrée – est effectivement un enjeu essentiel pour un bon nombre de personnages cervantins : pensons à Dorotea, qui se cache sous un accoutrement masculin pour partir à la

⁵⁴¹ J. M. Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, p. 102. Dans sa citation Martín Morán cite et traduit Michail Bakhtine, *L'opéra du Rabelais et la culture populaire. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47.

recherche de don Fernando ; à Ginés de Pasamonte , qui cherche à échapper à la justice en se faisant passer pour Maese Pedro ; à la fille de don Diego de la Llana, qui, par son habillement, change de sexe pour goûter à la liberté ; ou encore à Ricote, qui se dissimule en pèlerin pour retrouver son trésor , pour n'en citer que quelques-uns. Nous ne reviendrons pas sur chacun de ces enjeux puisque Martín Morán en fait une étude complète. Mais le recours au déguisement est également un moyen pour les personnages de s'adapter à l'univers de don Quichotte pour mieux le manipuler. Il est un outil d'intercompréhension permettant d'établir un contact avec l'autre en évitant toute interférence.

Effectivement, le premier personnage à revêtir un accoutrement différent pour incarner une autre fonction que la sienne est sans aucun doute l'hidalgo : son affublement, témoin extérieur de son dédoublement intérieur, participe pleinement de la création de sa nouvelle identité de chevalier errant, don Quichotte de la Manche. Ainsi, le projet du curé – puis du barbier – de se vêtir grotesquement en *doncella menesterosa* dans le but – secret – de faire rentrer don Quichotte chez lui semble tout-à-fait approprié à la nouvelle identité de leur ami, bien que la leur en pâtisse grandement : la grotesquerie est d'autant plus marquée que le travestissement est opéré par des hommes, dont un homme d'Eglise, et que la scène du déguisement est l'objet d'une très longue description⁵⁴². Ce projet totalement saugrenu est néanmoins très rapidement délaissé au profit de l'incarnation plus réaliste de la jeune Dorotea, qui, après s'être arrangée en paysanne pour poursuivre Fernando, se change dès lors en

⁵⁴²DQI, 27, pp. 257-258 : « Pidiéronle a la ventera una saya y unas tocas, dejándole en prendas una sotana nueva del cura. El barbero hizo una gran barba de una cola rucia o roja de buey, donde el ventero tenía colgado el peine. Preguntóles la ventera que para qué le pedían aquellas cosas. El cura le contó en breves razones la locura de don Quijote, y cómo convenía aquel disfraz para sacarle de la montaña, donde a la sazón estaba. Cayeron luego el ventero y la ventera en que el loco era su huésped, el del bálsamo, y el amo del manteado escudero, y contaron al cura todo lo que con él les había pasado, sin callar lo que tanto callaba Sancho. En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver: púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Wamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz, con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetóse su sombrero, que era tan grande que le podía servir de quitasol, y, cubriéndose su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas, y el barbero en la suya, con su barba que le llegaba a la cintura, entre roja y blanca, como aquella que, como se ha dicho, era hecha de la cola de un buey barroso ».

princesse Micomicona⁵⁴³. Double travestissement de la jeune fille dont va d'ailleurs s'inspirer le continuateur.

Dans le *Quichotte* apocryphe, Avellaneda reprend le schéma et en démultiplie la portée comique par un travestissement gigogne orchestré par Álvaro Tarfe. Le défi proposé à don Quichotte par *Bramidán de Trajayunque*, qui n'est autre qu'un page dissimulé sous un géant en carton⁵⁴⁴, sert initialement à divertir la petite noblesse chez don Carlos. Pourtant, une fois arrivé à la cour madrilène, le géant, toujours incarné par le page, se métamorphose en jeune-fille richement vêtue, Burlerina, qui supplie alors le chevalier de venir défendre le royaume de son père à Tolède (dans le but de conduire don Quichotte dans un asile).

*Fue promptísimo en sacudir de sus hombros la aparente máquina de papelón que sobre sí traía, en medio de la sala y quedó el secretario que la sustentaba vestido riquísimamente de mujer; porque era mancebo y de muy buen rostro, y, en fin, tal que cualquiera que no le conociera se podía engañar fácilmente. [...] Espantáronse todos los que el caso no sabían, pero don Quijote, sin hacer movimiento alguno, se estuvo quedo, puesta la punta de la espada en tierra, aguardando lo que aquella doncella, que él pensaba ser gigante [...].*⁵⁴⁵

Le double déguisement du page avellanédien rappelle les travestissements successifs de Dorotea mais aussi l'intention curative du projet (le ramener chez lui pour qu'il se rétablisse), tout en les surpassant : d'abord parce que la résolution de l'enfermer dans une maison de fous est bien plus sévère qu'une simple convalescence à domicile, mais surtout parce que l'ingénieux dispositif gigogne du déguisement pour y parvenir produit un effet spectaculaire et théâtral, digne d'une *comedia*. Filé tout au long de la continuation, le dispositif embrasse plusieurs modalités du travestissement qui seront largement reprises par Cervantès dans sa Seconde partie : la bourle, la théâtralisation et la manipulation par le travestissement sont effectivement des ingrédients essentiels de la suite cervantine.

Centrons-nous dès à présent sur le double travestissement de Sansón Carrasco, qui répond encore une fois à un souhait de manipuler don Quichotte pour le ramener à

⁵⁴³ « Sacó luego Dorotea de su almohada una saya entera de cierta **telilla rica** y una mantellina de otra vistosa tela verde, y de una cajita un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó de manera que una **rica** y gran señora parecía. Todo aquello, y más, dijo que había sacado de su casa para lo que se ofreciese, y que hasta entonces no se le había ofrecido ocasión de habello menester » (DQI, 29, pp. 291-292).

⁵⁴⁴ L. Gómez Canseco fait remarquer en note que ces géants en carton sont habituellement employés lors des processions de Saragosse (DQAV, 12, p. 129).

⁵⁴⁵ DQAV, 34, p. 369.

la maison (et à la raison), mais qui problématise davantage les liens entre identité et costume.

b. Sansón Carrasco : entre duplication intentionnelle et accidentelle

Dès son apparition, Sansón Carrasco est présenté comme un homme ambivalent et paradoxal. Si Sancho précise à don Quichotte que le jeune-homme vient d'être diplômé de l'Université de Salamanque, le narrateur s'applique à souligner, non pas son degré d'instruction, mais son caractère espiègle et son goût prononcé pour la raillerie : il est « *muy gran socarrón* » et « *de condición maliciosa y amigo de donaires y burlas* »⁵⁴⁶. Son double travestissement en chevalier (aux Miroirs et de la Blanche Lune), est d'ailleurs à l'image de cette ambiguïté initiale :

*Don Quijote miró a su contendor, y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo, y no muy alto de cuerpo. Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas; la lanza, que tenía arimada a un árbol, era grandísima y gruesa, y de un hierro acerado de más de un palmo.*⁵⁴⁷

*Vio venir hacia él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente*⁵⁴⁸

Il y a là une pratique paradoxale de la dissimulation : les deux accoutrements, bien que distincts, sont tous deux tape-à-l'œil. Comme le note très justement Isabelle Rouane Soupault, la rhétorique de la démesure employée provoque un effet de saturation caractéristique du théâtre burlesque⁵⁴⁹, renforcé notamment par l'aspect visuel flamboyant (« *resplandecientes* », « *vistoso* », « *resplandeciente* »), pour ne pas dire clinquant, de son attirail. Si la stratégie de dissimuler son identité sous une armure pour feindre un duel avec don Quichotte est ingénieuse, les modalités d'exécution sont excessives et portent inévitablement au rire. Néanmoins, cette transformation reste assez problématique : d'abord parce qu'elle déplace l'adaptation de Carrasco à

⁵⁴⁶ DQII, 3, p. 567.

⁵⁴⁷ DQII, 14, p. 651 [nous soulignons].

⁵⁴⁸ DQII, 64, p. 1045 [nous soulignons].

⁵⁴⁹ I. Rouane Soupault, « Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans Don Quichotte », dans *Le masque : une « inquiétante étrangeté »*, éd. Ph. Meunier et E. Samper, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

l'univers chevaleresque de don Quichotte jusqu'à une imitation quasi-frénétique⁵⁵⁰, mais aussi parce que l'exubérance de l'accoutrement, conformément au caractère de Carrasco, remet en cause le bien-fondé de l'entreprise de guérison qu'il doit mener à bien.

Alors que dans un premier temps le Chevalier aux Miroirs introduisait la question de l'altérité à l'égard de son adversaire, lorsqu'il est vaincu et que don Quichotte découvre son visage, c'est à son sujet que l'on s'interroge.

*quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo, y vio... ¿Quién podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco*⁵⁵¹

*aunque parecéis el bachiller Sansón Carrasco, no lo sois, sino otro que le parece y que en su figura aquí me le han puesto mis enemigos*⁵⁵²

L'exacerbation visuelle de l'accoutrement s'évanouit au profit de celle de la stupéfaction, rendue par une quadruple répétition du verbe « ver » et une accumulation des groupes nominaux rythmée par l'adjectif « mismo ». L'opposition même/autre peut cette fois-ci être envisagée du point de vue interne : il ne s'agit pas de distinguer deux êtres différents comme ce sera le cas avec don Quichotte et son double de papier⁵⁵³, mais deux facettes de la personnalité de Sansón.

De la même façon, ses deux pseudonymes chevaleresques, qui trouvent justement leurs origines dans son affublement (les petits miroirs qui décorent son

⁵⁵⁰ Est-ce d'ailleurs une imitation ? Notons que, selon le *CNRTL* « bachelier » signifie étymologiquement « jeune homme qui aspirait à devenir chevalier » (« ÉTYMOL. ET HIST. A. – Subst. masc. 1. ca 1100 *bachelor* « jeune homme qui aspirait à devenir chevalier » (*Roland*, éd. Bédier, 3019-20 : Ensembl' od vos .XV. milie de Francs, De bachelers, de noz meillors vaillanz); XIII^es. *bachelier* devenu terme hist. (*Hist. univers.*, B.N. 20125, f°106^{ds} GDF. *Compl.*); p. ext. début XIII^es. *bachelor* « jeune homme noble » (RENAUT, *Lai d'Ignaure*, ap. BARTSCH, *Lang. et litt. fr.*, 565, 9, *ibid.*); 1260 *bachelier* (MENESTREL DE REIMS, § 20, *ibid.*) – 1685 (LA FONTAINE, *Contes, La Clochette*, éd. Pléiade, Œuvres I, 1963, p. 622); mentionné à nouv. comme „vieux mot’’ dep. Ac. 1762; 2. a) XIV^es. *bachelor* « celui qui, dans une faculté, est promu au premier des grades universitaires » (*La Passion*, trad. d'un traité latin de Michel de Massa [ds *Romania*, t. 15, p. 175, Notice d'un ms. messin publ. par P. Meyer] ds T.-L. : Bacheleirs fut an theologie); 1447 *bachelier* (A.N. P 1, f°146 ds GDF. *Compl.*); b) 1366 « celui qui, dans les corps de métiers, agit sous la direction des jurés et des gardes, et qui le devient à son tour » (Lit. ann. 1366, t. 4 Ordin. reg. Franc. p. 709 ds DU CANGE s.v. *Baccalarii* 2); 1520 « celui qui est passé maître dans un métier » (B.N. Suppl. fr. 5097, ap. V. Gay ds GDF. *Compl.*) – 1838 (Ac. *Compl.* 1842 : Bachelier [...] Il se disait encore au siècle dernier, parmi les artisans et dans les corps de métiers, d'Un maître élu pour assister les jurés) »).

⁵⁵¹ DQII, 14, p. 654 [nous soulignons].

⁵⁵² DQII, 14, p. 656 [nous soulignons].

⁵⁵³ Nous renvoyons au deuxième chapitre, I, 1, de la thèse.

armure et la lune peinte sur son bouclier), ne manquent pas, eux-aussi, de questionner son statut de double interne. D'une part, en tant que métaphore courante du dédoublement de personnalité, le miroir de son armure, qui est de surcroît démultiplié par son morcellement, laisse entendre que Carrasco peut aisément revêtir différentes identités et personnalités. D'autre part, si la lune a souvent été rapprochée par synonymie du terme « *espejo* »⁵⁵⁴, elle peut également se rapporter à la folie. Agissant sur l'état de démence des fous (« *se toma también por el efecto que ocasiona la Luna en los faltos de juicio* »), ce seul et même astre, par ses différentes phases, peut être à l'origine d'une réversibilité : « *cuando está creciente se ponen furiosos y destemplados, y cuando menguante pacíficos y razonables* »⁵⁵⁵. Bien que la phase de la lune du bouclier ne soit pas précisée, la blancheur éclatante de son accoutrement et l'adjectif « *resplandeciente* » laissent penser celle-ci est pleine et que le bachelier se situe en un état divagatoire.

Or, lorsque son faux écuyer lui fait remarquer que ses agissements se situent au seuil de la folie (au chapitre 15), Sansón est dans le déni : « *la diferencia que hay entre estos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado, lo dejará de ser cuando quisiere* »⁵⁵⁶. Sans pour autant contredire son pseudo-écuyer, il minimise son état en le considérant comme un comportement volontaire et réversible selon l'envie. Pourtant, le passage du désir de guérison de don Quichotte, son ami, au désir de vengeance face à celui qui est soudainement devenu son rival (« *no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza* »⁵⁵⁷), situe sa motivation bien en dehors du cadre initial et ne manque pas d'ironie. Plus tard, après sa victoire sur la plage de Barcelone (au chapitre 65), au moment de révéler son identité et d'expliquer ses motivations à don Antonio Moreno,

⁵⁵⁴ Selon les définitions du *Diccionario de Autoridades*, p. 439 et du *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* d'Oudin, p. 471 et p. 631. C'est D. Alvarez Roblin qui le souligne (*De l'imposture à la création...*, p. 219).

⁵⁵⁵ Covarrubias, pp. 1218-1219: « *Proverbio : “Estar la luna sobre el horno” ; se dice del loco, cuando está con furia, que ordinariamente es en luna llena, y allí se toma horno por la cabeza del hombre, que es como una hornaza, y entonces le hiere de lleno. Por esta razón se llamaron lunáticos los faltos de juicio, que con los cuartos de luna alteran su accidente* ». *Autoridades*, p. 119 : « *Estar la Luna sobre el horno. Frase proverbial con que se moteja a los que, desatentadamente y sin reflexión, proponen o dicen cosas que no tienen proporción ni camino. Es tomado de los locos que dicen estar más furiosos cuando la Luna está en su mayor aumento. Luna. Se toma también por el efecto que ocasiona la Luna en los faltos de juicio. Lunático, ca. El loco, cuya demencia no es continua, sino por intervalos que proceden del estado en que se halla la Luna: cuando está creciente se ponen furiosos y destemplados, y cuando menguante pacíficos y razonables* ».

⁵⁵⁶ DQII, 15, p. 658.

⁵⁵⁷ DQII, 15, p. 658.

Sansón se garde bien de mentionner l'appétit de vengeance (et non plus de bienveillance) qui le motivait suite à sa défaite accidentelle: « *él me venció a mí [...] y así, no tuvo efecto mi pensamiento: [...] pero no por esto se me quitó el deseo de volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto* »⁵⁵⁸. Ce double déni révélerait-il un dédoublement de personnalité pathologique ? Sansón pourrait-il commettre des actes irréparables en affirmant que ce n'était pas lui ?

La question mérite d'être posée car Sansón est à n'en pas douter un personnage dont la composition duelle est fondamentale. Finalement, le symbolisme de ses deux travestissements constitue une manifestation extérieure et une version augmentée du paradoxe *bachiller/socarrón* sous lequel Carrasco a d'abord été présenté : « l'être ainsi voilé prend la place provisoire d'un Autre, d'un Autre qui est [...] son Moi profond se révélant à la faveur d'un choix dans le travestissement »⁵⁵⁹. Alors que le bachelier cherche en principe à dissimuler son apparence originale pour arriver à ses fins, ceux-ci s'avèrent finalement révélateurs d'autres facettes de sa personnalité assez inquiétantes.

Mais si le déguisement est révélateur de l'essence profonde, il n'en reste pas moins que la nature et l'origine de ces dédoublements sont complexes à déterminer, nous l'avons vu, tant par la multiplicité des dédoublements internes (intentionnels et accidentels) que par les liens ténus que ceux-ci entretiennent entre eux. La duplication interne n'est pourtant pas la seule modalité du double dans laquelle Sanson Carrasco peut s'inscrire : ses affinités avec d'autres personnages tels que don Quichotte ou Álvaro Tarfe⁵⁶⁰ font également de lui un double externe certain.

II- LE DOUBLE EXTERNE : MISE EN PRESENCE VIRTUELLE

Le double externe correspond non pas au dédoublement personnel et intérieur tel que nous venons de le voir, mais renvoie aux personnages ayant de significatifs et étranges rapports analogiques – qui peuvent être physiques, moraux ou comportementaux – avec d'autres personnages. Il n'apparaît donc qu'après un mécanisme de comparaison. Au sein des fictions cervantines et avellanédiennes, nous

⁵⁵⁸ DQII, 65, p. 1049.

⁵⁵⁹ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort...*, p. 305.

⁵⁶⁰ Nous avons mentionné ces rapports analogiques, pour le premier, dans le chapitre précédent, et pour le second, dans la première partie de la thèse.

avons pu distinguer deux types de doubles externes : ceux dont la mise en présence est virtuelle, c'est-à-dire ceux qui ne peuvent être mis en relation que d'un point de vue textuel (rappelons par exemple les situations similaires entre Bárbara et Andrés), et ceux dont la mise en présence est effective, c'est-à-dire ceux dont la rencontre est réelle au sein de la fiction. Nous avons amplement exploré cette modalité dans le chapitre précédent en nous centrant sur les doubles externes de don Quichotte. Commençons par les mises en présence virtuelles.

1. LES DOUBLES EXTERNES D'UN RÉCIT INTERCALÉ À L'AUTRE : VARIANTES AUTOUR DE LA MORT

Les débats autour de l'unité du *Quichotte* cervantin au regard de ses nombreux et divers récits intercalés semblent inépuisables. Nous n'avons d'ailleurs aucunement la prétention de démontrer que ces brefs récits constituent un double textuel de la trame principale. Néanmoins, certains rapprochements de récits intercalés entre eux, par l'intermédiaire de leurs personnages, permettent de soulever des aspects troublants plutôt inattendus. Effectivement, bien qu'appartenant à des régions de l'imagination distinctes et à première vue irréconciliables, Cervantès confère tout de même une certaine unité à sa matière intercalée : dans la majeure partie des cas, celle-ci traite de la relation entre l'amour et la déraison autour de plusieurs variantes amoureuses, et bien souvent, les protagonistes de ces récits entretiennent des liens étroits qui n'ont que peu été soulignés. Étudions-les donc par contraste.

L'une des mises en présence virtuelles les plus significatives est sans aucun doute celle des personnages féminins Marcela, Dorotea et Leandra dans la Première partie, dont la beauté éclatante déroute plus d'un homme. D'autres points communs les unissent également : leur réclusion contrainte (contrairement à l'isolement volontaire des personnages masculins que nous verrons par la suite⁵⁶¹) suivie de leur fuite délibérée. Marcela est enfermée chez elle par son oncle (« *Guardábala su tío con mucho recato y con mucho encerramiento* »⁵⁶²) et choisit finalement la vie pastorale pour se libérer de la contrainte des épousailles ; Dorotea est recluse dans la maison de

⁵⁶¹ Cardenio et Eugenio choisissent de s'isoler du monde, alors que les trois jeunes femmes y sont forcées.

⁵⁶² DQI, 12, p. 106.

ses parents (« *en un encerramiento tal, que al de un monasterio pudiera compararse* »⁵⁶³), s'enfuit après avoir été trompée par Fernando et devient alors jeune bergère dans la Sierra Morena⁵⁶⁴ ; et Leandra se voit successivement enfermée chez son père et recluse dans un monastère après s'être enfuie avec son amant qui, finalement, lui a tendu un piège (« *Guardábala su padre y guardábase ella, que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio* »⁵⁶⁵, « *la desapareció su padre de nuestros ojos y la llevó a encerrar en un monasterio* »⁵⁶⁶). Jusqu'ici, rien de surprenant au regard de la destinée féminine dans la société espagnole du Siècle d'or. Néanmoins, le triptyque masculin qui leur est associé, bien plus énigmatique, mérite une attention plus soutenue : celui de Grisóstomo, Cardenio et Eugenio.

Celui-ci prend effectivement une tournure plus inquiétante. Nous avons évoqué en amont le désespoir amoureux de Grisóstomo, qui a mis fin à ses jours après avoir été rejeté par Marcela, en lien avec celui de Cardenio, qui a quant à lui basculé dans un troublant état de seuil entre la vie et la mort après avoir vu sa bien-aimée se marier à Fernando. Si leurs écrits et leur état peuvent être rapprochés, un second élément invite à lier les deux personnages : l'*alcornoque*. Le chêne-liège, que nous envisagions en tant que sépulture de Cardenio, est effectivement présent dans l'épisode de Grisóstomo, et qui plus est, au moment de son enterrement : il est enseveli « *al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque* »⁵⁶⁷. Ce rapprochement sépulcral entre les deux jeunes amants, ainsi que leurs comportements respectifs emplis de désespoir, rappellent également le récit postérieur d'Eugenio au chapitre 51.

Si les récits d'Ambrosio (ami du défunt Grisóstomo) et d'Eugenio se centrent chacun sur un amoureux, la beauté féminine est néanmoins perçue par une multitude de prétendants. À l'image de Marcela qui a été à la fois réprimandée et traitée de meurtrière, et qui, malgré cela, fascine la foule devant laquelle elle se défend (« *la miraban con admiración y silencio* »⁵⁶⁸), Leandra provoque des troubles

⁵⁶³ DQI, 28, p. 279.

⁵⁶⁴ Dorotea et Cardenio, au-delà du fait d'être liés par leurs histoires respectives, partagent des similitudes telles que leurs racines andalouses, leur retranchement dans la Sierra Morena ou encore l'exposition partielle de leur corps.

⁵⁶⁵ DQI, 51, p. 516.

⁵⁶⁶ DQI, 51, p. 519.

⁵⁶⁷ DQI, 12, p. 103. On notera que des six occurrences d'« *alcornoque* » dans la Première partie, quatre concernent ces deux épisodes.

⁵⁶⁸ DQI, 14, p. 124.

comportementaux équivalents : certains sont tiraillés entre louange et calomnie et d'autres adoptent même un comportement absurde à son encontre : « *hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado* »⁵⁶⁹. Quant aux protagonistes masculins de ces récits, ils adoptent tous trois une stratégie d'isolement face à l'affliction : le premier se donne la mort, le deuxième se retranche dans la partie la plus reculée de la Sierra Morena en se laissant dépérir lentement, et le dernier ne fait qu'errer dans une vallée reculée pour exprimer librement son dépit amoureux. À première vue, entre les trois récits successifs, les réactions des jeunes hommes face au désespoir amoureux semblent de plus en plus mesurées. Néanmoins, leur confrontation implique une relecture.

En effet, dans le dernier récit, Cervantès s'approprie le modèle pastoral de l'Arcadie (« *parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia* »⁵⁷⁰) tout en le réinterprétant librement.

*A imitación nuestra, otros muchos de los pretendientes de Leandra se han venido a estos ásperos montes, usando el mismo ejercicio nuestro; y son tantos, que parece que este sitio se ha convertido en la pastoral Arcadia, según está colmo de pastores y de apriscos, y no hay parte en él donde no se oiga el nombre de la hermosa Leandra. Éste la maldice y la llama antojadiza, varia y deshonesto; aquél la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera; uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y, en fin, todos la deshonran, y todos la adoran, y de todos se estiende a tanto la locura, que hay quien se queje de desdén sin haberla jamás hablado, y aun quien se lamente y sienta la rabiosa enfermedad de los celos, que ella jamás dio a nadie; porque, como ya tengo dicho, antes se supo su pecado que su deseo. No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente; el eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: Leandra resuenan los montes, Leandra murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos*⁵⁷¹

Il règne, dans ce territoire arcadien, une atmosphère relativement lugubre. D'une part, le *locus amoenus* virgilien se trouve nuancé par un inhospitalier « *áspero*

⁵⁶⁹ Notons le décalage comique de la désignation animale de la femme : alors que l'on associe à Marcela à des bêtes effrayantes et redoutables « *basilisco* » et « *fiera* » (l'adjectif « *rapaza* » pourrait-il être lu sous l'acception prédatrice de « *rapaz* » ?), Leandra est associée par Eugenio à une chèvre docile. Rappelons-nous la connotation de la chèvre que soulignait M. Molho au sujet de Dulcinée (M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 148).

⁵⁷⁰ DQI, 51, p. 520.

⁵⁷¹ DQI, 51, p. 520. Nous indiquons en gras les termes dénotant l'effet de masse et soulignons les termes dénotant l'effet cacophonique.

monte »⁵⁷², à l'image de la « *áspera y escondida [parte]* »⁵⁷³ de la Sierra Morena où rôdait l'inquiétant Cardenio. Les connotations métaphoriques de l'adjectif « *áspero* » énumérées par le *Diccionario de Autoridades*, « *desapacible, desagradable, desabrido en condición, [...] todo lo que es contrario a la suavidad, afabilidad y mansedumbre* »⁵⁷⁴, ne peuvent que confirmer la fragilité du soi-disant lieu idyllique. D'autre part, la quiétude traditionnellement associée à cet espace poétique est ici perturbée par le récit hyperbolique d'Eugenio, qui n'hésite pas à mentionner une foultitude de plaignants – notamment par la chaîne accumulative *éste - aquel - tal -y tal - uno - otro - todos - y todos - y de todos - hay quien - y aun quien* – dont le tumulte s'éloigne franchement de la sérénité d'un havre de paix. Eugenio convoque sans cesse l'ouïe – et ne lésine pas sur l'emploi des verbes, parmi lesquels *oír, maldecir, condenar, vituperar, condenar, hablar, lamentarse, contar, repetir, resonar, murmurar* – et les lamentations de la multitude d'hommes résonnent alors en une sorte de cacophonie de voix sourdes.

Par ailleurs, remarquons l'analogie plus que frappante entre le passage que nous venons de citer et la description du lieu où Grisóstomo s'est donné la mort :

*no saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a éste semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. Y si aquí estuviédeses, señor, algún día, veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela; y encima de alguna, una corona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana. Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cuál hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana; y cuál hay que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo. Y déste y de aquél, y de aquéllos y de éstos, libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela*⁵⁷⁵

Il est plus que probable que Cervantès ait préparé le récit d'Eugenio bien avant le chapitre 51, en en changeant l'issue tragique. Pourtant, dans le récit d'Eugenio, si personne n'est mort – et c'est là toute l'ironie et l'absurdité de ce passage –, l'état de

⁵⁷² Y a-t-il là une référence dantesque ?

⁵⁷³ DQI, 23, p. 218.

⁵⁷⁴ *Autoridades*, p. 435.

⁵⁷⁵ DQI, 12, p. 108.

léthargie dans lequel sont plongés les hommes est assez éloquent : « *suspensos y encantados, esperando sin esperanza y temiendo sin saber de qué tememos* ». L'adjectif « *suspense* », dont la racine étymologique latine *suspensus* signifie à la fois « suspendu, qui plane, qui flotte » mais aussi « en suspens, incertain, indécis »⁵⁷⁶, invite à observer ces hommes tels des êtres flottants, dans une attente éternelle et, qui plus est, immotivée (« *sin esperanza* »). En racontant sa triste histoire sans mesure aucune, Eugenio se crée donc une existence fantomatique voire limbique, et le « *sin fin* » de lamentations ne semble pouvoir être interrompu que par une mort effective. Tout bien considéré, à la lumière des deux histoires intercalées précédentes et de leur protagoniste, dont la mort constitue l'un des motifs principaux, il serait aisé d'assimiler la foule plaintive – et, bien entendu, Eugenio – à des âmes en peine⁵⁷⁷ errant dans un étrange espace liminaire.

Finalement, au moment de transcender la matière intercalée en confrontant textuellement leur personnages masculins, le triptyque qu'ils forment offre des variantes autour de la mort, et engage le lecteur, une fois encore, sur des sentiers étranges. Ces doubles externes, nous le reconnaissons, ne sont pas mis en pleine lumière dans le roman, mais suggérés par une confrontation textuelle qui leur confère une existence et qui leur fait accéder au statut de double.

2. CRÉATEUR DE L'INTERCALATION ET/OU ACTANT DU RÉCIT INTERCALÉ ?

Un autre type de mise en présence virtuelle, toujours relatif aux épisodes intercalés, existe : les jeux de correspondances entre, d'une part, un narrateur supposément hétérodiégétique et le personnage de son récit, et d'autre part, le créateur de ce qu'Ana Luisa Baquero Escudero appelle « *falsa historia* »⁵⁷⁸ et le personnage inventé.

L'un des cas les plus notoires dans la Première partie du *Quichotte* cervantin est probablement celui de Dorotea : la jeune demoiselle est à la fois personnage du récit intercalé des amours entrecroisées, et protagoniste de l'histoire inventée de

⁵⁷⁶ *Le Grand Gaffiot*, p. 1553.

⁵⁷⁷ Et ce, au sens figuré. *CNRTL* : « *Fig. Errer en proie à un ennui, une solitude, une inquiétude... que l'on ne sait comment rompre ou tromper* ».

⁵⁷⁸ A. L. Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013, p. 119.

Micomicona, personnage créé avec l'aide du curé et du barbier et qu'elle incarne elle-même⁵⁷⁹. L'histoire de la fausse demoiselle en détresse, pure invention dans le but de manipuler don Quichotte pour l'obliger à rentrer chez lui, n'est pas sans lien avec la véritable vie de la jeune-femme et constitue même, selon Francisco Márquez Villanueva,

*la quintaesencia de lo ocurrido en la vida real a Dorotea, desposeída de su reino amoroso por el traidor don Fernando, un "gigante" social en la escala de la muchacha labradora*⁵⁸⁰.

Quant au *Quichotte* avellanédien, il problématise lui aussi la frontière entre narrateur et personnage, notamment dans le récit intercalé *El rico desesperado*. Alvarez Roblin recense à ce propos les affinités entre le narrateur, Antonio de Bracamonte, un soldat récemment revenu de Flandres, et l'un des personnages centraux du récit intercalé :

Le soldat Bracamonte, qui est le narrateur de l'histoire intitulée *El rico desesperado*, présente indéniablement plusieurs ressemblances avec le perfide soldat espagnol qui est l'un des principaux actants du récit intercalé : outre leur profession commune, ces hommes ont tous deux combattu en Flandres (ils ont un même rayon d'action) et présentent l'un et l'autre la particularité de voyager sans bagages (le premier parce qu'il prétend s'être fait dépouiller par des brigands, le second parce qu'il quitte en toute hâte la maison de Japelín) ; ce fameux soldat, par ailleurs, a la spécificité d'être anonyme, ce qui laisse totalement ouverte la question de sa véritable identité.⁵⁸¹

À cela faudrait-il peut-être ajouter le souci du détail. Lorsque Bracamonte décrit ses propres blessures de guerre et les coups mortels qu'inflige Japelín au soldat violeur, on remarque que les deux hommes ont tous deux souffert d'une attaque dans le dos, une brûlure pour le premier et la percée d'une lance pour le second :

aun tengo más de dos balazos, que podría mostrar, en los muslos y este hombro medio tostado de una bomba de fuego que arrojó el enemigo sobre

⁵⁷⁹ L'intercalation gigogne, par le biais du costume, fait d'elle un double à la fois interne et externe.

⁵⁸⁰ Si l'on considère Dorotea et Micomicona comme deux entités fictives distinctes, alors elles ne se ressemblent pas en tous points. Si F. Márquez Villanueva considère que « *En la mente creadora de Cervantes la historia auténtica de Dorotea se ha estructurado como transposición a otra clave de la aventura imaginada de la princesa Micomicona y no al contrario* » (*Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Bellaterra, p. 28), A. L. Baquero Escudero voit deux forces de caractère contraire : « *de doliente y patética heroína, se transforma en desenvuelta y burlesca actriz que cumple bien su papel en la farsa preparada al caballero, con un talante jocoso* » (A. L. Baquero Escudero, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, pp. 94-95).

⁵⁸¹ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 312.

*cuatro o seis animosos soldados españoles que intentábamos dar el primer asalto al muro, y no fue poca ventura no acabarnos.*⁵⁸²

*le escondió [...] la ancha cuchilla o penetrante hierro del milanés venablo por las espaldas, sacándosele más de dos palmos por delante [...].*⁵⁸³

Par-dessus le marché, comme pour s'assurer que son auditoire a bien intégré que le soldat espagnol du conte est mort, contrairement à lui, le soldat-narrateur va jusqu'à décrire la scène malsaine, voire morbide, dans laquelle Japelín s'acharne sur le cadavre du soldat fictif en le mutilant :

*Pues no para en esto señores, la tragedia –dijo Bracamonte, ni la venganza que Japelín tomó del soldado; porque luego, tras lo dicho, se apeó del caballo y, sacando el venablo del cuerpo del cadáver, le volvió a herir con él cinco o seis veces, haciéndole pedazos la cabeza y pechos con una crueldad inexplicable, pagando bien con muerte de las dos vidas, a lo que se puede presumir, y con tan aciago el pequeño gusto de su desenfrenado apetito, quedando allí revolcando en su propia sangre, para ejemplo de temerarias deliberaciones y comida de bestias.*⁵⁸⁴

Tel un trompeur, Bracamonte n'hésite pas à ajouter de nombreux détails qui n'étaient pas forcément nécessaires. Mais bien qu'il taise volontairement le nom du violeur – « *encubriendo su nombre* » dirait probablement Cervantès⁵⁸⁵ –, le narrateur laisse poindre quelques indices qui font planer le doute sur le rapport qu'il entretient – ou non – avec le soldat espagnol de son récit. Bracamonte a-t-il bien le statut de narrateur hétérodiégétique, n'ayant aucun rapport avec l'histoire qu'il conte ? Ou incarne-t-il un narrateur homodiégétique avançant masqué derrière une troisième personne du singulier ? En supposant que Bracamonte ait commis cet acte de violence (c'est ce que suggèrent les nombreux indices), on peut aisément envisager le dédoublement discursif comme le reflet d'un dédoublement interne dénié : c'est l'autre, le protagoniste du récit que je vous conte, qui a commis ce crime, ce n'est pas moi. En tous cas, si l'absence d'ambiguïté est souvent reprochée au continuateur, elle est ici plus que manifeste⁵⁸⁶ et pourrait cacher, en outre, l'aspect monstrueux de Bracamonte.

⁵⁸² DQAV, 14, p. 153.

⁵⁸³ DQAV, 16, p. 175.

⁵⁸⁴ DQAV, 16, pp. 175-176.

⁵⁸⁵ C'est en tout cas en ces termes que, dans le prologue de la Seconde partie, Cervantès accuse Avellaneda de cacher son identité sous un pseudonyme (DQII, *Prólogo*, p. 544).

⁵⁸⁶ Cet épisode rappelle, toute proportion gardée, la technique du « *narrador infidente* » soulignée par J. B. Avallé-Arce, « Cervantes y el narrador infidente », dans *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 163-172.

3. LES DOUBLES VIRTUELS D'UN *QUICHOTTE* À L'AUTRE

Penchons-nous cette fois sur les personnages pouvant être virtuellement rapprochés en traversant les frontières entre les trois romans, des doubles que nous pourrions qualifier de trans-*Quichottes*⁵⁸⁷. Nous avons déjà mentionné certains d'entre eux précédemment, en particulier entre les *Quichottes* cervantins et le *Quichotte* avellanédien : Bárbara et Andrés, Bárbara et Leandra ou encore Álvaro Tarfe et Sansón Carrasco. Pour éviter toute répétition malvenue, nous ne reviendrons pas sur ces doubles et renvoyons aux analyses effectuées dans la première partie de la thèse⁵⁸⁸, mais nous nous arrêterons brièvement sur un autre cas, celui de Basilio – personnage central du récit des noces de Camacho et Quiteria dans la Seconde partie – dans la mesure où celui-ci fait écho aux épisodes et personnages de la Première partie que nous évoquions il y a peu comme étant des doubles transcendant la matière intercalée : Grisóstomo, Cardenio et Eugenio.

Notons d'abord que la structuration de l'intercalation et des ressorts narratifs de cet épisode est comparable à l'épisode de Grisóstomo : don Quichotte et Sancho rencontrent d'abord un groupe d'hommes qui leur racontent le début de l'histoire (des bergers dans le cas de Grisóstomo, des étudiants et des paysans dans le cas de Basilio), il y a ensuite discussion autour d'un mot particulier (« *sarna* » dans le premier cas, « *friscal* » dans le second), puis, le lendemain, les protagonistes assistent à l'évènement (l'enterrement pour l'un, le mariage pour l'autre), au cours duquel survient un coup de théâtre (l'apparition et la plaidoirie de Marcela et l'astucieux suicide résurrectionnel de Basilio). Ensuite, la mise en présence textuelle des comportements de Basilio,

*De todo no me queda más que decir sino que desde el punto que Basilio supo que la hermosa Quiteria se casaba con Camacho el rico, nunca más le han visto reír ni hablar razón concertada, y siempre anda **pensativo** y triste, **hablando entre sí mismo**, con que **da ciertas y claras señales de que se le ha vuelto el juicio**: come poco y duerme poco, y lo que come son frutas, y en lo que duerme, si duerme, es en el campo, sobre la dura tierra, **como animal bruto**; mira de cuando en cuando al cielo, y otras veces **clava los ojos en la tierra**, con tal **embelesamiento**, que no parece sino estatua vestida que el aire le mueve la ropa. En fin, él da tales muestras*

⁵⁸⁷ Le préfixe « trans- » signifiant selon le *CNRTL* « qui traverse l'espace ou la limite, qui est de l'autre côté de la limite ».

⁵⁸⁸ Voir Chapitre 1, II, 2 et Chapitre 2, III, 2.

*de tener apasionado el corazón, que tememos todos los que le conocemos que el dar el sí mañana la hermosa Quiteria ha de ser la sentencia de su muerte*⁵⁸⁹,

et de Cardenio,

*Y, estando en lo mejor de su plática, paró y enmudecióse; **clavó los ojos en el suelo** por un buen espacio, en el cual todos estuvimos quedos y suspensos, esperando en qué había de parar aquel **embelesamiento**, con no poca lástima de verlo; porque, por lo que hacía de abrir los ojos, **estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato**, y otras veces cerrarlos, **apretando los labios** y enarcando las cejas, fácilmente conocimos que algún accidente de locura le había sobrevenido.*⁵⁹⁰

*os conjuro por la cosa que en esta vida más habéis amado o amáis, que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades **como bruto animal**, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona.*⁵⁹¹

*Le había caído a Cardenio la cabeza sobre el pecho, dando muestras de estar **profundamente pensativo***⁵⁹²,

est encore plus frappante. Tous deux désespérés par le mariage de leur bien-aimée avec un autre homme, ceux-ci sont affectés par des troubles identiques, décrits à l'aide d'une terminologie qui ne peut, formellement, que les rapprocher : il est tout à fait concevable que Cervantès ait élaboré le personnage de Basilio au regard de celui de la Première partie. À titre d'exemple, d'un point de vue lexical, des trois occurrences du terme « *embelesamiento* » dans le *Quichotte* deux sont employées dans ces épisodes, et, de la même façon, l'expression « *bruto animal* » n'apparaît nulle part ailleurs que dans ces deux épisodes. Ajoutons à cela leur similitude comportementale : la dextérité animale de Basilio «*[que] corre como un gamo, salta más que una cabra*»⁵⁹³ n'est effectivement pas sans rappeler celle de Cardenio, dont les sauts légers de rochers en rochers tiennent de la chèvre la plus agile⁵⁹⁴.

Néanmoins, leur conduite n'est pas identique en tous points : alors que Cardenio fait preuve d'une grande brutalité, se laissant alors glisser dans les abîmes de la folie et de la mort, Basilio cherche à échapper à sa situation désespérée en optant pour un stratagème des plus ingénieux. Le motif de la mort tel que nous le mettons en

⁵⁸⁹ DQII, 19, pp. 692-693.

⁵⁹⁰ DQI, 23, p. 220.

⁵⁹¹ DQI, 24, p. 222.

⁵⁹² DQI, 24, p. 229.

⁵⁹³ DQII, 19, p. 691.

⁵⁹⁴ Rappelons brièvement qu'Aranda affirme que Cardenio tient de la chèvre bondissante (M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, pp. 44-45.), et que le berger que croisent don Quichotte et Sancho leur affirme que seuls les chèvres et loups peuplent ces montagnes.

lumière plus en amont est encore une fois exploité, bien que totalement remanié. Alors que le récit des paysans laisse encore craindre une *muerte de amores* à l'image de celle de Grisóstomo ou de Cardenio (« *esperando de su respuesta la sentencia de mi muerte o la confirmacion de mi vida* »⁵⁹⁵ nous dit Cardenio ; « *el sí [...] ha de ser la sentencia de su muerte* »⁵⁹⁶ nous dit-on au sujet de Basilio), c'est un suicide feint, rendu possible et crédible à l'aide d'accessoires, auquel procède méticuleusement Basilio : la mort acquiert alors une dimension spectaculaire, modalité dont Cervantès n'avait pas encore tiré profit jusqu'ici⁵⁹⁷.

III. LE DOUBLE EXTERNE : MISE EN PRÉSENCE EFFECTIVE

Une dernière modalité du double, et probablement la plus aboutie et innovante, concerne les contacts effectifs entre des personnages dont les similitudes, saisissantes, donnent lieu à des faces-à-faces singuliers. Ces rencontres concernent essentiellement le protagoniste du roman et ont été étudiées point par point dans le chapitre précédent, ce pour quoi nous n'y reviendrons pas. En revanche, d'autres mises en présences concrètes méritent une pareille attention, notamment autour de la thématique amicale : dans la Première partie cervantine, nous nous centrerons principalement sur les rapports entre Anselmo et Lotario, célèbre couple d'amis de la nouvelle du *Curioso Impertinente*⁵⁹⁸ ; dans le *Second Tome*, nous nous arrêterons sur la relation ambiguë entre le Grenadin Álvaro Tarfe et le protagoniste avellanédien, car, nous le verrons ensuite, celle-ci impacte très probablement les futures relations duelles et amicales, tout autant ambiguës, de la Seconde partie cervantine.

1. ANSELMO ET LOTARIO : DE L'INDISSOCIABILITÉ AU DEDOUBLEMENT

⁵⁹⁵ DQI, 27, p. 269.

⁵⁹⁶ DQII, 19, p. 693.

⁵⁹⁷ Nous parlons ici des épisodes de Grisóstomo, Cardenio et Eugenio.

⁵⁹⁸ F. Ayala, « Los dos amigos », dans *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 695-713 ; J. B. Avallé-Arce, « El cuento de los dos amigos », dans *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelone, Ariel, 1975, pp. 153-214 ; H. J. Neuschäfer, « El curioso impertinente y el sentido del Quijote », dans *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 104-107 ; H. J. Neuschäfer, « El Curioso Impertinente y la tradición de la novelística europea », dans *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (2), 1990, pp. 605-620 ; G. Güntert, « "El curioso impertinente": Nuevas perspectivas críticas », dans *Anales Cervantinos*, 46, 2015, pp. 183-208.

Dans le *Curioso Impertinente*, Anselmo demande à son ami Lotario de séduire sa femme, Camila, pour mettre à l'épreuve la fidélité de cette dernière. Lotario, surpris par cette demande, finit par s'exécuter, mais surtout par s'éprendre de Camila, qui, elle aussi, succombe. Alors que cette nouvelle propose à première vue de développer un lieu commun de la littérature, le thème des « deux amis »⁵⁹⁹, les rapports entre les deux personnages nous semblent bien plus complexes à démêler et relèvent, à notre avis, d'une des modalités postérieures du motif du double.

Plusieurs stratégies discursives, mises en place dès le début du récit, permettent de concevoir les deux hommes comme une seule et même entité fictionnelle. Le narrateur amorce son récit en signalant d'emblée la relation très étroite qu'entretiennent les deux protagonistes :

*En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados. Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres; todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen. Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza; pero, cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo; y, desta manera, andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese.*⁶⁰⁰

L'antonomase d'abord (« *por excelencia y por antonomasia, de todos los que los conocían* "los dos amigos" *eran llamados* »), périphrase énonçant la qualité essentielle d'une personne ou d'une chose pour la désigner⁶⁰¹, fusionne les deux hommes sous un même trope et indique, par conséquent, que leur amitié fait partie intégrante de leur identité. Les présentant ensuite de façon simultanée par leurs caractéristiques communes (leur condition sociale, leur célibat, leur âge et leur humeur), le narrateur poursuit en ajoutant que, même dans leurs différences (qui n'ont trait qu'à leurs distractions), ceux-ci parviennent à s'accorder et se compléter. À n'en pas douter, Anselmo et Lotario cohabitent harmonieusement : ils se correspondent

⁵⁹⁹ Voir C. Heusch, « De l'autre au même : glissements progressifs du concept d'ami du Moyen Âge à l'humanisme », dans *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, A. Redondo éd., *Cahiers de l'UFR d'études hispaniques et latino-américaines*, 9, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1993, pp. 33-43.

⁶⁰⁰ DQI, 33, p. 327.

⁶⁰¹ Le dictionnaire *Autoridades* utilise d'ailleurs cet épisode comme exemple pour sa définition de « antonomasia » (*Autoridades*, p. 312).

(« *no había concertado reloj que así lo anduviese* », « *la buena correspondencia que los dos tenían* »⁶⁰²), s'accordent (« *quedaron de concierto* », « *quedó así concertado* », « *quedaron de acuerdo entre los dos* »)⁶⁰³ et semblent régis par une sorte de principe d'indissociabilité et d'interdépendance (« *se determinó con el parecer de su amigo Lotario, sin el cual ninguna cosa hacía, de...* »⁶⁰⁴). Plus que complémentaires, les deux hommes sont tributaires l'un de l'autre et forment – jusqu'à présent – un seul et même être, ce qui n'est pas sans danger :

[U]ne conception si exigeante de l'amitié qui prône une fusion totale des amis provoque une réaction inverse. L'amitié est assurément une valeur idéale, mais elle n'est pas une valeur sûre. S'il faut se donner entièrement à l'Autre, elle devient quelque chose de dangereux. Car, qui est l'Autre, si ce n'est un être insaisissable, imprévisible ?⁶⁰⁵

Cet équilibre s'avère effectivement fragile au moment de la mise à l'épreuve⁶⁰⁶. Leur harmonie vitale se voit très rapidement menacée lorsqu'Anselmo, alors jeune marié, formule l'étrange requête qu'est celle de séduire sa femme pour tester sa vertu. Incrédule face à cette demande, Lotario éprouve dès lors une appréhension, voire une certaine forme de crainte : « *le estuvo mirando un buen espacio, como si mirara otra cosa que jamás hubiera visto, que le causara admiración y espanto* »⁶⁰⁷. On l'aura probablement noté, nous retrouvons ici les caractéristiques de la rencontre avec le double : l'apparition soudaine d'un inconnu (Lotario ne reconnaît plus Anselmo et lui devient étranger), la mobilisation visuelle et la persistance du regard, et, enfin, le sentiment d'inquiétude qui en résulte. En d'autres termes, la sollicitation d'Anselmo constitue un point de rupture, le premier pas vers une séparation définitive de « *los dos amigos* ». Ceux qui étaient les mêmes deviennent autres. Ceux qui semblaient se connaître parfaitement sont à présent méconnaissables et dédoublés d'un point de vue identitaire.

Sin duda imagino o que no me conoces o que yo no te conozco. Pero no, que bien sé que eres Anselmo y tú sabes que yo soy Lotario: el daño está en que yo pienso que no eres el Anselmo que solías y tú debes de haber pensado que tampoco yo soy el Lotario que debía ser, porque las cosas

⁶⁰² DQI, 33, pp. 327-328.

⁶⁰³ DQI, 33, p. 329 et p. 341.

⁶⁰⁴ DQI, 33, p. 328.

⁶⁰⁵ C. Heusch, « De l'autre au même... », *Les représentations de l'Autre...*, pp. 34-35.

⁶⁰⁶ Alors qu'il s'agit traditionnellement de mettre à l'épreuve l'amitié, ici il s'agit de la fidélité de l'épouse.

⁶⁰⁷ DQI, 33, p. 332 [nous soulignons]. On notera encore une fois les sentiments paradoxaux.

*que me has dicho, no son de aquel Anselmo mi amigo, no las que me pides
se han de pedir a aquel Lotario que tú conoces*⁶⁰⁸

Les parallélismes syntaxiques et les oppositions essentielles (emploi itératif du verbe « *ser* ») entre le « *yo* » et le « *tú* » différencient ouvertement les deux hommes et rompent leur unité initiale. Nous partageons alors le point de vue de Jourde et Tortonese qui interprètent l'évènement de séparation « comme [un] moment narratif [qui] coïncide avec le sens de la séparation comme constitution d'un double, d'un même autre dont le sujet n'avait jusqu'alors pas pleinement conscience »⁶⁰⁹. Lotario poursuit d'ailleurs en livrant une réflexion autour du principe d'amitié. Lorsqu'Aristote précise dans l'*Éthique à Nicomaque* que « de très nombreux différends surgissent entre amis dès lors qu'ils ne se font pas la même idée de l'amitié et ne sont pas amis au même titre »⁶¹⁰, le philosophe nous offre une première clef de compréhension. Lotario pointe effectivement des divergences entre sa conception personnelle de l'amitié et celle d'Anselmo, dissensions dont il ne semblait pas avoir conscience jusque-là :

*los buenos amigos han de probar a sus amigos y valerse dellos, como dijo un poeta, «usque ad aras», que quiso decir que no se habían de valer de su amistad en cosas que fuesen contra Dios. Pues si esto sintió un gentil de la amistad, ¿cuánto mejor es que lo sienta el cristiano, que sabe que por ninguna humana ha de perder la amistad divina? Y cuando el amigo tirase tanto la barra, que pusiese aparte los respetos del cielo por acudir a los de su amigo, no ha de ser por cosas ligeras y de poco momento, sino por aquellas en que vaya la honra y la vida de su amigo. Pues dime tú ahora, Anselmo: ¿cuál destas dos cosas tienes en peligro, para que yo me aventure a complacerte y a hacer una cosa tan detestable como me pides? Ninguna, por cierto, antes me pides, según yo entiendo, que procure y solicite quitarte la honra y la vida, y quitármela a mí juntamente, porque si yo he de procurar quitarte la honra, claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra peor es que un muerto; y siendo yo el instrumento, como tú quieres que lo sea, de tanto mal tuyo, ¿no vengo a quedar deshonrado y, por el mesmo consiguiente, sin vida.*⁶¹¹

Seule l'amitié fondée sur la vertu est une amitié véritable⁶¹², Lotario le sait et en fait part à Anselmo. Pourtant il cèdera et accèdera à sa demande, se conduisant alors

⁶⁰⁸ DQI, 33, p. 333.

⁶⁰⁹ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double...*, p. 109.

⁶¹⁰ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Flammarion, 2004, p. 460.

⁶¹¹ DQI, 33, pp. 332-333.

⁶¹² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, pp. 415-416 : « De son côté, l'amitié achevée est celle des personnes de bien, c'est-à-dire de celles qui se ressemblent sur le plan de la vertu. Ce sont elles en effet qui se souhaitent pareillement du bien les unes aux autres en tant que personnes de bien et qui sont telles en elles-mêmes. Or ceux qui souhaitent du bien à ceux qui leur sont chers dans le souci de ces derniers sont par excellence des amis, car ce sont les personnes mêmes qui motivent ces dispositions réciproques et ils ne s'aiment pas par accident. Par conséquent leur amitié persiste aussi longtemps qu'ils restent

de façon malhonnête : il feint et ment (« *no sabía qué decirse para mentir de nuevo* », « *todo era ficción y mentira* »⁶¹³), met en péril leur relation, qui devient malsaine, et la trahit, puisqu'il s'éprend de la femme de son ami, entretenant alors une relation avec elle. Outre le sens moral de ce passage, le désagrégement de leur amitié est aussi acté d'un point de vue textuel dans l'ensemble de la nouvelle puisque les occurrences du terme « *amigo* », nombreuses au début du récit, se raréfient à partir de ce moment, et se verront même accompagnées des adjectifs « *mal* »⁶¹⁴, « *falso* »⁶¹⁵ et « *traidor* »⁶¹⁶. Lotario semble être le seul à percevoir le danger qu'implique l'exécution de ce stratagème « *tan detestable* »⁶¹⁷. Plus que la perte de leur amitié, l'homme saisit par anticipation l'issue tragique de cette histoire : « *me pides [...] que procure quitarte la honra y la vida* »⁶¹⁸.

Camila participe bien malgré elle à la rupture d'équilibre entre Anselmo et Lotario. Par deux fois, elle est réifiée en miroir,

*es asimesmo la buena mujer como espejo de cristal luciente y claro, pero está sujeto a empañarse y escurecerse con cualquiera aliento que le toque*⁶¹⁹,

*¿con qué rostro osas parecer ante quien sabes que es el espejo donde se mira aquel en quien tú deberías mirar, para que vieras con cuán poca ocasión le agravias?*⁶²⁰,

et agit en déclencheur et catalyseur de la prise de conscience des deux hommes. La femme assume ici une fonction symbolique révélatrice, propre au miroir : à travers elle, Lotario et Anselmo se voient l'un l'autre tels qu'ils sont devenus, c'est-à-dire des rivaux. En étudiant la notion de violence réciproque, René Girard précise que la convergence des désirs conduit inéluctablement à la construction d'un rapport antagonique :

hommes de bien. Or la vertu est chose stable. De plus, chacun des deux est bon à la fois tout simplement et pour son ami, car les hommes de bien sont à la fois bons tout simplement et avantageux l'un pour l'autre. Du reste, ils sont aussi agréables dans le même double sens. Les hommes de bien sont en effet agréables à la fois tout simplement et l'un à l'autre, car chacun trouve plaisir à ses propres actions et à celles qui leur ressemblent ; or celles des hommes de bien sont identiques ou se ressemblent. »

⁶¹³ DQI, 33, p. 343.

⁶¹⁴ DQI, 33, p. 346.

⁶¹⁵ DQI, 34, p. 360.

⁶¹⁶ DQI, 34, p. 362.

⁶¹⁷ DQI, 33, p. 333.

⁶¹⁸ DQI, 33, p. 333.

⁶¹⁹ DQI, 33, p. 337.

⁶²⁰ DQI, 34, p. 331.

Deux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute mimesis portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit. Les hommes sont toujours partiellement aveugles à cette cause de rivalité. Le même, le semblable, dans les rapports humains, évoque une idée d'harmonie : nous avons les mêmes goûts, nous aimons les mêmes choses, nous sommes faits pour nous entendre. Que se passera-t-il si nous avons vraiment les mêmes désirs ?⁶²¹

Camila incarne ce désir vers lequel les deux hommes convergent, et on ne peut nier que celui-ci joue un rôle décisif dans la narration. Lotario substitue son désir de sauvegarder son amitié au désir qu'il éprouve pour la femme d'Anselmo, contre lequel il lutte, mais ne résiste pas. Si l'on suit le raisonnement girardien, l'harmonie initiale et l'entente excessive entre les deux hommes ne pouvait conduire qu'à leur séparation et, par la suite, à leur rivalité. La nouvelle du *Curioso Impertinente* nous raconterait alors une sorte d'expérience mimétique conduite par Anselmo, qui, par le biais du désir réflexif incarné par une femme-miroir, révèle un double monstrueux⁶²² jusqu'alors occulté sous une supposée unité amicale.

Il faut également préciser que la mort d'Anselmo, conséquence prévisible de ce déchirement, survient dans d'étranges circonstances. Il ne se suicide pas comme l'on pourrait s'y attendre, mais il sombre dans l'affliction et périt « *estraña[mente]* », « *de algún grave mal* »⁶²³. S'agit-il d'une mort naturelle, accidentelle, d'un assassinat ? Est-elle la conséquence de la séparation avec le double ? Si Anselmo impute sa mort à son désir puisqu'il écrit dans sa lettre d'adieu « *un necio e impertinente deseo me quitó la vida* »⁶²⁴, les informations données par le narrateur, ou plutôt celles qui ne sont pas données, laissent planer un certain mystère. Son cadavre est effectivement retrouvé dans une curieuse disposition :

*Viendo el señor de casa que era ya tarde y que Anselmo no llamaba, acordó de entrar a saber si pasaba adelante su indisposición, y hallóle tendido boca abajo, la mitad del cuerpo en la cama y la otra mitad sobre el bufete, sobre el cual estaba con el papel escrito y abierto, y él tenía aún la pluma en la mano.*⁶²⁵

⁶²¹ R. Girard, *La violence et le sacré*, pp. 217-218.

⁶²² Nous suivons toujours le raisonnement girardien. Mais qui est le monstre ? Anselmo par son impertinence, ou Lotario par sa transformation d'homme vertueux en traître ? René Girard développe différents phénomènes produits par le double monstrueux, dont la possession : « Le sujet verra la monstruosité se manifester en lui et hors de lui en même temps. [...] Le sujet se sent pénétré, envahi, au plus intime de son être, par une créature surnaturelle qui l'assiège également au dehors. Il assiste horrifié à un double assaut dont il est la victime impuissante » (R. Girard, *La violence et le sacré*, pp. 243-244).

⁶²³ DQI, 35, p. 373.

⁶²⁴ DQI, 35, p. 373.

⁶²⁵ DQI, 35, p. 373.

L'homme est retrouvé inerte sur le ventre, une partie du corps positionnée sur le lit et l'autre sur le bureau, une plume à la main. La répartition corporelle par la moitié invite à s'interroger et appelle un commentaire : la première moitié allongée sur le lit indique bel et bien une mort définitive (la couche renvoyant probablement à Camila), tandis que la seconde moitié (« *tenía aún la pluma en la mano* ») suggère une sorte d'état de seuil entre la vie la mort, qui se rapporte sans doute à son homologue Lotario, et ce d'autant plus que le décès du premier ne tarde pas à être suivi de celui du second⁶²⁶. D'ailleurs, l'adverbe « *aún* », qui entremêle les aspects processif et terminatif, indique qu'une action en cours de déroulement a été interrompue et pourrait, peu s'en faut, laisser entendre qu'un assassinat a été perpétré. Mais par qui ? Par leur indissociabilité peut-être, car, suite à la séparation, les deux hommes semblent régis par un sentiment d'incomplétude, d'insuffisance de l'être : ils se désagrègent progressivement, semblent incapables de survivre sans l'autre, et, finalement, s'anéantissent. Le dénouement, signé par la mort des trois personnages, invite effectivement à considérer la symbolique de ces morts successives plutôt que la mort elle-même : si le premier double périt, le second succombe logiquement, et, dès lors, la femme-miroir, instrument de la révélation, n'a plus raison de subsister.

En définitive, au travers de ce récit, l'évolution de la relation entre Anselmo et Lotario met en exergue deux modalités successives du double : la précarité des liens *a priori* inébranlables des deux entités qui n'en forment qu'une, « *los dos amigos* » nous dit le texte, aboutit à la scission des deux hommes. Ce nouveau rapport duel, qui aurait pu se fonder sur une simple rivalité (mais que Lotario avait dès le début, très justement, envisagée comme une menace de mort), conduit finalement à une triple disparition dans des circonstances aussi troublantes que surprenantes. La mise en scène de ces doubles amicaux devenus nuisibles l'un pour l'autre, et même destructeurs, ainsi que la tournure sépulcrale que prend la nouvelle, ne donnent absolument pas matière à rire, contrairement à d'autres épisodes présentant un double rival (ou d'un autre type d'ailleurs), mais plutôt au tourment.

De façon certaine, le lecteur (ou l'auditeur) éprouve une expérience à la fois déconcertante (« mais comment ont-ils pu en arriver là ? ») et agitée (« comment est

⁶²⁶ DQI, 35, p. 374 : « *no de allí a muchos días me vinieron nuevas que Lotario había muerto en una batalla que en aquel tiempo dio monsiur de Lautrec al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en el reino de Nápoles* ».

donc mort Anselmo ? »), expérience que cherchent à produire de nombreux récits de genres bien postérieurs. À la fin de sa lecture, le bref commentaire du curé, « *no me puedo persuadir que esto sea verdad* », « *algo tiene de imposible* »⁶²⁷, quoique principalement attaché à l'immoralité de la sollicitation d'Anselmo, n'est-il pas symptomatique des futures interrogations du lecteur face au récit de l'étrange ? Ne nous relate-t-on pas ici « des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière »⁶²⁸ ?

2. ÁLVARO TARFE : AMI ET DOUBLE QUICHOTTESQUE AVELLANÉDIEN, MATRICE DU DOUBLE DU QUICHOTTESQUE CERVANTIN

Dans le roman avellanédien, bien que l'amitié ne semble pas présentée comme un sujet de premier plan⁶²⁹, elle n'en reste pas moins un élément structurel sous-jacent. La relation ambiguë qu'entretiennent le héros et don Álvaro Tarfe, qui constitue l'un des moteurs essentiels de la continuation, correspond effectivement à une amitié placée sous le signe du double : « *merece mi amistad y compañía, porque vaya viéndose en mí, como en un espejo* »⁶³⁰, affirme don Quichotte à Álvaro Tarfe lors de ses déboires avec la justice.

Dès le début du roman, alors que la foule abonde sur la place principale du village après l'office des vêpres, le Grenadin apparaît en grande pompe accompagné de trois autres gentilhommes :

En esto tocaron a vísperas, y él, tomando su capa y rosario, se fue a oírlas con el alcalde, que vivía junto a su casa; las cuales acabadas, se fueron los alcaldes, el cura, don Quijote y toda la demás gente de cuenta del lugar a la plaza y, puestos en corrillo, comenzaron a tratar de lo que más les agradaba. En este punto vieron entrar por la calle principal en la plaza cuatro hombres principales a caballo, con sus criados y pajes, y doce

⁶²⁷ DQI, 35, p. 374.

⁶²⁸ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 46.

⁶²⁹ Si dans la première histoire intercalée – *El rico desesperado* – Japelín suit les conseils de ses amis malavisés en jetant le froc aux orties, ce qui, selon un chanoine, est à l'origine son tragique décès (« *por maravilla acaban bien los que la dejan* » DQAV, 16, p. 180), l'amitié n'est qu'anecdotique et rien ne permet d'établir un lien de duplicité entre eux.

⁶³⁰ DQAV, 9, p. 98.

*lacayos que traían doce caballos de diestro ricamente enjaezados; los cuales, vistos por los que en la plaza estaban, aguardaron un poco a ver qué sería aquello*⁶³¹

À bien des égards, l'apparition de Tarfe semble matricer le phénomène d'apparition du double quichottesque tel qu'il sera développé et répété dans la Seconde partie cervantine. Dans cet épisode, il y a interruption soudaine de l'action en cours (« *en este punto vieron entrar* ») par l'apparition impressionnante d'un homme, qui, même s'il fait partie d'un groupe, ressort comme étant « *el más principal [caballero]* »⁶³² et leur porte-parole. Effectivement, comme en témoignent les trois occurrences de « *ver* » dans la phrase, l'entrée en scène d'Álvaro Tarfe ne passe pas inaperçue, et ce d'autant plus que l'assistance est nombreuse à l'observer : noblement vêtu, l'homme est accompagné d'un important cortège domestique et équestre⁶³³. Mais outre l'apparition « *vistosa* » – pour employer le qualificatif que nous appliquions au double quichottesque dans le chapitre précédent –, le gentilhomme présente également des accointances avec don Quichotte qui font de lui un double des plus stimulants : il est en route pour défendre sa dame aux joutes de Saragosse, dame décrite selon le même portrait conventionnel que celui de Dulcinée dans la Première partie. Il n'est alors pas surprenant que don Quichotte s'identifie à cet homme et éprouve, comme l'indique à juste titre Alvarez Roblin, un désir mimétique :

Dans l'ensemble de ces pages inaugurales, don Quichotte ne se programme pas directement lui-même comme chevalier, à la différence du personnage de l'incipit cervantin. Le continuateur utilise la médiation d'un double et la décision de repartir pour de nouvelles aventures naît, par conséquent, d'une sorte de désir mimétique.⁶³⁴

Matériellement, c'est l'armure milanaise que Tarfe lui laisse le soin de garder pendant son absence qui fait office d'agent catalyseur et qui régénère les jusqu'alors possibles résurgences chevaleresques de don Quichotte. Celle-ci fait d'abord l'objet d'une description hyperbolique par don Quichotte et Sancho,

Y, abriendo una arca grande, adonde las había metido, las sacó. Cuando Sancho vio las armas nuevas y tan buenas, llenas de trofeos y grabaduras milanesas, acicaladas y limpias, pensó sin duda que eran de plata y dijo pasmado:

–Por vida del fundador de la torre de Babilonia, que si ellas fueran mías, que las había de hacer todas de reales de a ocho, de estos que corren ahora, más redondos que hostias, porque solamente la plata, fuera de las

⁶³¹ DQAV, 1, p. 18.

⁶³² DQAV, 1, p. 20.

⁶³³ Les chevaux sont également richement harnachés.

⁶³⁴ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, p. 60.

*imágenes que tienen, vale, al menorete, a quererlas echar en la calle, **más de noventa mil millones. ¡Oh, hideputa, traidoras, y cómo relucen!***
Y tomando el morrión en las manos, dijo:
–Pues el sombrero de plata, ¡es bobo! Por las barbas de Pilatos, que, si
*tuviera cuatro dedos más de falda, **se le podría poner el mismo rey.** Y aun*
juro que el día de la procesión del Rosario se le habemos de poner en la
cabeza al señor cura, pues saldrá con él y con la capa de brocado por esas
*calles **hecho un reloj.** Mas dígame, señor: estas armas, ¿quién las hizo?*
¿Hízolas ese sabio Esquife o nacióronse así del vientre de su madre?
*–¡Oh, gran necio! –dijo don Quijote–. **Estas se hicieron y forjaron junto***
al río Leteo, media legua de la barca de Acaronte, por las manos de
Vulcano, herrero del infierno⁶³⁵,

dont les superlatifs, les adverbes exclamatifs, l'estimation de sa valeur marchande ou encore son origine mythologique, entre autres, viennent à la fois enrichir la sur-visibilité supposée de Tarfe lorsqu'il revêt son armure⁶³⁶, et préfigurer les accoutrements vistosos de Sansón Carrasco⁶³⁷ et de don Diego de Miranda⁶³⁸ dans la Seconde partie. Par ailleurs, cette description déraisonnable de l'armure milanaise introduit parfaitement la puissance agissante et surtout revigorante qu'elle exercera sur don Quichotte. Une fois sur ses épaules, l'imagination effrénée du chevalier fait son œuvre : le voilà reparti pour de nouvelles aventures⁶³⁹.

Toutefois, le rôle de Tarfe ne se borne pas uniquement à celui de catalyseur car celui-ci réapparaît tout au long de la continuation : don Quichotte passe environ un tiers de la continuation en sa compagnie. Si les deux hommes prétendent être amis (« *la flor de mis amigos* »⁶⁴⁰ dit même le chevalier), la bienveillance de l'un envers l'autre est plus que douteuse. Tandis que le chevalier considère cette amitié dans ses aspects vertueux (« *me tengáis por verdadero amigo, pues de ello os resultará no solamente honra y provecho sino juntamente sumo contento y alegría* »⁶⁴¹), Tarfe l'entretient à des fins majoritairement profitables et divertissantes. Il lui apporte son aide à plusieurs reprises, en le faisant sortir de la prison de Saragosse par

⁶³⁵ DQAV, 3, p. 41 [nous soulignons].

⁶³⁶ Précisons qu'il s'agit là d'une armure d'apparat, « *que solo pued[e] servir para la vista* », précise Tarfe (DQAV, 3, p. 38).

⁶³⁷ Rappelons-nous à quel point les deux armures de Carrasco resplendissent (DQII, 14, p. 651 : « *resplandecientes espejos* » ; DQII, 64, p. 1045 : « *luna resplandeciente* ») à l'image de celle de Tarfe qui, comme l'indique Sancho bien à sa façon, brille fortement : « *¡ Oh, hideputa, traidoras, y cómo relucen !* ».

⁶³⁸ Voir chapitre 3, II, 1, b, au sujet de la description hyperbolique de l'accoutrement de don Diego de Miranda.

⁶³⁹ Soulignons la première prise de parole de don Quichotte, une fois parti de son village : « *Ya ves, Sancho mío, cómo en nuestra salida todo se nos muestra favorable, pues, com oves, **la luna resplandece y está clara*** » (DQAV, 4, p. 46 [nous soulignons]).

⁶⁴⁰ DQAV, 31, p. 340.

⁶⁴¹ DQAV, 32, p. 345.

exemple (« *¿qué aventura o desventura ha sido la presente? ¿Parécele a vuesa merced que es ahora bueno tener amigos en la corte? Pues yo lo seré esta vez tal de vuesa merced, como verá por la experiencia* »⁶⁴²), tout en n'hésitant pas à le séquestrer et à le tourner en ridicule en l'offrant en spectacle à ceux qui semblent être ses véritables amis (« *¿hay alguna aventura de nuevo en que los amigos podamos ayudar a vuesa merced?* »⁶⁴³). La kyrielle d'amis d'Álvaro Tarfe, enrichie par celle de don Carlos, est mentionnée à de très nombreuses reprises et semble tisser une toile dans laquelle le chevalier est pris au piège.

La relation ambiguë de Tarfe avec don Quichotte atteint d'ailleurs le comble de son paradoxe à la fin du roman lorsque le Grenadin décide de faire enfermer don Quichotte dans la *Casa del Nuncio* : d'abord parce qu'il a fait sortir don Quichotte de prison au prétexte de sa folie pour finalement l'enfermer dans cet établissement qui présente ostensiblement les mêmes caractéristiques⁶⁴⁴, mais aussi parce que son rôle au sein de la fiction n'est plus uniquement celui de catalyseur, mais également, paradoxalement, celui d'inhibiteur des aventures quichottesques. En cela, le gentilhomme grenadin rappelle plusieurs personnages de la Seconde partie dont les effets sont aussi avantageux que néfastes pour le protagoniste (Roque Guinart et don Antonio Moreno par exemple), et surtout le bachelier Sansón Carrasco, personnage qui semble élaboré par Cervantès à partir du moule avellanédien de Tarfe.

Bien que le désir mimétique se présente dans le sens inverse, l'amitié entre don Quichotte et Carrasco se présente également sous le signe du double et est tout autant ambiguë que celle du roman avellanédien. S'il ne fait pas de doute que les deux hommes sont amis (« *abrazole Sansón, y suplicole le avisase de su buena o mala suerte, para alegrarse con ésta o entristecerse con aquella, como las leyes de su amistad pedían* »⁶⁴⁵), Sansón incarne l'amitié par la rivalité puisque sa volonté de guérir don Quichotte l'amène paradoxalement à l'affronter, et finalement, à se venger de sa propre défaite. De la même façon, le bachelier est à la fois moteur et frein des aventures quichottesques : il révèle au héros la publication d'un livre racontant ses aventures et l'incite à les poursuivre, tout en élaborant un projet secret qui vise à le

⁶⁴² DQAV, 9, p. 97.

⁶⁴³ DQAV, 10, p. 101.

⁶⁴⁴ La frontière entre l'asile et l'univers carcéral est bien mince : « *rejas de hierro* », « *cadenas* », « *grillos* », « *esposas* », « *presos* », « *cadena al pie* », etc (DQAV, 36, pp. 387-388).

⁶⁴⁵ DQII, 7, p. 601.

vaincre pour envisager un retour chez lui et une guérison. Néanmoins, Sansón Carrasco présente une différence significative avec le personnage avellanédien car il représente une véritable menace et incarne un maillon de la chaîne funeste de la Seconde partie. Il ne fait pas qu'accompagner le protagoniste mais réapparaît ponctuellement de façon troublante et dissimulé sous deux identités d'emprunt. Et cette persécution, qui avait en principe pour but la guérison de don Quichotte, conduira celui-ci vers la mort que l'on connaît⁶⁴⁶.

3. LA RENCONTRE DU DOUBLE QUICHOTTESQUE : UNE RÉPONSE À LA CONTINUATION AVELLANÉDIENNE ?

Pour terminer autour du cas Álvaro Tarfe, ajoutons brièvement que l'introduction du personnage avellanédien dans la Seconde partie cervantine fait de lui un véritable double trans-*Quichotte* témoignant de la perméabilité des frontières entre les trois romans et de la spécularité de ces derniers. Et si Tarfe constitue un outil correctif permettant à Cervantès de condamner le roman concurrent⁶⁴⁷, la variante cervantine incarne un double assez étonnant de l'original avellanédien. En effet, alors qu'il est souvent reproché à l'auteur rival de réduire les ambivalences des personnages originaux, dans le cas présent, Cervantès réduit l'ambiguïté du personnage avellanédien en favorisant uniquement son effet stimulant sur le protagoniste⁶⁴⁸, malgré l'imminence de la mort. Au chapitre 72, dans un dernier élan, la rencontre de Tarfe permet à don Quichotte de débiliter son double de papier et de condamner une fois pour toute cet usurpateur, cet être malfaisant : « *no sé si soy el bueno, pero sé decir que no soy el malo* », affirme-t-il⁶⁴⁹. Une question se pose alors : la publication du *Second Tome* pourrait-elle expliquer la démultiplication des doubles quichottesques de la Seconde partie et les rapports ambigus (et souvent amicaux) que ceux-ci entretiennent ? Entretiendraient-ils, eux aussi, des rapports étroits avec l'œuvre continuatrice ?

⁶⁴⁶ Sur le point de trépasser, il acceptera même de suivre don Quichotte reconverti en pasteur, sous le nom de « *Carrascón* » (DQII, 73, p. 1097).

⁶⁴⁷ Voir chapitre 1, II, 2.

⁶⁴⁸ Nous venons ainsi nuancer la conclusion de l'article de M. C. Ruta, « Don Álvaro Tarfe entre Cervantes y Avellaneda », éd. P. Frölicher et G. Güntert, *Teoría e interpretación del cuento*, Berne, Lang, 1995, p. 190 : « *Don Álvaro Tarfe viene asimilado al universo semántico cervantino del cual respetará aquellos márgenes de ambigüedad e ironía que Avellaneda no había sido capaz de reproducir* ».

⁶⁴⁹ DQII, 72, p. 1091.

Outre la dynamique romanesque oscillante que nous avons mise en évidence dans notre troisième chapitre, les rencontres effectives entre don Quichotte et ses doubles dans la Seconde partie cervantine pourraient bien permettre d'explorer de nouvelles pistes d'écriture pour répondre au continuateur sur le terrain littéraire. C'est en tout cas l'hypothèse défendue et démontrée par Alvarez Roblin⁶⁵⁰, en particulier pour les personnages de don Diego de Miranda et du Chevalier de la Blanche Lune.

Le refus de reconnaître qu'il y a plus belle femme que Dulcinée suite au duel avec le Chevalier de la Blanche Lune est effectivement des plus éloquentes puisqu'il pourrait en réalité répondre à la proposition avellanédienne d'avoir fait de don Quichotte un Chevalier Sans Amour, proposition contre laquelle le véritable chevalier n'a pas manqué de s'insurger :

*Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido*⁶⁵¹

Mais le cas de don Diego de Miranda semble encore plus significatif car celui-ci survient bien avant le chapitre 59, et, qui plus est, quelques instants seulement après le duel avec le Chevalier aux Miroirs, personnage sans aucun doute lié à la continuation. L'hispaniste propose alors d'apparenter le mode de vie que don Diego professe et les lectures pieuses qu'il entreprend, à l'idéal de vie dépeint par mosén Valentín dans le *Quichotte* de 1614, lesquels détonnent franchement avec ceux défendus par don Quichotte. En d'autres termes, le Chevalier au Manteau Vert serait un double externe virtuel de Mosén Valentín. En effet, la rencontre entre don Quichotte et don Diego pourrait être une façon d'affirmer la singularité du chevalier cervantin face à son concurrent. Après que don Quichotte s'est présenté, Miranda réplique de la manière suivante :

*¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia que vuesa merced dice que está impresa de sus altas y verdaderas caballerías se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias.*⁶⁵²

⁶⁵⁰ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp.218-220.

⁶⁵¹ DQII, 59, p. 1000.

⁶⁵² DQII, 16, p. 663.

La réponse ne peut qu'interpeler. Parmi « *los fingidos caballeros de que estaba lleno el mundo* », s'agit-il de dénoncer plus spécifiquement le faux don Quichotte ? À n'en pas douter, les termes *daño*, *perjuicio* et *des crédito* font partie de la stratégie discursive employée contre le continuateur et pourraient alors, dans le cas présent, renvoyer à l'injustice dont est victime Cervantès en tant qu'auteur. En substance textuelle, il est hautement probable que ce double permette de souligner par contraste les divergences entre le *Quichotte* authentique et l'apocryphe, entre le véritable protagoniste et le faux. Certes, nous ne pouvons en être certaine, néanmoins, ces éléments méritent d'être soulignés, et ce d'autant plus que dans l'épisode précédent, le chevalier s'était défendu face à un soi-disant « autre » don Quichotte.

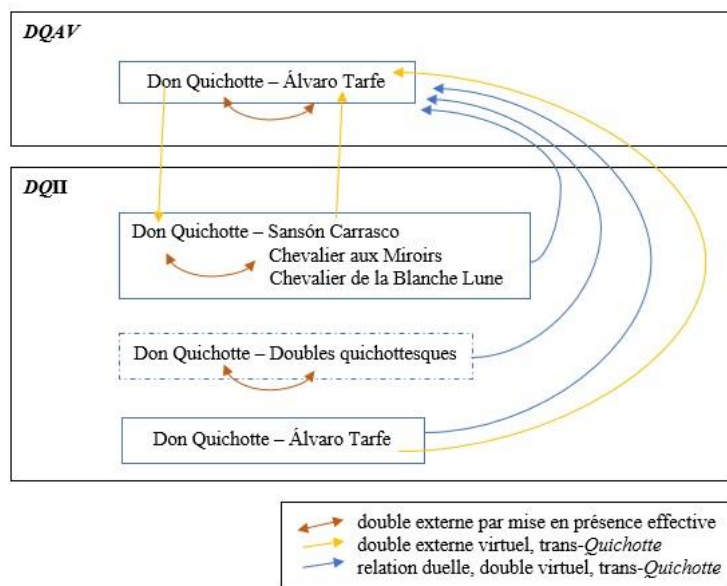
Ce passage est d'un grand intérêt puisqu'il prouve une nouvelle fois, de façon bien plus voilée que dans les épisodes du Chevalier aux Miroirs ou d'Álvaro Tarfe, que le phénomène du double constitue bel et bien l'un des instruments de la poétique spéculaire qui contribue à accroître les interactions entre l'œuvre originale et son double, mais également un outil correcteur vis-à-vis de ce dernier. De surcroît, toujours selon le même hispaniste, la désolidarisation du solide couple don Quichotte-Sancho dans le livre de 1615, qui n'a rien d'inquiétante contrairement à celle que nous avons pu observer dans la nouvelle du *Curieux Impertinent*, pourrait elle aussi être attribuée en partie à la parution de la continuation, dans laquelle le chevalier et l'écuyer vivent des aventures de façon autonome⁶⁵³.

En somme, le thème du double amical de la nouvelle interpolée du *Curioso Impertinente*, aussi étrange et avant-coureur soit-il en son traitement, se voit déplacé et revalorisé à la fois dans le *Second Tome* et la Seconde partie dans la mesure où il y occupe une place de choix en impactant directement le protagoniste et la trame principale. Bien qu'il soit exploité à des fins différentes par leur auteur respectif⁶⁵⁴, le thème y est toujours problématisé, d'abord par Avellaneda, au travers d'une relation amicale des plus ambiguës, puis par Cervantès puisque les doubles conçus en 1615 permettent d'enrichir à plusieurs égards la poétique spéculaire existante entre les *Quichottes*. Comme on pourra le constater ci-dessous, le personnage avellanédien

⁶⁵³ D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création...*, pp. 229-232.

⁶⁵⁴ Avellaneda utilise Tarfe à des fins majoritairement comiques, alors que Cervantès se sert de Carrasco comme d'un outil fictionnel pour conduire don Quichotte vers son village et vers la mort (annoncée dès le Prologue).

d'Álvaro Tarfe semble effectivement être à l'origine de nombreux liens trans-*Quichottes* mais également de multiples relations ambiguës entre don Quichotte et ses doubles dans la suite cervantine :

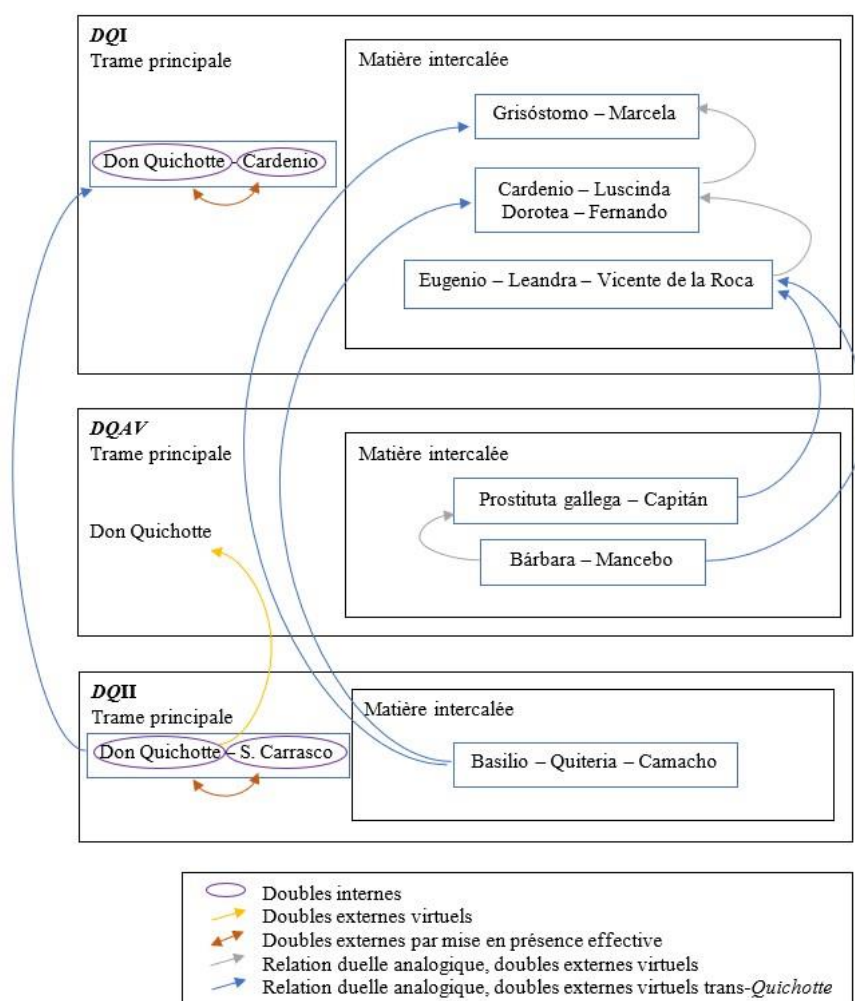


À notre avis, ce personnage avellanédien a été une révélation, une opportunité que Cervantès n'a pas pu laisser passer : d'abord, parce qu'il a introduit un duo amical analogue dans sa Seconde partie, celui de don Quichotte et de Sansón (Sansón devient alors le double externe virtuel trans-*Quichotte* de Tarfe), d'autres relations amicales ambiguës (avec don Antonio Moreno, par exemple), dont certaines avec des doubles quichottesques (tel que don Diego de Miranda) ; mais aussi parce que l'écrivain double le personnage avellanédien pour en faire un personnage cervantin, ce qui lui permet, très ironiquement, d'anéantir et de rendre illégitime le protagoniste concurrent. Ces multiples mises en présence effectives et fictionnelles, centrées sur les relations d'amitié ambiguë et de rivalité, ne seraient-elles pas la représentation inhérente de la sphère réelle, celle dans laquelle l'auteur original s'est vu devancé par un autre écrivain, un double, un concurrent ?

Conclusion

Le modèle taxinomique que nous avons façonné permet de mieux cerner la foisonnante diversité de doubles que le lecteur est à même de rencontrer tout au long des trois *Quichottes*. Toutefois, dans le même temps, nous avons également montré, de façon assez paradoxale, les limites de la classification proposée. Par un filage

d'exemples choisis, nous avons voulu mettre en valeur la porosité des catégories énoncées, car il nous a semblé que les doubles ne pouvaient être enserrés dans des catégories hermétiques desquelles ils ne peuvent s'affranchir. À plusieurs reprises, il a effectivement été question que certains doubles internes ambivalents puissent être rapprochés d'autres personnages, que ce soit virtuellement ou en présence effective. Voyons le cas remarquable de Cardenio qui établit de nombreux liens tant avec le protagoniste qu'avec la matière intercalée, et que l'on pourrait agrémenter – par exemple – de la question de l'origine de Bárbara⁶⁵⁵ :



Par ailleurs, l'examen approfondi de tous ces doubles nous a conduit, pour la plupart, à mettre en lumière leurs aspects les plus sombres. Un bon nombre d'entre eux ont été caractérisés par un état de seuil : certains sont tourmentés par de vives tensions internes confirmées par leurs interactions avec le monde extérieur (nous pensons

⁶⁵⁵ Pour des raisons évidente de clarté, nous n'insérerons pas tous les rapports pouvant être établis autour du personnage de Bárbara.

particulièrement à Sansón Carrasco), d'autres s'inscrivent aux frontières entre la vie et la mort (nous pensons par exemple aux doubles entre les récits intercalés), tandis que d'autres perméabilisent les frontières de la fiction entre les *Quichottes*, voire celles entre la fiction et la réalité. En fin de compte, ces personnages secondaires, qui se sont trop souvent prêtés aux lectures comiques, acquièrent un rang bien supérieur lorsqu'il s'agit de faire valoir, en sus, leur part plus sombre et les voies obscures sur lesquelles ils conduisent le roman cervantin.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Alors que le double est aujourd'hui apprécié en tant que motif d'une immense richesse au regard de toutes les variantes qu'il admet et de toutes les observations disciplinaires auxquelles il se prête, il n'était pas encore considéré comme tel au XVII^e siècle. Nous avons insisté : son épanouissement est postérieur d'au moins deux siècles. Pourtant, au regard de nos recherches, il semblerait que le roman cervantin embrasse bien plus de modalités du double que ce à quoi l'on aurait pu s'attendre dans un contexte littéraire auriséculaire.

Le *Quichotte* témoigne d'un traitement du double aussi bien traditionnel, c'est-à-dire externe à propension comique, que moderne. En de nombreuses circonstances, il se fait plus intériorisé, plus alarmant, voire obsédant, propriétés privilégiées ultérieurement. En d'autres termes, Cervantès tire profit du motif traditionnel, le renouvelle, le problématise et le fait fructifier, notamment dans sa Seconde partie, en élaborant une poétique spéculaire des plus saisissantes. Les structures duelle et spéculaire des doubles se situent donc au cœur-même de l'œuvre cervantine et contribuent assurément à en façonner la modernité. Ce constat est éloquent et établit un diagnostic fondamental : dès lors qu'il porte en germe certains aspects de la littérature du double des XIX^e et XX^e siècles, le motif cervantin est à n'en pas douter un vestige de l'étrangeté propre au genre fantastique.

Il devient alors nécessaire de s'interroger plus largement : n'existerait-il pas, en d'autres configurations, d'autres traces du genre à venir ? Dans la suite de ce travail, il ne s'agira plus de nous focaliser uniquement sur le motif du double, mais d'élargir notre champ de recherche pour tenter de déceler d'autres « îlots fantastiques »⁶⁵⁶, lesquels viendraient – si tant est qu'il y en ait – confirmer nos propos et les étayer avec plus de vigueur encore.

⁶⁵⁶ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 3.

TROISIÈME PARTIE

LE *QUICHOTTE* À L'ÉPREUVE DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

INTRODUCTION

Au terme d'une approche théorique de la littérature fantastique et d'un inventaire des travaux existants sur les possibles rapprochements entre le roman cervantin et la littérature fantastique, il s'agira de définir précisément ce qu'est la « fantasticité » du *Quichotte* et de démontrer la valeur opérante de cette notion par le texte.

Pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur le texte cervantin. Dans un premier chapitre, nous chercherons à mettre en valeur les multiples mécanismes narratifs, discursifs et thématiques du texte original, ceux qui pourront être considérés *a posteriori* comme ingrédients essentiels à la littérature fantastique et qui constituent, par conséquent, des ferments fantastiques avant l'heure. Ensuite, dans un second chapitre, nous nous interrogerons sur la réception de ces ferments fantastiques en les confrontant à leurs traductions européennes (françaises, anglaises et allemandes). Ainsi, nous tenterons de déterminer si les traducteurs, et donc lecteurs assidus, ont su percevoir, eux-aussi, l'étrangeté du *Quichotte*.

CHAPITRE 5

LA FANTASTICITÉ DU *QUICHOTTE*

I- DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE À LA FANTASTICITÉ DU *QUICHOTTE*

1. APPROCHES CRITIQUES DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Pléthore sont les études et discussions universitaires dont a fait l'objet la matière fantastique, notamment à partir des années 1950. Cet engouement scientifique est sans doute le fruit de la profusion créative ou encore du franc succès que les œuvres remportent auprès du lectorat. Cependant, malgré la (sur)abondance critique qui pourrait en dérouter plus d'un, il est possible de distinguer trois tendances principales, trois approches scientifiques différentes mais complémentaires, parmi lesquelles se détachent plusieurs études fondamentales⁶⁵⁷.

Tandis que certains adoptent une démarche majoritairement historicisante, comme c'est le cas de Pierre Georges Castex qui, dans son ouvrage *Le conte fantastique de Nodier à Maupassant*⁶⁵⁸, retrace brillamment la fortune du genre fantastique au XIX^e siècle en s'appuyant sur de nombreuses œuvres, d'autres, parmi lesquels Roger Caillois⁶⁵⁹, Louis Vax⁶⁶⁰ ou Antonio Risco⁶⁶¹, s'attachent plus spécifiquement à borner le genre fantastique, à en « délimiter le territoire »⁶⁶², et entreprennent de le caractériser avec exactitude. Tous les critiques vont de leur proposition définitoire, confirmant, précisant, nuancant ou infirmant celles existantes, dans le but de révéler le paramètre commun à toutes les œuvres supposément fantastiques, dans le but de toutes les réunir sous un même étendard. Selon Castex, « le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie

⁶⁵⁷ Nous ne pourrions toutes les mentionner.

⁶⁵⁸ P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1971.

⁶⁵⁹ R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁶⁶⁰ L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963 et *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

⁶⁶¹ A. Risco, *Literatura fantástica de lengua española : teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987.

⁶⁶² L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 5.

réelle »⁶⁶³, selon Caillois, « la démarche essentielle du fantastique est l'apparition »⁶⁶⁴ tandis que pour Risco il crée « *una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector* »⁶⁶⁵. Vax en revanche, dans l'un de ses ouvrages principaux *La séduction de l'étrange*, note d'emblée que toute tentative de formulation se confronte à un obstacle majeur qui ne peut être négligé :

Il suffirait d'établir une fois pour toutes ce que c'est au fond le fantastique, l'étrange, le bizarre ou l'insolite. C'est-à-dire en donner des définitions. Mais le mot définition est ambigu. [...] [L]e plus souvent, définition désigne une formule lapidaire qui aide à comprendre et à préciser le sens d'un mot. Les dictionnaires donnent des définitions. Leur tâche est moins normative que signalétique : ils n'ont pas à décider des sens des mots, mais à noter ceux qu'ils ont dans l'usage.⁶⁶⁶

Selon lui, et comme beaucoup le remarqueront, les définitions proposées s'avèrent, la plupart du temps, tout aussi concises que lacunaires. En effet, si le fantastique ne se définit que dans l'usage, il faut admettre que sa réalisation peut prendre des formes toutes aussi multiples que variées⁶⁶⁷ : elle mobilise et assortit des motifs caractéristiques tels que l'être invisible, l'âme en peine ou la statue animée par exemple⁶⁶⁸ ; des stratégies scripturales particulières, parmi lesquelles l'inévitable configuration statutaire du narrateur ou la tension ascensionnelle de l'intrigue par la rhétorique du climax ; et des effets provoqués sur le protagoniste et/ou lecteur comme les inévitables sentiment d'étrangeté, d'angoisse ou d'hésitation.

Pour autant, il n'est pas nécessaire de collectionner tous ces marqueurs, il n'y a pas de case à cocher pour être homologué en tant que récit fantastique : « on ne découvrira [...] jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se

⁶⁶³ P. G. Castex, *Le conte fantastique en France*, p. 8.

⁶⁶⁴ R. Caillois, É. Dufour, J-C. Romer, « fantastique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 avril 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/fantastique/>

⁶⁶⁵ A. Risco, *Literatura fantástica de la lengua española: teoría y aplicaciones*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 139-140.

⁶⁶⁶ Louis Vax introduit cette idée dès la première page. L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 5.

⁶⁶⁷ La conclusion de son ouvrage n'a alors rien de surprenant : « Le "fond" du fantastique ? Comme si le fantastique avait un fond ! Il n'y a pas de fantastique en soi caché sous des récits aussi disparates et contradictoires et originaux que fantaisistes. [...] Le fantastique renaît tout entier et tout neuf dans chaque récit nouveau comme l'amour dans chaque nouvelle aventure ». L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, p. 249.

⁶⁶⁸ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 19-21.

rétrécit », pondère Vax⁶⁶⁹. Il poursuit d'ailleurs par une réflexion d'ordre sémantique et extratextuel en soulignant que la signification du terme « fantastique » est susceptible de fluctuer en fonction du profil de chacun des lecteurs de l'œuvre : « le sens du mot fantastique, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel »⁶⁷⁰. Ne le mentionnions-nous pas dans notre deuxième partie de la thèse afin de justifier et de défendre notre approche particulière du texte cervantin ? « Nous sommes tous, consciemment ou non, influencés par nos connaissances et notre expérience de lecteur du XXI^e siècle ».

Enfin, la dernière approche, celle que nous adopterons principalement dans ce chapitre, rassemble des chercheurs qui s'intéressent avant tout au discours du fantastique. Jean Bellemin-Noël et Juan Herrero Cecilia, pour ne citer qu'eux, sont de ceux-là. Qu'il s'agisse de l'article pionnier du premier, « Notes sur le fantastique »⁶⁷¹, ou de l'ouvrage *Estética y pragmática del relato fantástico*⁶⁷² du second, les deux chercheurs cherchent à mettre en évidence le rôle primordial du discours narratif, mais également, bien que plus succinctement, des procédés rhétoriques et pragmatiques qui organisent le récit fantastique : « le fantastique est une manière de raconter »⁶⁷³ affirme Bellemin-Noël avec force. Tout au long de son ouvrage, Herrero Cecilia insiste quant à lui sur le fait que les écrivains ne peuvent parvenir à l'effet escompté sur le lecteur qu'en élaborant méticuleusement leur système d'énonciation. Par exemple, c'est avec une grande habileté que Mérimée mène ses lecteurs jusqu'au terme de sa nouvelle *La Vénus d'Ille*, terme au bout duquel l'écrivain laisse entrevoir deux options incompatibles pour résoudre l'énigme centrale. Et quand bien même le lecteur s'aventurerait à relire le texte très attentivement, l'hésitation resterait insoluble : la statue est-elle véritablement coupable du crime ? Doit-on se prononcer en faveur de l'explication surnaturelle, ou rationnelle ? « [T]anto más agrada cuanto tiene más de

⁶⁶⁹ L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, p. 6.

⁶⁷⁰ L. Vax, *La Séduction de l'étrange*, pp. 6-7.

⁶⁷¹ J. Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, n°8, 1972, pp. 3-23.

⁶⁷² J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico : las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000.

⁶⁷³ J. Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique... », p. 3.

lo dudoso y posible »⁶⁷⁴, répondrait probablement Cervantès. L'absolue nécessité coopérative du lecteur ne peut que passer par le texte lui-même :

*En el relato fantástico instaurar y hacer aceptar el mundo intratextual constituye un desafío especial [...]. Para conseguirlo, el autor tendrá que poner en marcha ciertas estrategias discursivas, ciertos procedimientos retóricos y narrativos que hagan atractivo el tema tratado y susciten o motiven el interés y la cooperación interpretativa del lector*⁶⁷⁵.

Alors, si l'on suit le raisonnement d'Herrero Cecilia à la lettre, seule une étude textuelle approfondie pourrait permettre au chercheur de démontrer que le récit appartient véritablement au fantastique.

Plusieurs chercheurs ont le mérite d'avoir tenté de combiner les approches historique, territoriale et textuelle que nous venons de mentionner. Ils y sont parvenus de façon plus ou moins aboutie. À ce propos, nous ne pouvons pas manquer de convoquer la canonique *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, ouvrage aussi novateur – en raison de son approche poétique et de sa volonté de donner enfin une définition claire et précise du fantastique – que controversé – et donc par là même critiqué à maintes reprises par ses contemporains, notamment pour ses « incertitudes terminologiques et conceptuelles »⁶⁷⁶, pour sa classification thématique dissociative entre les thèmes du « je » et du « tu » ou pour la faiblesse de ses considérations historiques⁶⁷⁷ –. Ceci dit, la qualité générale de l'ouvrage nous a amenée à découvrir et à approfondir un certain nombre de pistes que nous n'avions pas encore exploitées, en particulier en matière de délimitation des frontières du fantastique par rapport à ses genres voisins, nous y reviendrons. Dans son ouvrage *Le Récit fantastique : poétique de l'incertain*, qui nous a également été très précieux, Irène Bessière n'épargne pas Todorov et s'oppose à lui dans sa définition même du fantastique⁶⁷⁸. Alors que le premier considère que le fantastique « c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »⁶⁷⁹, la seconde conteste ce que le chercheur considère comme première condition du fantastique (« le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre

⁶⁷⁴ DQI, 47, p. 490.

⁶⁷⁵ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática...*, p. 139.

⁶⁷⁶ I. Bessière, *Le Récit Fantastique : poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 58.

⁶⁷⁷ C. Astier, « Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 » [compte-rendu], *Études littéraires*, 4 (1), 1971, pp. 127-129. Jeanne Favret, « Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique* » [compte-rendu], *Revue française de sociologie*, 1972, 13-3. p. 444-447.

⁶⁷⁸ I. Bessière, *Le Récit Fantastique...*, p. 56.

⁶⁷⁹ I. Bessière, *Le Récit Fantastique...*, p. 29.

ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite »⁶⁸⁰) tout en s'opposant, par là même, au dualisme de son approche là où il devrait y avoir, selon elle, « neutralisation »⁶⁸¹.

Pour notre part, il ne s'agira pas de nous engager dans de tels débats qui ont, aujourd'hui comme hier, houleusement et parfois violemment, animé toute une communauté de chercheurs. Malgré les divergences d'opinion, qui font toute la richesse de la réflexion sur le récit fantastique, nous aurons ponctuellement recours à l'ensemble de ces travaux pour appuyer nos démonstrations.

2. APPROCHES FANTASTIQUES DU *DON QUICHOTTE* DE CERVANTÈS

Avant même d'éclaircir notre démarche, il convient, au préalable, de répertorier les approches fantastiques de l'œuvre qui nous concerne directement, le roman *Don Quichotte*. Servant bien souvent d'illustration à un modèle théorique préalablement établi, les différentes études que nous avons pu inventorier sont aussi éparses que succinctes. Majoritairement centrées sur le seul et même épisode de la grotte de Montesinos, l'un des plus riches nous en convenons, nous regrettons que ces réflexions ne s'associent pas (ou trop superficiellement) à d'autres épisodes tout aussi évocateurs : nous pensons par exemple au nuage de poussière (*DQI*, 18), aux moulins à foulon (*DQI*, 20), ou encore à la tête enchantée (*DQII*, 62), pour n'en citer que quelques-uns.

Il est difficile d'interroger le caractère fantastique de l'œuvre cervantine sans évoquer les notions de vraisemblance, de réel et de merveilleux. Celles-ci ont été remarquablement examinées par d'éminents spécialistes sous divers angles d'approche : nous pensons particulièrement aux travaux d'Edward Riley, de Stephen Gilman, de Félix Martinez Bonati, de Mercedes Blanco ou encore de Marina Mestre Zaragoza⁶⁸². Si l'ancrage historique de ces notions est indéniable et a été montré à plusieurs reprises, nous nous demandons néanmoins pourquoi elles n'ont – presque –

⁶⁸⁰ I. Bessière, *Le Récit Fantastique...*, p. 57.

⁶⁸¹ I. Bessière, *Le Récit Fantastique...*, pp.54-59.

⁶⁸² E. Riley, *Teoría de la novela...*, pp. 278-307; S. Gilman, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de cultura económica, 1993; F. Martinez Bonati, « Capítulo quinto : Verosimilitud, realismo y literariedad », *El Quijote y la poética de la novela*, pp. 191-244; M. Blanco, « Vraisemblable et réel dans le *Quichotte* », *La licorne*, 39 (2), Poitiers, 1996, pp. 189-218; M. Mestre Zaragoza, « Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote* », *Criticón*, 217, 2016, pp. 41-55.

jamais été déplacées et mises en regard avec la question plus tardive, mais assurément connexe, de fantastique ? Cette question a-t-elle été volontairement passée sous silence ? En effet, peu de chercheurs entreprennent véritablement d'interroger le *Quichotte* au regard du fantastique, qui plus est à des moments où cela semble inévitable. Observons par exemple cet extrait de l'ouvrage de Riley qui porte sur l'analyse des paroles du chevalier au chapitre 47 de la Première partie :

*tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan*⁶⁸³

« *dudoso* », en ese fragmento, se opone a « *posible* »: la ficción más deleitable, pues, es aquella que, aun conteniendo muchas cosas que por ser extraordinarias inspiran duda, no por ello deja de ser posible. La antítesis se agudiza hasta llegar a la paradoja momentos después, cuando Cervantes habla de « *facilitar los imposibles* ». El escritor no excluirá de su obra los sucesos extraordinarios: hará lo posible para que éstos resulten aceptables al lector. Para lograr eso debe establecer una relación armónica entre el entendimiento del lector y los acontecimientos narrados⁶⁸⁴

Parallèlement à la notion de merveilleux, n'y aurait-il pas lieu d'interroger également celle de fantastique ? Riley effleure, évoque sans en dire le nom plusieurs conditions considérées comme essentielles au récit fantastique : l'hésitation (si chère à Todorov), la coopération du lecteur (Herrero Cecilia y porte une attention particulière), ou encore l'insertion de l'extraordinaire au sein du réel (Castex insiste, parmi beaucoup d'autres chercheurs).

Néanmoins, en dépit de certaines lacunes, qui constituent à notre avis un véritable manque à gagner, nous avons pu remarquer qu'un certain nombre de chercheurs se sont tout de même intéressés, de près ou de loin, à la question. Nous avons ainsi pu distinguer les travaux de Maurice Molho, de Franklin García Sánchez, de Juan Herrero Cecilia, et plus récemment ceux de Jesús G. Maestro et de Maria Aranda. Sans grande surprise, puisque la grotte de Montesinos n'est autre qu'« un des hauts lieux de la Manche fantastique »⁶⁸⁵ selon la formule très éloquente de Molho, la

⁶⁸³ DQI, 47, pp. 490-491.

⁶⁸⁴ E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, pp. 283-284.

⁶⁸⁵ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne : Don Quichotte, II, 22, 23, 24 », *Les Langues néo-latines*, 82 (267), 1988, pp. 93-165. Molho emploie cet adjectif en référence aux mystérieuses légendes entourant cet espace.

majorité de ces travaux s'attachent à étudier de façon prioritaire (pour ne pas dire uniquement) l'épisode de la grotte.

Dans son ouvrage déjà cité, en opposant un fantastique moderne (qu'il envisage à partir du XIX^e siècle) à un fantastique que nous pourrions appeler primitif, Herrero Cecilia estime que le roman cervantin fait partie des « antécédents littéraires du genre fantastique »⁶⁸⁶. Ainsi, après avoir développé brièvement des exemples tirés d'œuvres médiévales et plus tardives telles que *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega et *El estudiante Lisardo* (1658) de Cristóbal Lozano, le chercheur espagnol s'arrête plus longuement sur le roman cervantin en s'appuyant sur deux épisodes de la Seconde partie, celui de Clavileño et de la Cueva de Montesinos. De la même façon, dans son article « Configuración estética del Quijote : el realismo, lo barroco, ¿lo fantástico? »⁶⁸⁷, à la faveur d'un examen théorique préalable qui caractérise le réalisme du roman cervantin selon trois configurations – les deux premières, le réalisme formel (c'est-à-dire bovarien, persuasif, plus réel que le réel) et le réalisme baroque (« *forma específica de realismo formal que toma el texto de Cervantes respecto al modelo flaubertiano* »)⁶⁸⁸ qui est pour lui majoritaire dans le roman –, García Sanchez interroge une dernière modalité, celle fantastique, à partir de l'épisode de la Cueva de Montesinos et conclut que celui-ci n'est en fait pas fantastique. Plus récemment encore, dans son ouvrage *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: Idea y concepto de "género" en la investigación literaria*⁶⁸⁹, Maestro dédie une dizaine de pages au genre fantastique dans le roman cervantin. Bien que celui-ci formule d'emblée que « *el Quijote no es una novela en absoluto ajena a lo que puede denominarse literatura fantástica* »⁶⁹⁰, affirmation à laquelle nous adhérons

⁶⁸⁶ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática...*, pp. 32-41.

⁶⁸⁷ F. García Sánchez, « Configuración estética del Quijote : el realismo, lo barroco, ¿lo fantástico? », *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, M. A. Garrido et L. Albuquerque García (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 555-565.

⁶⁸⁸ F. García Sánchez, « Configuración estética ... », p. 561. Le critique propose alors de renverser l'axe diachronique de l'histoire littéraire, posture analogue à celle de Bayard : « *En una primera nota ha de señalarse el vínculo profundo que une a Cervantes y a Flaubert, estrictamente expresado por este último al reivindicar al autor del Quijote como maestro. [...] Una segunda nota, de imperativo metodológico, nos lleva a invertir el curso diacrónico de la relación de los dos autores, y situar primero a la genial novela de Flaubert, prototipo del realismo formal puro –del mismo modo como Tzvetan Todorov nos habla de una fantástico puro–, y más tarde al Quijote, que no tiene la culpa de haber nacido en un estadio avanzadísimo de realismo formal* » (F. García Sánchez, « Configuración estética ... », pp. 559-560).

⁶⁸⁹ J. G. Maestro, *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: Idea y concepto de "género" en la investigación literaria*, Pontevedra, Academia del hispanismo, 2009, pp. 250-260.

⁶⁹⁰ J. G. Maestro, *Crítica de los géneros...*, p. 250.

évidemment, le chercheur s'attarde à distinguer merveilleux et fantastique par une approche philosophique extrêmement spécifique (matérialiste⁶⁹¹) qui, aussi convaincante soit-elle, ne laisse finalement que peu place au texte lui-même. Définissant donc le merveilleux comme étant un « *hecho sobrenatural y extraordinario que tiene lugar en un mundo igualmente sobrenatural y extraordinario* » et le fantastique, « *un hecho anómalo que tiene lugar en un mundo normal* », Maestro finit par appliquer ces définitions au texte cervantin et conclut que l'épisode de la Cueva de Montesinos est à la fois merveilleux et fantastique.

En définitive, lorsqu'il s'agit d'aborder la question du fantastique, les chapitres 22 à 24 de la Seconde partie sont incontournables, attirent autant les foules qu'ils les divisent, et ce au détriment d'autres péripéties qui s'avèrent tout aussi pertinentes. Dans l'essai *Le spectre en son miroir* que nous avons déjà cité et que nous n'avons pour le moment exploité qu'en rapport au motif du double, Aranda relève justement un certain nombre d'épisodes qui portent la trace de fantastique : il ne s'agit plus de déterminer si un épisode est fantastique ou non, mais de relever de possibles ferments d'un fantastique à venir. En effet, au terme d'un cadrage théorique plutôt succinct (quelques pages d'introduction), la chercheuse privilégie la pratique du texte et s'attèle à rapprocher plusieurs épisodes du *Quichotte* avec les futurs thèmes privilégiés du fantastique⁶⁹². On y trouve alors celui du double incarné par Cardenio, nous l'avons vu, mais également celui du mort-vivant dans les épisodes des *encamisados* et des bandits catalans, ou du spectre et du diable par rapport au personnage de Dulcinée. D'autres motifs encore, que la chercheuse met en lumière dans d'autres œuvres plus ou moins contemporaines du *Quichotte*, peuvent également lui être rattachés : nous pensons par exemple à la lycanthropie (que nous avons soulignée pour Cardenio) ou à la statue parlante (pour la tête enchantée, épisode sur lequel nous nous arrêterons). Très stimulant et d'une grande qualité, cet essai, qui n'a pas manqué de nous inspirer dans

⁶⁹¹ « Le mot *matérialisme* désigne une attitude philosophique caractérisée par le recours exclusif à la notion de matière pour expliquer la totalité des phénomènes du monde physique et du monde moral. Cette conception est attestée dès le moment où se forme, dans la Grèce classique, la spéculation occidentale. Refoulée à l'arrière-plan par la culture chrétienne de l'âge médiéval, elle se réaffirme avec force après la Renaissance, et semble dès lors avoir partie liée avec le développement de la science moderne. Le matérialisme demeure par excellence jusqu'à nos jours une philosophie à référence, ou à prétention, scientifique » (Georges Gusdorf, « matérialisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 avril 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/materialisme/>).

⁶⁹² M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, pp. 64-85.

l'ensemble de nos recherches, a l'avantage de manifester au grand jour que la réflexion fantastique a toute sa place dans les études consacrées au *Quichotte*⁶⁹³.

En définitive, cet ensemble restreint de travaux montre bel et bien que la question du fantastique dans le *Quichotte* souffre de l'absence d'une étude d'envergure et mérite, à bien des égards, beaucoup plus d'attention qu'on ne lui a accordée jusque là. D'ailleurs, nous ne croyons pas que Jorge Luis Borges ait innocemment affirmé que « *íntimamente Cervantes amaba lo sobrenatural* »⁶⁹⁴. Alors qu'à première vue l'appréciation peut sembler secondaire, elle ne l'est en aucun cas. Borges, écrivain incontournable du fantastique hispano-américain, n'a cessé de puiser son inspiration dans le roman cervantin tout au long de sa carrière : pensons au célèbre texte *Pierre Ménard, autor del Quijote* (1944), sans oublier *Un problema* (1957), *Magias parciales del "Quijote"* (1980) et *El acto del libro* (1981). Peut-être Bayard s'est-il interrogé sur un possible plagiat du texte borgésien par Cervantès...

3. POUR UNE « FANTASTICITÉ » DU *QUICHOTTE*

De la même façon que Dubost l'a clarifié dans son ouvrage déjà cité, nous souhaitons en premier lieu préciser qu'il ne s'agira pas d'affirmer, dans le cadre de notre travail, que le *Quichotte* est un roman fantastique. Cela reviendrait à commettre une double bévue : nier l'indéniable dimension comique du roman et tomber dans un anachronisme que nous voulons à tout prix éviter. En revanche, nous chercherons à montrer que l'œuvre cervantine porte déjà *en germe* certaines caractéristiques de l'écriture fantastique, et que le roman cervantin peut être sujet à d'autres interprétations, compatibles avec sa dimension comique, mais plus sombres.

Pour ce faire, en nous appuyant sur la classification proposée par Todorov⁶⁹⁵, que nous trouvons particulièrement maniable, nous avons pu circonscrire notre champ de recherche et déterminer précisément les épisodes que nous souhaitons privilégier parmi ceux qui font partie des genres et sous-genres suivants :

étrange pur	fantastique-étrange	fantastique-merveilleux	merveilleux pur

⁶⁹³ Et a beaucoup d'autres œuvres du Moyen-âge et du Siècle d'or espagnol.

⁶⁹⁴ J. L. Borges, « *Magias parciales del "Quijote"* », *El « Quijote » de Cervantes*, G. Haley (coord.), Madrid, Taurus, 1980, pp. 103-105.

⁶⁹⁵ T. Todorov, *Introduction...*, p. 49.

Les sous-genres transitoires du fantastique-merveilleux, que le chercheur définit comme « la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel »⁶⁹⁶, et du fantastique-étrange, qui désigne « des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l’histoire [et qui] reçoivent à la fin une explication rationnelle »⁶⁹⁷ nous ont semblé particulièrement adaptés à notre recherche pour deux raisons : d’abord, parce que les récits pouvant être rattachés au premier sont « les plus proches du fantastique pur, car celui-ci, du fait même qu’il demeure non expliqué, non rationalisé, nous suggère bien l’existence du surnaturel »⁶⁹⁸ ; ensuite, parce que notre intention n’est pas de mettre en lumière des épisodes qui portent sur les créations mentales de don Quichotte – qui prennent directement appui sur un merveilleux pur, celui de la littérature chevaleresque –, au contraire, nous nous intéresserons majoritairement aux événements insolites, étranges et inquiétants qui se présentent de façon spontanée au chevalier (et parfois à d’autres personnages) et qui peuvent être mis en relation avec des événements ou motifs fantastiques tels qu’ils ont été répertoriés postérieurement. Et même si l’événement est, *a posteriori*, interprété par le prisme du merveilleux ou expliqué par un fait rationnel, cela n’enlève rien à son effet fantastique, aussi évanescent fût-il : « l’effet fantastique se produit bien mais pendant une partie de la lecture seulement »⁶⁹⁹.

S’il est évident que la folie et le fantastique peuvent s’avérer incompatibles dans certains cas – Aranda précise à juste titre que la folie « garantit l’absence de toute fantasticalité dans le roman cervantin, les phénomènes étranges perçus par don Quichotte n’ayant aucune réalité hors de son cerveau dérangé »⁷⁰⁰ –, cette problématique ne nous concernera que peu : bien que le latin médiéval emploie parfois le terme *phantasticus* pour désigner un dérèglement de l’esprit, « pour marquer la folie », et pour « marquer aussi le travail de l’imaginaire s’efforçant [...] de disposer autrement les choses déjà créées, en les détournant de leur destination primitive »⁷⁰¹, nous tenons à préciser que, dans notre travail, nous écarterons les épisodes n’ayant de réalité que dans l’esprit trouble de don Quichotte. Il s’agira en revanche de mettre en valeur des expériences qui se passent réellement au sein de la fiction, et qui peuvent

⁶⁹⁶ T. Todorov, *Introduction...*, p. 57.

⁶⁹⁷ T. Todorov, *Introduction...*, p. 49.

⁶⁹⁸ T. Todorov, *Introduction...*, p. 57.

⁶⁹⁹ T. Todorov, *Introduction...*, p. 47.

⁷⁰⁰ M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, p. 64.

⁷⁰¹ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, pp. 55-57.

être apparentés à une conception littéraire du fantastique, à une acception bien plus tardive et actualisée. En effet, alors que certains événements, comme l'apparition des géants dans l'épisode des outres de vin, ne peuvent être appréhendés par le prisme de la fantastique littéraire, d'autres, qui sont vécus par plusieurs personnages en même temps (don Quichotte et Sancho dans la majeure partie des cas, mais pas uniquement), sont à même de l'être, et ce malgré la folie du protagoniste : pensons par exemple aux bruits « *horrísonos* » du chapitre 20 de la Première partie, lesquels sont bel et bien réels et ne manquent pas d'effrayer à la fois le chevalier et l'écuyer.

Dans son ouvrage *La folie dans la littérature fantastique*, Gwennaëlle Ponnau suggère d'ailleurs d'appréhender la folie tel un agent dynamique du fantastique. Dans la première partie de son ouvrage, la chercheuse dresse un premier constat : véritable miroir des études psychiatriques du XIX^e siècle, la littérature fantastique fut réciproquement examinée par les scientifiques de l'époque en tant que document authentique, souvent à même de refléter l'état mental de son auteur. S'il n'est pas question ici d'interroger l'état de Cervantès, la deuxième partie de l'ouvrage dans laquelle Ponnau recense et analyse les différentes figures de la folie dans la littérature fantastique, nous a été plus profitable. Elle montre ainsi que, d'un point de vue littéraire, le personnage fou peut être soumis à l'effet fantastique : il est tout à fait possible que « le personnage qui avait cru pouvoir jouer, en toute sécurité, du surnaturel se voi[e] soudain[ement] confronté à un mystère véritablement insolite et terrible, dans la mesure où il n'en est plus l'organisateur »⁷⁰². Dans les faits, cette appréciation d'ensemble s'applique avec beaucoup de justesse en plusieurs moments du *Quichotte*. D'une part, un bon nombre d'expériences organisées en fonction de la folie du chevalier, tels que les bourles du cheval Clavileño dans le palais ducal ou de la tête enchantée de don Antonio Moreno, par exemple, invitent don Quichotte à se confronter à un surnaturel qu'il n'a pas lui-même imaginé et donc à laisser surprendre par l'insolite ; et d'autre part un bon nombre de manifestations spontanées invitent le lecteur à douter de la véracité des faits qui lui sont présentés : « le dérèglement est-il dans le sujet ou dans l'objet ? »⁷⁰³. Ainsi « la folie est [...] utilisée [...] pour créer l'ambiguïté nécessaire », pour créer « l'hésitation fantastique »⁷⁰⁴. C'est le cas par

⁷⁰² G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 147.

⁷⁰³ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 48.

⁷⁰⁴ T. Todorov, *Introduction...*, p. 42 ; F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 48.

exemple de l'épisode des enchemisés (sur lequel nous reviendrons) et même de l'épisode de Cardenio. Alors que l'on s'attendrait à être transportés par l'imaginaire merveilleux de don Quichotte comme semble l'annoncer l'entrée dans la Sierra Morena :

*reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes. Iba pensando en estas cosas, tan embebecido y trasportado en ellas, que de ninguna otra se acordaba*⁷⁰⁵,

il se trouve confronté à une situation véritablement déroutante. Il semblerait, tout compte fait, que la folie n'exclue pas systématiquement la fantasticité.

Cette conclusion nous amène enfin à définir ce que nous entendons par *fantasticité*, terme que nous avons jusqu'à présent employé avec parcimonie, et que d'autres chercheurs, par ailleurs, appliquent sans jamais définir. Absent des dictionnaires que nous avons pu consulter (même dans sa traduction espagnole « *fantasticidad* »), ce terme et celui de « fantastique » (dans son emploi substantivé⁷⁰⁶) sont très souvent utilisés de façon indifférenciée. À notre connaissance, seul un romancier québécois, Steve Laflamme, a tenté d'en donner une définition pour les distinguer : « dans le jargon littéraire, la fantasticité désigne le caractère fantastique d'une œuvre, la présence dans une œuvre donnée des mécanismes du fantastique, donc son appartenance au genre »⁷⁰⁷. Bien que la particularisation des termes « fantasticité » et « fantastique » soit une bonne initiative, la tentative n'est que peu convaincante et nous n'allons pas totalement coïncider avec elle.

Si la dérivation du terme « *fantastique* » par l'adjonction du suffixe *-ité*⁷⁰⁸ invite à lire le mot fantasticité comme « ce qui est » fantastique, le « fait d'être » fantastique ou la « qualité de ce qui est » fantastique, ce que nous ne pouvons grammaticalement récuser, nous allons nuancer cette première appréciation. Dans le cadre de notre travail, nous l'avons plusieurs fois dit en amont, nous ne décrirons pas des faits purement fantastiques, mais de possibles traces du fantastique avant l'heure,

⁷⁰⁵ DQI, 23, p. 212.

⁷⁰⁶ CNRTL : « *Emploi subst.* Genre littéraire, artistique, caractérisé par l'évocation de thèmes surnaturels; *p. méton.* évocation du surnaturel dans une œuvre, chez un auteur ».

⁷⁰⁷ S. Laflamme, « Initiation au fantastique : éléments de définition », *Québec français*, 139, 2005, p. 35.

⁷⁰⁸ CNRTL : « Suff. formateur de très nombreux subst. fém. de l'inanimé, indiquant une qualité dér. d'une base adj. ».

raison pour laquelle le terme de fantasticité tel que nous l'emploierons, prendra sémantiquement les accents de la possibilité, ou dans un autre terme peut-être plus adapté, de la potentialité. En d'autres termes, la fantasticité telle que nous l'entendrons ne déterminera pas une appartenance inhérente du roman tout entier au genre fantastique mais sugg rera que certains  v nement ou certains mécanismes, peuvent, dans une certaine mesure, y être rattachés. Si nous devions adapter le lexique bayardien pour préciser notre définition, nous dirions alors que la fantasticité désigne un effet fantastique avant l'heure, donc une *dissonance* fantastique. Ainsi, lorsqu'au chapitre 19 de la Première partie le chevalier et l' cuyer, pris dans l'épaisseur obscure de la nuit, tressaillent devant d'étranges formes lumineuses qu'ils croient d'abord être des fantômes,

Yendo, pues, desta manera, la noche oscura, [...] vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían. Pasmose Sancho en viéndolas, y don Quijote no las tuvo todas consigo: tir  el uno del cabestro a su asno, y el otro de las riendas a su rocino, y estuvieron quedos, mirando atentamente lo que podía ser aquello, y vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían. A cuya vista Sancho comenzó a temblar como un azogado, y los cabellos de la cabeza se le erizaron a don Quijote [...].

— Desdichado de m ! —respondió Sancho—; si acaso esta aventura fuese de fantasmas; como me lo va pareciendo,  ad nde habr  costillas que la sufran?⁷⁰⁹,

nous dirons que l'épisode prend la coloration de la fantasticité, et ce même si l'on apprend quelques instants plus tard que ces formes sont en fait des prêtres en soutane (ce qui fait de cette aventure un épisode fantastique-étrange), et ce, sans prétendre que le *Quichotte* appartient *de facto* au genre fantastique. En définitive, l'absence de véritable définition et l'ajustement sémantique que nous lui appliquons est favorable à notre entreprise à plusieurs égards : d'abord, parce qu'il permet de nuancer un terme, selon nous, bien trop catégorisant, celui de « fantastique », ensuite parce qu'il en amoindrit la connotation anachronique, mais également parce qu'il ne se prête pas uniquement à un fantastique dit « pur », mais aux diverses configurations du fantastique telles que nous les envisageons.

Alors que nous nous étions jusqu'à présent centrée sur le motif du double et ses différentes variantes dans le roman cervantin, nous allons à présent poursuivre

⁷⁰⁹ DQI, 19, p. 167.

notre pas de côté en déployant plus largement notre réflexion. Dès lors, il nous faudra déterminer dans quelle mesure le *Quichotte* peut être considéré comme une œuvre empreinte de fantastique. Pour ce faire, à la manière de Bellemin-Noël et d'Herrero Cecilia, nous prendrons majoritairement appui sur le texte dans le but de dévoiler les mécanismes narratifs, discursifs et thématiques mis en place pour troubler les personnages, déstabiliser les lecteurs et parfois même les instances narratives, en d'autres termes, pour les mener sur les sentiers de l'hésitation, de l'inquiétude, voire de l'angoisse. Nous développerons pour cela tout un éventail d'exemples, et s'il est évident que nous ne pourrions pas omettre celui de la grotte de Montesinos, nous nous emploierons à en développer d'autres, qui illustreront eux aussi efficacement notre propos : nous pensons en particulier aux chapitres 18, 19, et 20 de la Première partie, séquence clef de ce chapitre sur laquelle nous reviendrons de façon régulière.

II- AMBIGUITÉS DE L'ÉNONCIATION POUR UN LECTEUR DÉCONCERTÉ

Alors que, selon Irène Bessière, « l'effet fantastique a pour condition le moyen classique de la crédibilité : la désignation d'un référent »⁷¹⁰, on ne peut dire que le système référentiel du *Quichotte* soit des plus limpides pour qui se prête à une première lecture : pour une raison évidente d'abord, l'oscillation constante et la tension entre deux référents distincts, l'univers mental chevaleresque du protagoniste et la réalité ; ensuite, parce que la hiérarchisation de l'énonciation est, de prime abord, plutôt confuse⁷¹¹ ; et enfin parce que nous ne savons pas vraiment si nous pouvons, en tant que lecteurs, nous fier totalement aux voix narratives. Si ces dernières contribuent à la poétique spéculaire du roman cervantin puisque « la distribution et l'alternance des instances narratives compétentes produisent des jeux spéculaires et des constructions abyssales »⁷¹², nous allons à présent tenter de déterminer à quel point ce système énonciatif, minutieusement élaboré par Cervantès, contribue à désorienter le lecteur et à teinter le roman d'une certaine forme de fantastique.

⁷¹⁰ I. Bessière, *Le récit fantastique...*, p. 163.

⁷¹¹ Pour ne citer qu'eux, nous renvoyons aux excellentes explications de M. Molho, « Instancias narradoras en Don Quijote », *MLN [En línea]*, 104, n°2, 1989, pp. 273-285. URL : www.jstor.org/stable/2905139 (consulté le 17/02/20) ; et à l'article de J. G. Maestro, « Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote », *Lectures d'une oeuvre : Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Éditions du Temps, 2001, pp. 96-127.

⁷¹² M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 280 [nous traduisons].

Pour reprendre les termes d'Herrero Cecilia, le récit fantastique est tout orienté, si ce n'est tout organisé, en fonction de la réception du texte, de son interprétation, soit en fonction de l'image que l'auteur se fait de son lecteur implicite⁷¹³. Cette image motive alors différentes stratégies et procédés pour le dérouter efficacement. Dans le *Quichotte*, le lecteur se trouve à bien des moments embarrassé quant au degré de fiabilité qu'il peut (ou doit) attribuer aux instances narratives dites profondes⁷¹⁴, et ce d'autant plus que son statut se voit dédoublé et fictionnalisé dans la Seconde partie de l'œuvre, lorsque le héros rencontre des personnages eux-mêmes lecteurs de la Première partie⁷¹⁵. Mais si l'ambiguïté structurelle, révélée progressivement au lecteur, est fondamentale et constitue l'assise même de l'effet fantastique, notre intention n'est pas d'examiner à nouveau l'organisation du système énonciatif : Maurice Molho s'y est employé brillamment dans ses fameuses « Instancias narradoras en *Don Quijote* », article sur lequel nous nous appuierons principalement tant en raison de son approche littéraliste du texte (« *una lectura de no quitar ni poner letra, sino sólo de valer al texto a que se valga por sí* »⁷¹⁶) que pour l'évidente qualité de l'analyse. Pour notre part, il s'agira de souligner que certaines caractéristiques du système cervantin entretiennent des rapports analogiques avec les futures stratégies énonciatives des récits fantastiques.

1. GARANTIR ET CORRIGER LA VRAISEMBLANCE ?

Pouvant être assimilé à Cervantès (sans grande certitude néanmoins⁷¹⁷), le premier narrateur, dès le départ et de son propre aveu, avertit le lecteur qu'il peut être défaillant. La formule est bien connue : « *en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...* »⁷¹⁸. Toutefois, par souci de clarté et très probablement dans le but de mieux déconcerter par la suite, l'écrivain s'emploie, en premier lieu, à élaborer une instance narrative correctrice, garante de la vraisemblance, face à un protagoniste animé par un merveilleux chevaleresque.

⁷¹³ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática...*, p. 139.

⁷¹⁴ Pour reprendre la distinction de Molho entre les instances narratives supérieures ou de surface (les personnages qui racontent leurs propres histoires) et les instances narratives profondes, celles qui structurent la narration. M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 273.

⁷¹⁵ Nous analyserons ce cas particulier par la suite.

⁷¹⁶ M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 274.

⁷¹⁷ M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 277.

⁷¹⁸ *DQI*, 1, p. 27.

Aussitôt la première sortie, au chapitre 2, après avoir expressément rappelé le trouble mental qui affecte don Quichotte – « *a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído* »⁷¹⁹ –, le narrateur énumère explicitement les opérations mentales et transformations auxquelles il procède : « *luego que vio la venta **se le representó que era un castillo*** », « *la venta **que a él le parecía castillo*** », « *las dos distraídas mozas que allí estaban, **que a él le parecieron** dos hermosas doncellas* », « *un porquero que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos [...] tocó un cuerno [...] y al instante **se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida*** »⁷²⁰. Les parallélismes dont la structure traduit syntaxiquement la transformation (élément réel + structure verbale traduisant la transformation = élément transformé) ne peuvent guère laisser place au doute quant à ce qui est réel et ce qui est imaginé : le décalage est à la fois formellement exprimé et, en outre, accentué par un rire irrépressible chez ceux qui y sont soumis : « *era materia de grande risa* »⁷²¹. À première vue donc, le narrateur semble conforme aux attentes de ses lecteurs : en intervenant depuis sa propre situation narrative, en indiquant et expliquant sans détours les accès de folie du protagoniste, il fait foi de sa fiabilité. Pour le moment, la fantastique n'a pas sa place.

En d'autres passages d'ailleurs, ce rôle de garant de la vraisemblance peut se voir délégué à d'autres personnages et bien souvent à Sancho. En l'occurrence, dès sa première aventure aux côtés de don Quichotte, celle des moulins à vents, le nouvel écuyer s'applique à reprendre son maître. Après un premier étonnement « *¿Qué gigantes?* », Sancho rectifie séance tenante la vision erronée de don Quichotte en déconstruisant les transfigurations opérées : « ***no son gigantes sino molinos de viento*** », « ***lo que en ellos parecen los brazos son las aspas*** », « ***no eran sino molinos de viento*** »⁷²². Il s'agit cette fois du mécanisme inverse : il y a négation de l'élément merveilleux et rétablissement du réel : élément transformé + structure verbale négative

⁷¹⁹ DQI, 2, p. 36.

⁷²⁰ DQI, 2, pp. 36-37 [nous soulignons].

⁷²¹ DQI, 2, p. 40 et pp. 37-38 : « *mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa* », « *el lenguaje [...] y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa* », « *[el ventero] no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento* ».

⁷²² DQI, 8, pp. 75-76 [nous soulignons].

= élément réel. Dès lors, le lecteur peut également compter sur le compagnon d'aventures de don Quichotte pour relater l'exactitude des faits.

Mais si, dans un premier temps⁷²³, le couple formé incarne effectivement celui de la tension entre deux référents, le réel et le merveilleux, il faut malgré tout noter qu'à de nombreuses reprises le réel favorise l'imaginaire surnaturel de don Quichotte. Dès lors, la question de la fantastiçité peut être envisagée. En effet, les divagations du chevalier prennent bien souvent appui sur une réalité que l'on pourrait qualifier de *coopérante*. Dans les mêmes chapitres, pensons par exemple au coup de trompette que le chevalier attend pour rentrer dans l'auberge-château et qui se voit promptement satisfait par le corneç du porcher qui ramasse ses troupeaux. Pensons également au vent qui, curieusement, se lève et met en action les ailes (les bras) des moulins à l'instant même où don Quichotte se prépare à affronter les moulins⁷²⁴. Assez paradoxalement donc, la réalité, qui en principe s'oppose totalement aux images merveilleuses produites par le chevalier, semble parfois y participer activement. S'agit-il d'un concours de circonstances ? Il n'y a pas de réponse certaine et univoque. En revanche, on ne peut que constater qu'en attisant la folie de don Quichotte, ou, au moins, en le confortant dans son univers et dans son entreprise chevaleresque, le réel occupe parfois une position liminaire⁷²⁵ qui promeut une certaine forme de fantastiçité.

2. UN SYSTÈME D'ÉNONCIATION ET DES POSTURES ÉNONCIATRICES PROPICES À LA FANTASTIÇITÉ

Mais ce n'est pas tant la complicité du réel que la façon dont Cervantès compose le système d'énonciation qui nous intéresse. En effet, la multiplication des instances narratives et les différentes postures adoptées par le narrateur conduisent le lecteur, à bien des égards, sur les sentiers d'un fantastique en devenir.

⁷²³ Sancho jouera par la suite avec le mental merveilleux de don Quichotte.

⁷²⁴ DQI, 8, p. 76: « *Levantose en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo : —Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar* ».

⁷²⁵ Cette liminarité naît probablement du choix de Cervantès de faire du *Quichotte* une parodie de romans de chevalerie (c'est-à-dire d'une littérature idéalisante qui dominait le panorama de l'époque) en y incorporant un certain réalisme (en s'inscrivant plus ou moins franchement dans le renouvellement de la *Célestine*, le *Lazarillo* et le *Guzmán*).

a. Premiers doutes sur la fiabilité du texte compilé, traduit et édité (DQI, 8-9)

Au terme du chapitre 8 et au long du chapitre 9, en présentant publiquement au lecteur l'histoire de l'histoire de don Quichotte (« *se narra la historia de la historia* »⁷²⁶), le narrateur dévoile les rouages complexes de l'énonciation. Ainsi apprend-on qu'il n'est pas le « premier auteur » de l'histoire mais qu'il compile et édite plusieurs sources. La principale, un manuscrit rédigé par l'historien arabe Cide Hamete Benengeli, est achetée par le narrateur et traduite par un morisque castillanisé. Plusieurs rapprochements peuvent alors être envisagés avec la postérieure littérature fantastique.

Le premier concerne la trouvaille inespérée et l'achat de la suite de l'histoire de don Quichotte auprès du marchand tolédan. Lieu commun littéraire « aussi ancien que le roman lui-même » nous dit Christophe Angelet dans un article dédié⁷²⁷, le « manuscrit trouvé » apparaît déjà chez les auteurs de l'antiquité au service de la crédibilisation du récit. Fréquemment exploité dans le paratexte du roman de chevalerie⁷²⁸ (dans le *Cligès* du Chrétien de Troyes par exemple), le topos ne déferle toutefois qu'au XVIII^e siècle⁷²⁹ dans le roman moderne, au sein d'œuvres dont le succès a été retentissant – *La vie de Marianne* (1731-1742) de Marivaux, *Pamela, ou la vertu récompensée* (1740) de Samuel Richardson, ou encore *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, pour ne citer que celles-ci – et survient constamment jusqu'au XX^e siècle chez des écrivains tout autant réputés, dans *La nausée* (1938) de Sartre ou *El informe de Brodie* (1970) de Jorge Luis Borges, par exemple. Du point de vue de l'histoire littéraire, le *Quichotte* n'échappe pas à sa vocation d'exemple puisqu'il marque encore une fois un jalon. Le roman cervantin se distingue pour deux raisons principales. D'une part, il en propose une version ironique et originale puisque le découvreur n'occupe plus sa traditionnelle position paratextuelle et est inséré directement au sein la fiction. Il rend alors bien plus équivoques l'effet de réel et la crédibilisation du récit, censés résulter de la découverte

⁷²⁶ Nous adaptons la formulation de Molho : « *La segunda instancia de tercera persona ("el segundo autor desta obra") se erige a su vez en instancia yo, cuyo cometido ya no es narrar una historia sino la historia desta historia* ». M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 279.

⁷²⁷ Ch. Angelet, « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques », dans *Le topos du manuscrit trouvé*, J. Herman, F. Hallyn (éds), Peeters, Louvain, 1999.

⁷²⁸ F. Rico ajoute en note : « *de acuerdo con el tradicional expediente de presentar un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hasta entonces inédito y a menudo (sobre todo en los libros de caballerías) compuesto en lengua exótica* » (DQI, 9, p.87).

⁷²⁹ Ch. Angelet, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'AIEF*, 42, 1990, p. 166.

d'un document soi-disant réel, puisque la fictionnalisation du manuscrit trouvé provoque une certaine méfiance chez le lecteur critique : dans ce chapitre 9, tout se passe comme si la réalité et la fiction coexistaient harmonieusement, en un espace liminaire pour le moins indéfinissable. D'autre part, Cervantès mobilise le topos à de nombreuses reprises et en plusieurs variantes, ce qui ne manque pas, une fois encore, de dérouter le lecteur : par mise en abyme, le héros de l'histoire objet de ce premier manuscrit devient lui aussi découvreur d'un manuscrit (le carnet de Cardenio dans la valise abandonnée au milieu de la Sierra Morena) ; le curé lira quelques chapitres plus loin la nouvelle du *Curieux impertinent* (trouvée par l'aubergiste dans une mallette oubliée par un voyageur) ; à la fin de la Première partie, « *el autor de esta historia* » trouvera quelques parchemins traitant des aventures de don Quichotte (dans les caisses de plomb d'un médecin) ; tandis que dans la Seconde partie, le héros se verra imprimé (chapitre 3), et même trompeusement imprimé (chapitre 59, nous n'y reviendrons plus), dans des ouvrages relatant ses aventures. En fait, dans les termes peut-être un peu catégoriques d'Angelet, « dans le *Quichotte*, le manuscrit trouvé est mis à toutes les sauces. Brouillé, truqué, il est partout, insaisissable »⁷³⁰.

Par conséquent, lorsqu'il s'agit de comparer le traitement du manuscrit trouvé du *Quichotte* avec celui d'autres œuvres, il n'est pas étonnant que le *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1794-1810)⁷³¹ de l'écrivain polonais Jean Potocki retienne majoritairement l'attention de la critique. En effet, Jacques Cormier souligne dans un article consacré à ce sujet qu'il existe un bon nombre de réminiscences de *Don Quichotte* chez Potocki parmi lesquelles, très significativement, l'errance d'Alphonse van Worden dans la Sierra Morena, les multiples retours du héros à la *Venta* (*Quemada*) et les récits enchâssés. L'inventaire exhaustif du chercheur belge⁷³² rend

⁷³⁰ Ch. Angelet « Le topos du manuscrit trouvé... », p. 37.

⁷³¹ Jean Potocki a écrit trois versions différentes du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, celle de 1794 (incomplète), celle de 1804 (enrichie) et celle de 1810 (achevée).

⁷³² Le chercheur établit un inventaire plus ou moins développé des convergences entre les deux romans : outre la technique de l'enchâssement et les interruptions du récit, « l'errance d'Alphonse dans la Sierra Morena rappelle le parcours du chevalier à la Triste Figure », « certains personnages rappellent par leur comportement le héros de Cervantès », « le père d'Avadoro, le fabricant d'encre, est lui aussi un monomane proche de Don Quichotte[. i]l est incapable d'établir un contact "normal" avec le réel » et affectionne particulièrement « une jarre du Toboso », les héros sont respectivement ramenés à l'auberge (bien que la « logique narrative » ne soit pas identique dans les deux romans), et enfin, « le thème de la grotte ». Pour toutes les citations : J. Cormier, « Réminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki », dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, dirs. J. Herman, P. Pelckmans et F. Rosser, Louvain, Peeters, 2001, pp. 124-130.

la chose irréfutable : Cervantès était, pour Potocki auteur de l'un des plus grands chefs-d'œuvre fantastiques du XVIII^e siècle, une source créative de grande ampleur.

Mais revenons au système d'énonciation. Le second rapprochement concerne cette fois la hiérarchisation et le statut ambigu des différentes instances énonciatrices. Alors que Molho examine scrupuleusement les passages successifs d'une instance à l'autre – et plus précisément l'alternance des pronoms personnels de première et troisième personnes du singulier – pour tenter de désambiguïser la structure de l'énonciation, le chercheur reconnaît finalement que rien n'est clairement établi :

a un yo que actúa como disparador de la narración (... « de cuyo nombre no quiero acordarme... ») sucede un él que tal vez refiere, bajo una u otra de sus identidades, a ese mismo yo convertido ahora en tema de narración (« el autor desta historia »), sin que pueda saberse si ese yo apertural encubre al « autor desta historia » o al narrador incognito que transcribe, a menos que apunte a un tercero definitivamente inconocible⁷³³

En effet, en racontant sa propre aventure au chapitre 9 (la quête de la suite des aventures de don Quichotte) au moyen de la première personne du singulier (« *causome esto mucha pesadumbre...* »⁷³⁴), le narrateur devient lui aussi personnage du roman et acquiert un double statut, celui de narrateur-personnage.

Cette double condition pose, selon Todorov, le problème de « l'épreuve de vérité ». Si le lecteur n'a pas à douter des dires du narrateur, il peut en revanche assez aisément douter de la parole des personnages⁷³⁵ : « en tant que narrateur son discours n'est pas à soumettre à l'épreuve de vérité ; mais en tant que personnage, il peut mentir »⁷³⁶. De la même façon d'ailleurs, l'identité oxymorique de l'historien arabe Cide Hamete Benengeli, narrateur du manuscrit trouvé, pose elle aussi problème pour le narrateur représenté. Ce dernier s'interroge à demi-mot sur le crédit à accorder aux paroles de Benengeli : comment peut-on être à la fois *historiador*, c'est-à-dire « *puntua[l], verdader[o] y no nada apasionad[o], y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no l[e] hag[a] torcer de la verdad* », et *arábigo*, « *siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos* »⁷³⁷ ? Si ce paradoxe, répété à plusieurs reprises dans le roman, est avant tout pensé dans sa dimension comique (surtout pour

⁷³³ M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 279.

⁷³⁴ DQI, 9, p. 84.

⁷³⁵ Il s'agit même d'un ressort fondamental du récit policier.

⁷³⁶ T. Todorov, *Introduction...*, p. 88.

⁷³⁷ DQI, 9, p. 88.

le lecteur chrétien contemporain de l'œuvre), il invite le lecteur d'aujourd'hui à croire sans vraiment croire, ou, en d'autres termes, à douter à chaque instant. Enfin, que penser du *traductor morisco*, qui complète la panoplie d'intermédiaires derrière laquelle se cache l'auteur, et qui ne manque pas, outre sa tâche de traduction, d'intervenir et de trahir ouvertement le texte de l'historien à plusieurs reprises?⁷³⁸ Riley y répond aussi succinctement qu'exactement en s'attachant à l'effet produit sur le lecteur : « la "*veracidad*" de las aventuras de don Quijote se aleja un poco más del lector »⁷³⁹. En effet, cette accumulation d'ambiguïtés à chacune des strates énonciatrices ne peuvent qu'encourager le lecteur – d'aujourd'hui, ou même contemporain à l'œuvre – à douter progressivement de la fiabilité du récit qui lui est délivré, et ce d'autant plus que Cide Hamete adoptera ensuite des postures spécifiques plus problématiques encore.

b. L'avant-gardisme du narrateur rétenteur

La première posture, d'une importance capitale pour le pas de côté historico-littéraire que nous effectuons, est celle de l'introduction d'un narrateur rétenteur d'informations, soit, en les termes fondamentaux d'Avallé-Arce, celle du « *narrador infidente* »⁷⁴⁰. En s'appuyant sur le chapitre 7 de la Seconde partie, celui où Carrasco se concerta avec le curé et le barbier pour établir un stratagème (son dédoublement par le costume) qui doit faire rentrer don Quichotte chez lui, Avallé-Arce met en lumière un procédé narratif qui n'avait pas été expérimenté jusqu'alors et qu'il définit de la façon suivante :

⁷³⁸ M. Molho, « Instancias narradoras... », p. 281 : « Las intervenciones del traductor son escasas, pero siempre significativas. Así es como se toma la libertad de no traducir II, 44 tal como lo había escrito Cide Hamete, "que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como la de don Quijote ...", o cómo censura la pormenorizada descripción que Cide Hamete propone de la casa de don Diego de Miranda: "Aquí apunta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego ... Pero el traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio" (II, 18). Más curiosa aun es su disquisición sobre cómo se ha de interpretar la literalidad del texto de Cide Hamete: "Entra Cide Hamete, cronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: 'juro como católico cristiano .. .' a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura o debe jurar verdad, así él la decía como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote..." (II, 27) ».

⁷³⁹ E. Riley, *Teoría de la novela...*, p. 320.

⁷⁴⁰ Nous nous appuyons ici sur son article J. B. Avallé Arce, « Cervantes y el narrador infidente », pp. 163-172.

*El narrador retiene y oculta información capital para que el lector se pueda formar un juicio adecuado acerca de los acontecimientos del relato. Desde su conocimiento supremo de la materia el narrador engaña al lector a sabiendas y conciencia. El narrador se ha convertido, de buenas a primeras, en una persona en quien el lector no debe fiar.*⁷⁴¹

Pour l'époque, une telle manipulation est inconcevable puisque la relation de confiance entre le lecteur et le narrateur est convenue : certes, si le personnage peut mentir (c'est le cas de Sansón qui promet de ne parler de la sortie de don Quichotte à personne⁷⁴²), le narrateur ne doit ni tromper, ni omettre, ni manipuler. Pourtant, nous venons de l'évoquer, la fiabilité du narrateur est plus que discutable : cet épisode en est une illustration tangible. La rupture de la convention fictionnelle, nette et confondante, invite à nouveau à inscrire le roman dans un certain avant-gardisme : « *el narrador infidente es artificio narrativo que no prosperó en tiempos de Cervantes* », « *la audacia cervantina [...] sólo podía cundir en nuestros tiempos* »⁷⁴³. En fait, la remise en question de la fiabilité du narrateur ne se popularise que bien plus tard, autour du XIX^e siècle, en particulier dans la littérature fantastique et policière, indiquent Todorov et Avalle-Arce. Cervantès semble une nouvelle fois bien en avance sur le temps chronologique de la littérature, non plus seulement pour le traitement novateur du double autour du personnage de Carrasco, mais également par sa mise en œuvre technique.

En effet, le second narrateur choisit les informations qu'il souhaite délivrer et détermine également le moment précis pour y procéder. Dans les termes d'Herrero Cecilia, il est dans ce cas un « narrateur [qui] connaît à l'avance les événements et [qui] organise la narration en tentant d'éveiller l'intérêt et d'attirer l'attention du lecteur »⁷⁴⁴. Dans cet épisode, il s'agit indéniablement de faire de la rétention d'information dans le but de déjouer les attentes des lecteurs, et ce jusqu'au dernier moment :

quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo, y vio... ¿Quién podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma

⁷⁴¹ J. B. Avalle-Arce, « Cervantes y el narrador infidente », pp. 166-167.

⁷⁴² DQII, 4, p. 580 : « *Todo lo prometió Carrasco* ». Avalle-Arce considère d'ailleurs cette phrase « *de fundamental importancia en el desarrollo de los planes para la tercera salida de don Quijote, lo que es, ni más ni menos, que la razón de ser de la segunda parte* » (Avalle Arce, Juan Bautista, « Cervantes y el narrador infidente », p. 164).

⁷⁴³ J. B. Avalle Arce, « Cervantes y el narrador infidente », p. 167.

⁷⁴⁴ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática...*, p. 175 [nous traduisons].

fisonomía, la misma efigie, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco [...].
-¡Acude, Sancho, y mira lo que has de ver y no lo has de creer!⁷⁴⁵

Ce passage est hautement équivoque : la formule consacrée du roman de chevalerie, « *dice la historia* », est remotivée en faveur d'un rappel de la complexité de l'énonciation ; l'omniscience est mise de côté au profit d'une sorte de double point de vue interne : celui du narrateur (la question rhétorique démontre qu'il est conscient de l'effet que va provoquer la découverte de Carrasco tant chez don Quichotte que chez le lecteur, « *admiración, maravilla y espanto* ») et celui de don Quichotte (l'accumulation rythmée par l'adjectif « *mismo* » dénote la stupéfaction du chevalier) ; et l'apparition de Sansón semble d'autant plus difficile à croire que le chevalier exhorte Sancho – non sans ironie de la part de Cervantès – à ne pas croire à ce qu'il voit de ses propres yeux et attribue cet incident aux manipulations des enchanteurs : « *mira lo que has de ver, y no lo has de creer* ». En d'autres termes, par l'intermédiaire de son narrateur, et même de son personnage, Cervantès provoque une sorte de perturbation, de brouillage, qui contraint le lecteur à s'interroger, à douter de la véracité des faits et à ne pas pouvoir se prononcer. Même s'il égrène des indices sur l'identité du Chevalier au Miroir, rien n'indique expressément qu'il s'agit bien de Sansón Carrasco. Le doit hésiter. Ne peut-on pas y entendre l'écho d'une certaine forme de fantastique ?

Il n'y a qu'au chapitre 15, celui où le narrateur décide de révéler explicitement le stratagème, que le lecteur prend véritablement conscience du fait qu'il a été induit en erreur. Plus précisément, si le narrateur ne fait pas l'affront de mentir à son lecteur, il occulte tout de même volontairement une partie de l'histoire :

*Dice, pues, la historia, que cuando el bachiller Sansón Carrasco aconsejó a don Quijote que volviese a proseguir sus dejadas caballerías, fue por haber entrado primero en bureo con el cura y el barbero.*⁷⁴⁶

Dès lors, la conversation secrète entre Sansón, le curé et le barbier, qui ne devait pas être connue des protagonistes, acquiert une dimension métalittéraire en se produisant également au nez et à la barbe du lecteur lui-même. Désormais, le lecteur ne peut que tenir le narrateur en défiance.

⁷⁴⁵ DQII, 14, p. 654.

⁷⁴⁶ DQII, 15, p. 657.

Un dernier point enfin, concerne le traitement du temps de lecture de cet épisode, qui a beaucoup en commun avec celui du récit fantastique.

Tout texte comporte une indication implicite : c'est qu'il faut le lire de son début à sa fin, du haut de la page vers le bas. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe des textes qui nous obligent à modifier cet ordre ; mais cette modification prend tout son sens précisément par rapport à la convention qu'implique la lecture de gauche à droite. Le fantastique est un genre qui accuse cette convention plus nettement que les autres.⁷⁴⁷

En effet, bien qu'il semble évident de lire le *Quichotte* dans l'ordre (notamment parce qu'il est divisé en chapitres numérotés⁷⁴⁸), ce type de posture énonciatrice marque considérablement le processus de lecture habituel et implicite du roman. L'apparition de Carrasco et la surprise du lecteur n'aurait sans doute pas le même effet s'il savait dès le chapitre 7 que le bachelier ourdissait une machination pour faire rentrer don Quichotte chez lui. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la découverte de l'identité du Chevalier de la Blanche Lune au chapitre 65 ne surprend le lecteur que dans une moindre mesure : elle n'est que la répétition d'une ruse de Benengeli, qui plus est autour du même personnage. D'ailleurs, l'information délivrée au chapitre 15 incite le lecteur à rebrousser chemin pour repérer le moment où il s'est fait berner et la manière dont l'écrivain s'y est pris. Il procède alors à une seconde lecture, qui – selon le même critère et toujours en rapport avec les récits du XIX^e siècle qu'il étudie – « devient inévitablement méta-lecture : on relève les procédés du fantastique au lieu d'en subir les charmes »⁷⁴⁹. En fin de compte, bien que la révélation permette de lever le doute quant à l'identité véritable du Chevalier aux Miroirs (et de la Blanche Lune), la rupture de la convention narrateur-lecteur et le jeu avec le temps de l'énonciation produisent une dissonance très proche des récits fantastiques postérieurs.

Mais alors que la technique du narrateur rétenteur a été rendue célèbre par l'étude des interventions de Carrasco dans l'article d'Avalle-Arce, cette posture est également observable en d'autres épisodes, même antérieurs. Néanmoins, dans ces aventures, il ne s'agit pas d'omettre et de retenir l'information pendant plusieurs chapitres, mais plutôt d'adopter des stratégies énonciatrices qui laissent planer un certain suspense. Pensons à l'exemple de la Première partie que nous avons

⁷⁴⁷ T. Todorov, *Introduction...*, p. 94.

⁷⁴⁸ Et ce même si Cervantès a procédé à une réorganisation de certains chapitres. Nous l'avons notamment évoqué pour l'épisode de l'enterrement de Grisóstomo.

⁷⁴⁹ T. Todorov, *Introduction...*, p. 95.

déjà évoqué : au chapitre 23, lors de la poursuite de l'homme sauvage dans la Sierra Morena, l'effacement du narrateur omniscient au profit d'une polyphonie de voix narratives permet de maintenir l'étrangeté de l'aventure et de différer – raisonnablement – l'information, ou plutôt la résolution du mystère (l'identité de l'inconnu). Pensons également à l'épisode de la tête enchantée à la fin de la Seconde partie, épisode au cours duquel le narrateur révèle très progressivement l'ingénieux mécanisme de la statue parlante. Don Antonio Moreno propose d'abord à don Quichotte de questionner la tête enchantée, puis le lendemain, le narrateur indique que don Antonio Moreno explique le « *secreto* », le « *busilis* » (c'est-à-dire le fin mot de l'histoire)⁷⁵⁰ à deux de ses amis, sans pour autant le dévoiler à ses lecteurs. C'est seulement après que don Antonio Moreno eut réalisé l'expérience, de laquelle – très paradoxalement – « *todos quedaron atónitos* »⁷⁵¹, que le narrateur révèle le mécanisme secret : « *y la fábrica era de esta suerte : ...* »⁷⁵².

c. « On ne saurait trancher » : le narrateur abstentionniste hors de la *Cueva de Montesinos*

La seconde posture spécifique qui nous intéresse est celle de l'abstention, conduite qui n'est adoptée qu'au chapitre 23 de la Seconde partie et qui a fait l'objet d'un très grand nombre de commentaires critiques, nous l'avons vu plus en amont. Pour notre part, toujours selon des critères méthodologiques mais aussi d'exhaustivité, nous nous référerons principalement au brillant article « Le paradoxe de la caverne » de Molho⁷⁵³ et nous nous demanderons pourquoi cet épisode est le seul – à de rares exceptions près – à avoir été véritablement corrélé avec la littérature fantastique. Notre réponse sera d'abord formulée simplement : parce que l'aventure vécue dans la grotte de Montesinos et son récit par don Quichotte cumulent les analogies avec la celle-ci. Voyons en quoi le système d'énonciation contribue à la fantastique.

Bien qu'il ne s'agisse pas de faire la critique de la critique (ce qui est pourtant très tentant au regard du chapitre 9 de la Première partie), il nous faut tout de même

⁷⁵⁰ DQII, 62, p. 1026.

⁷⁵¹ DQII, 62, p. 1027.

⁷⁵² DQII, 62, p. 1029.

⁷⁵³ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne : *Don Quichotte*, II, 22, 23, 24 », *Les Langues néo-latines*, 82 (267), 1988, pp. 93-165. Nous ne l'avons que brièvement mentionné en amont car c'est ici qu'il vient le plus à propos.

relever que l'ensemble de la démonstration et de l'argumentation de l'article de Molho se fonde sur un leitmotiv aussi concis qu'incisif : « la question n'est pas tranchable »⁷⁵⁴. Ce positionnement critique, dicté par la stricte littéralité – et qui dénonce sans doute la hardiesse de ceux qui osent se prononcer trop rapidement –, reflète avant tout l'une des caractéristiques majeures que cet épisode (et plus généralement, que le *Quichotte*) partage avec le futur récit fantastique : l'ambiguïté, « *la famosa ambigüedad cervantina [que] nos pierde en un laberinto de espejos por el cual nos deslizamos en pos de una realidad siempre elusiva* »⁷⁵⁵.

Si « tout se présent[e] dans la Caverne sous l'espèce de l'équivoque »⁷⁵⁶, la structure énonciative en est l'une des causes principales, à commencer par le discours prononcé par don Quichotte après avoir été extirpé de la Caverne : « d'une part, il y a don Quichotte narrateur de son propre récit ; d'autre part, il y a don Quichotte acteur et protagoniste de ce même récit »⁷⁵⁷. Les événements sont effectivement racontés par un chevalier dédoublé en héros-narrateur, et, qui plus est, par un être en tension doté d'ambivalences internes réversibles et parfois simultanées⁷⁵⁸. Cette double condition est absolument idéale pour instiller l'ambiguïté à son plus haut degré. En effet, son discours est à soumettre à l'« épreuve de vérité » à plus d'un titre : d'abord, parce qu'il est impossible de déterminer si le chevalier était en état de veille ou de sommeil lorsqu'il a vécu cette aventure⁷⁵⁹ ; ensuite parce que don Quichotte, de la même façon que le narrateur compilateur, occupe ici un rôle de narrateur-personnage ; et enfin, parce qu'il est le seul témoin de ce qu'il rapporte et peut donc se complaire à mentir à

⁷⁵⁴ L'article de Molho ne cesse d'être ponctué de syntagmes tels que « tout s'organise donc pour qu'il ne soit pas possible de trancher », « on ne saurait trancher », « n'est pas décidable », « à l'invérifiable », « la question ne sera jamais tranchée, parce qu'elle n'est pas tranchable », « la question n'est pas tranchable », etc.

⁷⁵⁵ F. Ayala, « La técnica de la composición en Cervantes », dans *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁷⁵⁶ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 115.

⁷⁵⁷ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 113.

⁷⁵⁸ Nous l'avons vu dans la deuxième partie de la thèse, chapitre 4, I, 1.

⁷⁵⁹ Don Quichotte raconte-t-il une expérience onirique ou des événements surnaturels ayant eu lieu dans la sphère réelle ? Si les indices en faveur du sommeil sont nombreux, d'autres éléments, tels que l'emploi terminologique spécifique « *muestras de estar dormido* » ou la structure comparative « *bien como si de algún grave y profundo sueño* », laissent planer le doute et invitent même à le situer dans un état de somnolence. L'interpénétration des événements du rêve avec ceux de la réalité de la fiction n'est en rien étrangère à la littérature fantastique et en est même une thématique privilégiée : pensons par exemple au revirement final dans *La noche boca arriba* de Julio Cortázar, ou bien aux frontières poreuses des rêves mis en abyme dans *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges.

son auditoire, ou alors, inconsciemment, peut rapporter des faits établis par son esprit dérangé.

À ce récit faut-il ajouter qu'au début du chapitre 24, le traducteur remet en forme le texte dont il dispose en insérant la glose de Cide Hamete – initialement positionnée dans la marge – directement dans le texte. Le passage, on le sait, est fondamental :

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas, de mano del mesmo Hamete, estas mismas razones:

*« No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues **eres prudente**, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias »⁷⁶⁰*

Cide Hamete ne se contente pas de rapporter les perceptions subjectives de don Quichotte. Dans la marge, il prend la parole à la première personne, évalue et émet des réserves quant au récit délivré par le chevalier. Et s'il le croit incapable de mentir, il ne se prononcera pas sur la véracité de l'aventure vécue : « *sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo* ». La parole de Benengeli se fait alors leitmotiv de Molho : « le cas, selon lui, n'est pas tranchable, et il ne le tranche pas. Cette attitude a été souvent la nôtre, et nous aurions scrupule à la lui reprocher »⁷⁶¹. Il opte pour l'ambiguïté – « ce qui est entre deux catégories »⁷⁶² –, ou dans les termes de l'hispaniste, pour l'« option tierce [qui] est la seule issue du paradoxe » : « l'aventure serait apocryphe »⁷⁶³. Assez

⁷⁶⁰ DQII, 24, p. 734.

⁷⁶¹ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 161.

⁷⁶² TLFi « ambiguïté ».

⁷⁶³ M. Molho, « Le paradoxe de la caverne... », p. 161.

paradoxalement donc, l'interventionnisme du narrateur ne relève que d'un abstentionnisme :

*se abstiene el narrador de confirmar o negar conclusivamente la validez de la visión de sus figuras. En el Quijote, donde no se usa una técnica como estilo indirecto libre son excepcionales los trozos de experiencia de los personajes que no reciben sanción autorial (positiva o negativa). En verdad, la única pieza extensa de esta índole es la visión de don Quijote en la Cueva de Montesinos*⁷⁶⁴

Cette abstention est d'ailleurs reportée sur le lecteur, qui est immédiatement interpellé et amené à juger la situation par lui-même : « *tú lector pues eres prudente, juzga lo que te pareciere* ».

En fait, l'ambiguïté constitutive du récit fantastique ne repose pas uniquement sur l'élaboration verbale de l'improbable ou de l'ambiguïté, mais tient également de la relation qu'entretiennent narrateur et lecteur⁷⁶⁵. Si les théoriciens ne manquent pas de souligner le rôle fondamental du lecteur dans le texte fantastique, Riley, dans sa *Théorie*, propose de rapprocher le contact établi avec les lecteurs du *Quichotte* avec celui des récits du XIX^e, sans toutefois trop insister :

*Cervantes establece con el lector esa intimidad que los novelistas del siglo XIX tan bien supieron apreciar, sin llegar a caer nunca en la desalentadora camaradería a la que estos últimos fueron propensos. No eran nuevas en la literatura de ficción las apelaciones al lector, pero la importancia que evidentemente tiene [...] el mantener contacto con él [...] marca un hito fundamental en la historia de la novela.*⁷⁶⁶

Nous regrettons que le rapprochement avec les romanciers dix-neuviémistes ne soit pas plus développé, d'autant plus que Cervantès mobilise très fréquemment ses lecteurs. Outre la fameuse formule « *tú lector pues eres prudente, juzga lo que te pareciere* », rappelons-nous de quelle façon il les interpelle à la suite de l'aventure des moulin à foulon, ou comment il les invite à prendre part à sa stratégie défensive contre Avellaneda dans le prologue de la Seconde partie (avec tous les prolongements que cette volonté de se défendre trouve dans le récit). Rappelons-nous également à combien de reprises les protagonistes rencontrent des lecteurs de la Première partie, évènement qui ne manque pas de troubler le lecteur réel, qui peut, le temps d'un instant, s'identifier à eux et se sentir soudainement intégré à la fiction. Mais pour en

⁷⁶⁴ F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p. 168.

⁷⁶⁵ I. Bessière, *Le récit fantastique...*, p. 164.

⁷⁶⁶ E. C. Riley, *Teoría de la novela...*, pp. 320-321.

revenir plus spécifiquement à notre passage, la tâche qui lui est confiée est particulièrement épineuse car, cette fois-ci, le choix de croire lui est laissé. Dans un premier temps, au sein de la fiction, le personnage-narrateur tente de convaincre son auditoire de la véracité des faits extraordinaires qu'il rapporte⁷⁶⁷, bien que l'un des récepteurs direct, Sancho, les remette en cause, et, dans un second temps, le narrateur Cide Hamete invite les lecteurs à douter des faits – bien qu'il les oriente fortement – pour finalement le livrer à lui-même : « *propone algo y no concluye nada* », pourrait-on dire à l'instar du curé faisant la critique de la *Galatea*⁷⁶⁸. Bien que ce défi ludique soit extrêmement singulier, il n'est pas sans rappeler un certain narrateur très joueur, qui, dans le court roman fantastique *Le Vase d'or* (1871) d'E.T.A. Hoffman, apostrophe ses lecteurs en les tutoyant⁷⁶⁹, les intègre et les fait participer activement au récit : il tente ainsi de les convaincre de la véracité des événements et les déroute d'autant plus⁷⁷⁰.

⁷⁶⁷ Pour prouver que l'événement surnaturel est bien réel, le narrateur-personnage couple une rhétorique de l'hyperbole à un argument de véridiction. Citons par exemple la description du lieu dans lequel il se retrouve soudainement, « *me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana* », qui est immédiatement suivie d'une vérification sensorielle « *despabilé los ojos, limpiémoslos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto. Con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba o alguna fantasma vana y contrahecha ; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora* » (il évoque le surnaturel à la voix affirmative pour mieux le désamorcer, et, par la suite, faire douter); ou encore le couple adjectival « *un real y suntuoso alcázar* » (DQII, 23, pp. 723-724).

⁷⁶⁸ DQI, 6, p. 68.

⁷⁶⁹ Chose assez rare dans les récits fantastiques.

⁷⁷⁰ Voici un passage assez parlant : « Ami lecteur, je voudrais que pendant cette nuit du 23 septembre tu aies été en route pour Dresde, c'est en vain que, vu la soirée avancée, on aurait essayé de te retenir au dernier relais, ton aimable hôte t'aurait fait remarquer qu'il ventait et pleuvait vraiment par trop et que, de plus, il n'était guère rassurant de s'en aller ainsi dans le noir, la nuit de l'équinoxe, mais tu n'en aurais pas tenu compte, en admettant judicieusement : je donnerai tout un thelar de pourboire à mon postillon et serai au plus tard à 1 heure du matin à Dresde où un bon souper et un lit moelleux m'attendent à l'hôtel de l'Ange d'Or, du Casque ou de la Ville de Naumburg. Or, comme tu roules ainsi dans les ténèbres, tu aperçois soudain, vacillant dans le lointain, une étrange lueur. T'étant approché, tu distingues un anneau de feu au milieu duquel, près d'une marmite d'où s'échappe une épaisse fumée ainsi que des rayons et des étincelles rouges, deux formes sont accroupies. Ton chemin passe juste à travers le feu, mais les chevaux s'ébrouent, battent le sol de leurs sabots et se cabrent, le postillon jure et prie, il fouette ses bêtes qui ne bougent pas. Involontairement, tu sautes de voiture, tu avances de quelques pas en courant. Alors tu vois distinctement la svelte et charmante jeune fille à genoux près de la marmite dans son léger et blanc vêtement de nuit. L'ouragan a dénoué ses nattes, et ses longs cheveux châtain flottent librement dans les aires. Son beau visage angélique est éclairé en plein par le flamboiement des flammes qui montent sous le trépied, mais la terreur, qui le baigne de son courant glacé, lui a donné la pâleur et la rigidité de la mort, et dans le regard immobile, dans les sourcils remontés, dans la bouche qui s'ouvre en vain pour lancer le cri de sa mortelle angoisse, cri qui ne peut s'échapper de son sein oppressé par une torture sans nom, tu vois son épouvante, son horreur ; elle lève vers le ciel ses petites mains jointes et crispées, comme si, en priant, elle appelait ses anges gardiens pour la protéger contre les monstre d'enfer qui à l'instant même vont apparaître pour obéir à la puissance de l'enchantement... Elle est là, à genoux, immobile comme une statue de marbre. En face d'elle, accroupie par terre est une vieille femme, longue, hâve, jaune cuivre, au nez pointu de vautour et aux

En définitive, si l'on suit le classement d'Herrero Cecilia des stratégies discursives employées dans les récits fantastiques, la conjonction des narrateurs don Quichotte et Cide Hamete, qui attirent l'attention du destinataire (pour l'un, Sancho et le *primo* ; et pour l'autre, le lecteur), emploient la première personne pour s'adresser à eux et orientent leur interprétation du récit, accentue la dimension dialogique avec le destinataire de l'acte narratif, contribue à motiver son implication et sa coopération interprétative⁷⁷¹, et, en fin de compte, participe à l'organisation de la fantasticalité de l'épisode de la *Cueva de Montesinos*.

3. POSTURES NARRATIVES ÉVOLUTIVES DE L'AVENTURE DES TROUPEAUX AUX MOULINS A FOULON

Les chapitres 18, 19 et 20, qui traitent respectivement de l'aventure du troupeau de brebis que don Quichotte prend pour deux armées en guerre, de l'épisode du corps mort que don Quichotte croit être un chevalier dont l'honneur doit être vengé, puis des bruits confus et non identifiés qui sèment l'effroi et qui ne sont autres que des moulins à foulon, constituent une séquence révélatrice des divers effets occasionnés par le changement de postures narratives. Voyons en quoi celles-ci permettent d'amener

yeux luisants de chat ; du manteau noir, qu'elle a jeté sus ses épaules, sortent des bras nus et noueux, et en agitant son bouillon de sorcière, elle rit et elle croasse dans le tumulte de la tempête qui mugit. Je crois bien, ami lecteur que, même si tu ignores d'ordinaire la crainte et la peur, la vue de ce tableau de Rembrandt ou de Breughel d'Enfer, tableau devenu maintenant une réalité vivante, aurait fait se dresser d'horreur les cheveux de ta tête. Cependant ton regard n'a pu se détacher de la jeune fille absorbée par ces manigances infernales, et la secousse électrique qui a fait frémir toutes tes fibres et tous tes nerfs, a allumé en toi, avec la rapidité de l'éclair, la courageuse pensée de tenir tête aux mystérieuses puissances du cercle de feu, cette pensée a submergé la terreur que tu ressentais, ou plutôt cette pensée fut un produit de cette épouvante et de cette horreur. Tu as eu l'impression d'être toi-même un de ces anges gardiens auxquels la jeune fille dans ses mortels tourments adressait ses supplications, et même de devoir tirer sur le champ ton pistolet de poche pour abattre la vieille sans plus de cérémonie ! Mais sous l'effet de cette pensée intense tu t'es écrié : Holà ! ou bien : Qu'est-ce qui se passe là-bas ? ou encore : Que faites-vous donc là ? Alors le postillon a sonné du cor, la vieille a culbuté dans son bouillon et tout s'est soudain évanoui dans une âcre fumée... Quant à savoir si tu aurais retrouvé la jeune fille, cherchée alors par toi dans les ténèbres avec toute l'ardeur de ton profond désir, je ne saurais l'affirmer, mais tu aurais dissipé les sortilèges de la vieille, et rompu l'enchantement du cercle magique ou Véronique avait été se faire étourdir et enfermer... Pourtant, ami lecteur, ni toi ni aucun autre ne passa dans le chemin, en voiture ou à pied, la nuit tempétueuse du 23 septembre propice aux sorcelleries, et Véronique dut persévérer près de la marmite jusqu'à ce que l'œuvre eût presque atteint son accomplissement. » (E. Th. A. Hoffmann, *Der goldne Topf* : *Le vase d'or*, trad. B. Gigon, Paris, Payot, 1930, pp. 158-164).

⁷⁷¹ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática...*, p. 175 : «...para atraer la atención del lector y orientar su interpretación de lo narrado en una determinada dirección. Para acentuar la dimensión dialógica (relación con el lector destinatario del acto de narrar), el narrador puede proyectar en el discurso su propia situación enunciativa y emplear el yo o el nosotros para dirigirse al tú del lector ».

progressivement le lecteur à s'identifier aux personnages et à angoisser tout autant qu'eux.

Tout d'abord, dans le chapitre 18, au cours duquel don Quichotte prend deux troupeaux de moutons pour deux armées qui se livrent bataille, le lecteur se trouve face à un narrateur correcteur, qui, une fois n'est pas coutume, signale les mécanismes de transformation opérés par l'esprit dérangé de don Quichotte : « *tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, [...] pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes* »⁷⁷², « *viendo en su imaginación lo que no veía y había* »⁷⁷³, « *fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y mote de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura* »⁷⁷⁴. Et si Sancho, dans un premier temps, croit son maître sur parole (« *Sancho lo vino a creer* »⁷⁷⁵) sans pour autant voir la même chose que lui, il finira par coïncider avec les dires du narrateur en niant formellement – ou plutôt syntaxiquement – l'existence des deux armées : « **no** descubriría a **ninguno** », « **yo no** los veo », « **no** oigo otra cosa [...] **sino** muchos balidos de ovejas y carneros », « ¿Qué locura es esta? Mire que **no** hay gigante **ni** caballero alguno, **ni** gatos, **ni** armas, **ni** escudos partidos **ni** enteros, **ni** veros azules **ni** endiablados », « ¿**No** le decía yo [...] que los que iba a acometer **no** eran ejércitos, **sino** manadas de carneros? »⁷⁷⁶. Victoria Cirlot, qui étudie l'épisode d'un point de vue esthétique, considère alors que

ce sont trois versions qui se combinent, qui parfois coïncident mais qui parfois diffèrent, et qui finalement aboutissent à la destruction de l'image créée. Les trois « regards » offrent trois perspectives différentes (auxquelles on pourrait rajouter celle du lecteur) pour voir un même tableau⁷⁷⁷

En d'autres termes, la correction du narrateur, qui vient à être confirmée par le point de vue de Sancho, invite le lecteur à écarter la vision mentale de don Quichotte, à rétablir la situation telle qu'elle est réellement au sein de la fiction : il accorde sa confiance à Benengeli et à Sancho. Or, cette aventure acquiert une toute autre fonction

⁷⁷² DQI, 18, p. 156.

⁷⁷³ DQI, 18, p. 158.

⁷⁷⁴ DQI, 18, p. 159.

⁷⁷⁵ DQI, 18, p. 157.

⁷⁷⁶ DQI, 18, pp. 160-162 [nous soulignons].

⁷⁷⁷ V. Cirlot, « Le nuage de poussière, les armées et la tâche sur le mur pour une critique de l'imagination », dans *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Ecole de Chartes, 2007, p. 58.

si on la met en regard avec les deux épisodes suivants : elle n'est en réalité qu'une stratégie pour mieux dérouter le lecteur par la suite.

En effet, dans l'épisode suivant, la posture narrative de Benengeli évolue puisque celui-ci se contente de décrire le strict point de vue du chevalier et de son écuyer. Il adopte une focalisation interne, sans véritablement intervenir :

vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos una gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían. Pasmose Sancho en viéndolas, y don Quijote no las tuvo todas consigo [...] y estuvieron quedos, mirando atentamente lo que podía ser aquello, y vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían. A cuya vista Sancho comenzó a temblar como un azogado, y los cabellos de la cabeza se le erizaron a don Quijote [...]. Y apartándose los dos a un lado del camino, tornaron a mirar atentamente lo que aquello de aquellas lumbres que caminaban podía ser, y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza, el cual comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de quartana; y creció más el batir y dentellear cuando distintamente vieron lo que era, porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas, que bien vieron que no eran caballos en el sosiego con que caminaban. Iban los encamisados murmurando entre sí con una voz baja y compasiva. Esta extraña visión, a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho y aun en el de su amo; y así fuera en cuanto a don Quijote, que ya Sancho había dado al través con todo su esfuerzo. Lo contrario le avino a su amo, al cual en aquel punto se le representó en su imaginación al vivo que aquella era una de las aventuras de sus libros⁷⁷⁸

Le narrateur s'appuie uniquement sur ce que le maître et l'écuyer sont capables de voir à ce moment-là, autrement dit, pas grand-chose. En réalité, malgré une surabondance de verbes relatifs au sens de la vue (« vieron », « viéndolas », « mirando », « vieron », « vista », « tornaron a mirar atentamente », « descubrieron », « visión », « vieron », « descubrieron », « vieron », « visión »), ce sont l'imprécision et l'incertitude qui prédominent paradoxalement dans cette scène et qui amènent les protagonistes à être pris d'une profonde angoisse. Le déploiement verbal traduisant leur crainte est si riche qu'il n'en fait pas douter : « *pasmarse* », « *temblar como un azogado* », « *los cabellos de la cabeza se le erizaron* », « *rematar el ánimo* », « *dar diente con diente* », « *crecer el batir y dentellear* » et, finalement,

⁷⁷⁸ DQI, 19, pp. 167-168.

« poner miedo en el corazón ». En fait, le maître et l'écuyer se trouvent réellement face à une situation inquiétante.

*Es que la realidad que crea Cervantes puede reservar su punto de extrañeza [...] hasta tal punto que esa configuración extraña viene a propiciar la aventura. Nada, en efecto, de fantasía disparatada sino —el lector tendrá la explicación justo después— la «extraña visión» de unos 20 encamisados que, llevando sendas hachas, acompañan un cuerpo muerto.*⁷⁷⁹

Rien n'indique qu'il y ait image transformée, et, par conséquent, le narrateur n'a rien à corriger. Cependant, celui-ci reporte brièvement l'explication de l'« étrange vision » : il laisse donc le lecteur en suspens. Et si quelques instants plus tard don Quichotte adapte ce qui se présente à lui en aventure digne d'un roman de chevalerie (« se le representó en su imaginación al vivo que aquella era una de las aventuras de sus libros »⁷⁸⁰), il ne transpose pas – contrairement à l'épisode précédent – quelque objet ou fait d'anodin en aventure chevaleresque périlleuse, mais une situation préalablement angoissante en situation chevaleresque. Ce n'est d'ailleurs qu'après avoir pris d'assaut ces *encamisados* que l'on apprendra – non pas par le narrateur mais dans la bouche de l'un d'entre eux – qu'ils sont religieux et que leur intention est de conduire un gentilhomme mort à sa sépulture. En somme, lors de cet épisode, l'abstention du narrateur permet de retenir le lecteur en haleine et de le plonger, tout autant que les personnages, au cœur d'une véritable inquiétude situationnelle. Néanmoins, cet instant de flottement reste assez bref, particulièrement lorsque l'on compare cette aventure à celle du chapitre suivant.

Au beau milieu de la nuit, mus par une terrible soif, don Quichotte et Sancho sont à la recherche d'une source d'eau. Se réjouissant d'entendre « un grande ruido de agua »⁷⁸¹, les deux hommes déchantent rapidement puisqu'ils sont soudainement interrompus par un effroyable « crujir de hierros y cadenas »⁷⁸². Comment l'eau peut-elle ferrailer ainsi ? On notera d'ailleurs la façon dont Cervantès exprime le saisissement de ses personnages (« oyeron a deshora otro estruendo que les aguló el contento del agua »⁷⁸³) en tirant profit des affinités phoniques du substantif « agua »

⁷⁷⁹ Ph Meunier, « Nuevos derroteros de la aventura quijotesca: la aventura “fabricada” », *Criticón*, 124, 2015, p. 80.

⁷⁸⁰ *DQI*, 19, p. 168.

⁷⁸¹ *DQI*, 20, p. 174.

⁷⁸² *DQI*, 20, p. 174.

⁷⁸³ *DQI*, 20, p. 174.

et du verbe « *aguar* » qui signifie à la fois « *mezclar agua con otro líquido, generalmente vino, casi siempre para rebajarlo, o con otra sustancia* », métaphore donc, du déplaisir, mais également « *turbar, interrumpir, frustrar algo halagüeño o alegre* »⁷⁸⁴. Si le lecteur s'attend à ce que le narrateur délivre une explication à ce bruit incompatible avec les propriétés de l'eau, et, de fait, des plus alarmants, il lui faudra lire près d'une dizaine de pages avant de l'obtenir. Contrairement à l'aventure précédente, le narrateur abandonne longuement son lecteur aux perceptions des personnages et ne lui révèle rien : il l'intègre au monde fictif et n'a donc qu'une perception ambiguë de ce qui se passe réellement.

Tout comme les personnages nous n'y voyons rien et n'entendons que des bruits effrayants, tel que l'annonçait le titre du chapitre : « *de la jamás vista ni oída aventura* »⁷⁸⁵. Une fois encore, don Quichotte et Sancho sont assaillis par la peur. L'arsenal lexical qui lui est consacrée est colossal : on ne compte plus les emplois synonymiques et redondants aussi bien des substantifs qui disent l'effroi (« *pavor* », « *causaba horror y espanto* », « *miedo, temor y espanto* », « *miedo* », « *tiene el miedo muchos ojos* », « *el miedo que tenía* », « *el temor de lo que oía* », « *era tanto el miedo* », « *terrible angustia* », « *mucho miedo* »), que les adjectifs correspondants (« *medroso* », « *temeroso ruido* », « *extraño silencio* », « *temeroso ruido* », « *temerosa aventura* », « *temerosa aventura* », « *temerosa aventura* », « *horrísono y [...] espantable ruido* », « *temerosos golpes* ») ; l'emploi de l'expression hyperbolique « *infundir miedo, temor y espanto en el pecho del mismo Marte* », et le fait que Sancho se mette à sangloter, à s'agripper à la jambe de son maître et... à déféquer de peur.

Cette angoisse insensée et sa conclusion scatologique ne font que tourner les deux hommes en ridicule, et ce d'autant plus lorsque l'on connaît quelques pages plus loin le dénouement de l'histoire, dénouement qui, par ailleurs, pouvait être détecté au préalable par un lecteur attentif au texte : le « *blando viento* », indice textuel très discret, détonne franchement avec la description horrifique de la nuit qui ne se passe que dans les esprits troublés de don Quichotte et de Sancho. Mais la révélation effective n'arrive que bien plus tard, et, qui plus est, après le très célèbre *cuento de nunca acabar* de Sancho. Ce bref récit, qui n'est pas d'un grand divertissement pour son maître, s'inscrit pleinement dans la dimension absurde de la situation et occupe

⁷⁸⁴ DRAE.

⁷⁸⁵ DQI, 20, p. 174.

également une fonction dilatoire : il participe au report de l'information voulu par le narrateur, et ce n'est qu'après celui-ci, au lever du jour, que les deux hommes découvrent l'origine de toutes leurs craintes. Le narrateur rétenteur apostrophe alors son lecteur pour lui en faire part, non sans satisfaction : « *eran (si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban* »⁷⁸⁶. Dès lors, la rétentio n prend fin et l'angoisse se dissipe pour laisser place au rire, bien que don Quichotte exprime toutefois son regret quant à l'identification tardive de la source du bruit, que Sancho aurait dû reconnaître instantanément au vu de sa condition paysanne :

*¿Estoy yo obligado a dicha, siendo como soy caballero, a conocer y a distinguir los sones y saber cuáles son de batán o no? Y más, que podría ser, como es verdad, que no los he visto en mi vida, como vos los habréis visto, como villano ruin que sois, criado y nacido entre ellos.*⁷⁸⁷

Mais n'est-ce pas cette simplicité sanchesque qui permet au narrateur de garantir l'étrangeté et l'angoisse ? En se servant d'une caractéristique essentielle de Sancho, le narrateur rétenteur ne met-il pas à son service un personnage, qui devient lui aussi, bien qu'indirectement, complice de la rétentio n ?

Somme toute, au cours de cette séquence, la posture du narrateur évolue selon une ligne ascendante en livrant progressivement le lecteur à lui-même. L'épisode des moulins à foulons, malgré son indéniable portée comique (surtout pour le lecteur de l'époque), produit bien avant l'heure cet état de tension, ce climax de l'angoisse, typique du dénouement du récit fantastique. Néanmoins, la modulation de la posture énonciative n'est pas le seul élément permettant d'apparenter cette séquence à ces futurs récits. L'aveuglement des personnages, qui s'accroît à mesure que le narrateur prend ses distances, joue lui-aussi un rôle prépondérant.

III- LA FANTASTICITÉ DU *QUICHOTTE*, UNE AFFAIRE D'YEUX

L'effacement du narrateur omniscient au profit d'une focalisation interne conduit le lecteur à éprouver les aventures de concert avec les personnages fictifs. Le récit est alors rythmé par leurs sens, en particulier par leurs perceptions visuelles. Au chapitre 3, nous examinons la (sur)mobilisation de la vue pour le phénomène du

⁷⁸⁶ DQI, 20, p. 184.

⁷⁸⁷ DQI, 20, p. 185.

double, et ce en rapport à la future littérature fantastique. À présent, dans le but d'étudier la fantastiçité dans l'ensemble du roman, il nous semble capital d'élargir cette première réflexion aux différentes « visiones » du *Quichotte*, car, on le sait, le fantastique est avant tout une affaire d'yeux⁷⁸⁸.

D'un point de vue sémantique, bien que l'acception spirituelle de la vision soit aujourd'hui reléguée au second plan, le sens que couvre le terme à l'époque classique coïncide en grande partie avec celui que nous connaissons⁷⁸⁹. La vision revêt alors deux sens principaux : elle caractérise d'abord la fonctionnalité de l'instrument qu'est l'œil, c'est-à-dire la faculté de voir, mais désigne également, dans sa réalisation, l'objet vu. De cette deuxième acception surgit alors un paradoxe sémantique, qui implique une mise en contexte de chaque emploi terminologique : le terme peut être attribué à la fois à un objet vu et réel, ou à un objet vu et irréel, imaginé ou surnaturel. Quel sens revêtent alors les « visiones » du *Quichotte* ? Empruntent-elles une trajectoire fantastique ?

⁷⁸⁸ Todorov fait des yeux l'une des caractéristiques essentielle de ses thèmes du « je ». T. Todorov, *Introduction...*, pp. 126-130.

⁷⁸⁹ *Autoridades*, p. 498 : « *Visión* : s. f. *La accion de ver, ò el acto de la potencia visiva. [...] Theologicamente se toma por el acto de ver à Dios, en que consiste la Bienaventuranza. Llamase regularmente Visión Beatifica. [...] Vale tambien especie, que Dios envia, ò infunde por modo de revelación, yá sea en objeto real, ò aparente. Tomase algunas veces por profecía. [...] Se toma tambien por el objeto de la vista: especialmente quando es ridículo, ò espantoso. [...] Significa assimismo la especie de la phantasia, ò imaginación, que no tiene realidad, y se aprehende como cierta. [...] Ver visiones. Phrase, con que se nota al que se dexa llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hai. En estilo festivo se usa para apodar de fea à alguna persona.* ». *DRAE* : « *Visión* : Del lat. visio, -ōnis. 1. f. Acción y efecto de ver. 2. f. Capacidad de ver (percibir con los ojos). Ganó visión al operarse de cataratas. U. t. en sent. fig. Falta de visión política. 3. f. Contemplación inmediata y directa sin percepción sensible. 4. f. Punto de vista particular sobre un tema, un asunto, etc. 5. f. Objeto de la vista, especialmente cuando es ridículo o espantoso. 6. f. Creación de la fantasía o imaginación, que no tiene realidad y se toma como verdadera. 7. f. coloq. Persona fea y ridícula. 8. f. Rel. Imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa. 9. f. Rel. Iluminación intelectual infusa sin existencia de imagen alguna »; et du *TLFi* : « *Vision* : Subst. Fem.A. – 1. *PHYSIOL., MÉD.* Perception par l'œil de la lumière, des couleurs, des formes; ensemble des mécanismes physiologiques par lesquels les radiations lumineuses reçues par l'œil déterminent des impressions sensorielles de nature variée. [...] 2. Action, fait de voir. [...] 3. *P. méton.* Ce qui s'offre à la vue. [...] 4. *PARAPSYCHOLOGIE* a) *Vision à distance.* Vision d'un objet qui n'est pas présent. [...] b) *P. méton.* Objet non présent qui s'offre à la vue. B. – *Au fig.* 1. a) Action, fait de percevoir, de se représenter en esprit une réalité concrète ou abstraite. [...] b) *En partic.* Vision ou vision intuitive. Synon. de intuition. [...] 2. *P. méton.* a) Ce qui s'offre ainsi à l'esprit. α) Image, représentation mentale d'une réalité. [...] β) Souvent au plur. – Représentation mentale imaginaire, souvent pathologique. Synon. *fantasme, mirage, hallucination.* [...] b) *Vision intérieure.* Esprit, conscience. [...] C. – *P. ext.* 1. a) Manière de voir, d'appréhender par l'œil ou par l'esprit, une réalité concrète ou abstraite. [...] b) *ARTS, PEINT.* Manière d'appréhender la réalité et, p. ext., manière de la rendre sur la toile. [...] 2. Chose vue ou réalité perçue telle qu'elle est représentée par un auteur, un artiste. D. – *Spécialement* 1. a) *PHILOS.* Vision en Dieu. [...] b) *THÉOL.* Fait de voir Dieu. [...] ♦ *Vision béatifique** ou *intuitive**. – [La vision, attribut de Dieu] [...] 2. a) Représentation d'ordre surnaturel apparaissant aux yeux ou à l'esprit. [...] b) Personnage apparu comme dans une vision ».

1. LES « VISIONES » DU QUICHOTTE, DES VISIONS FANTASTIQUES ?

Pour répondre à cette question, nous avons commencé par relever les occurrences du terme « *visión* ». Au nombre de treize, nous les avons étudiées en contexte (pour les décrire sémantiquement) et par contraste (pour déterminer s'il existe des constantes), comme suit :

OCCURRENCES DU TERME « <i>VISIÓN</i> »	
PREMIÈRE PARTIE DU QUICHOTTE	
14	<i>Y, queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión -que tal parecía ella- que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que, por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura. Los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto. Mas, apenas la hubo visto Ambrosio, cuando, con muestras de ánimo indignado, le dijo: -¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a pisar, arrogante, este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que más gustas; que, por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos.</i>
19	<i>Y, apartándose los dos a un lado del camino, tornaron a mirar atentamente lo que aquello de aquellas lumbres que caminaban podía ser; y de allí a muy poco descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza, el cual comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de cuartana; y creció más el batir y dentellear cuando distintamente vieron lo que era, porque descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos; detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas; que bien vieron que no eran caballos en el sosiego con que caminaban. Iban los encamisados murmurando entre sí, con una voz baja y compasiva. Esta estraña visión, a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho, y aun en el de su amo; y así fuera en cuanto a don Quijote, que ya Sancho había dado al través con todo su esfuerzo. Lo contrario le avino a su amo, al cual en aquel punto se le representó en su imaginación al vivo que aquélla era una de las aventuras de sus libros.</i>
23	<i>Luego imaginó don Quijote que aquél era el dueño del cojín y de la maleta, y propuso en sí de buscallo, aunque supiese andar un año por aquellas montañas hasta hallarle; y así, mandó a Sancho que se apease del asno y atajase por la una parte de la montaña, que él iría por la otra y podría ser que topasen, con esta diligencia, con aquel hombre que con tanta priesa se les había quitado de delante.</i>

	-No podré hacer eso -respondió Sancho-, porque, en apartándome de vuestra merced, luego es conmigo el miedo, que me asalta con mil géneros de sobresaltos y visiones. Y sírvale esto que digo de aviso, para que de aquí adelante no me aparte un dedo de su presencia. -Así será -dijo el de la Triste Figura-, y yo estoy muy contento de que te quieras valer de mi ánimo, el cual no te ha de faltar, aunque te falte el ánimo del cuerpo. Y vente ahora tras mí poco a poco, o como pudieres, y haz de los ojos lanternas; rodearemos esta serrezuela: quizá toparemos con aquel hombre que vimos, el cual, sin duda alguna, no es otro que el dueño de nuestro hallazgo.
46	-Ansí es y ansí será -dijo don Fernando-; por lo cual debe vuestra merced, señor don Quijote, perdonalle y reducirle al gremio de su gracia, sicut erat in principio, antes que las tales visiones le sacasen de juicio. Hecho esto, con grandísimo silencio se entraron adonde él estaba durmiendo y descansando de las pasadas refriegas. Llegáronse a él, que libre y seguro de tal acontecimiento dormía, y, asiéndole fuertemente, le ataron muy bien las manos y los pies, de modo que, cuando él despertó con sobresalto, no pudo menearse, ni hacer otra cosa más que admirarse y suspenderse de ver delante de sí tan estraños visajes; y luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que, sin duda alguna, ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender: todo a punto como había pensado que sucedería el cura, trazador desta máquina. Sólo Sancho, de todos los presentes, estaba en su mismo juicio y en su misma figura; el cual, aunque le faltaba bien poco para tener la misma enfermedad de su amo, no dejó de conocer quién eran todas aquellas contrahechas figuras; mas no osó descoser su boca, hasta ver en qué paraba aquel asalto y prisión de su amo, el cual tampoco hablaba palabra, atendiendo a ver el paradero de su desgracia; que fue que, trayendo allí la jaula, le encerraron dentro, y le clavaron los maderos tan fuertemente que no se pudieran romper a dos tirones. [...] Luego tomaron la jaula en hombros aquellas visiones, y la acomodaron en el carro de los bueyes.
47	-Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales; porque siempre los suelen llevar por los aires, con estraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube, o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante; pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en confusión! Pero quizá la caballería y los encantos destos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados. ¿Qué te parece desto, Sancho hijo? -No sé yo lo que me parece -respondió Sancho-, por no ser tan leído como vuestra merced en las escrituras andantes; pero, con todo eso, osaría afirmar y jurar que estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas. -¿Católicas? ¡Mi padre! -respondió don Quijote-. ¿Cómo han de ser católicas si son todos demonios que han tomado cuerpos fantásticos para venir a hacer esto y a ponerme en este estado? Y si quieres ver esta verdad, tócalos y pálpalos, y verás como no tienen cuerpo sino de aire, y como no consiste más de en la apariencia.

	<i>-Por Dios, señor -replicó Sancho-, ya yo los he tocado; y este diablo que aquí anda tan solícito es rollizo de carnes, y tiene otra propiedad muy diferente de la que yo he oído decir que tienen los demonios; porque, según se dice, todos huelen a piedra azufre y a otros malos olores; pero éste huele a ámbar de media legua.</i>
DEUXIÈME PARTIE DU QUICHOTTE	
11	<i>Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles, cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que, sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes, dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía. Sancho, que consideró el peligro en [que] iba su amo de ser derribado, saltó del rucio, y a toda priesa fue a valerle; pero, cuando a él llegó, ya estaba en tierra, y junto a él, Rocinante, que, con su amo, vino al suelo: ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante y de sus atrevimientos.</i>
48	<i>Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados: el rostro, por los aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen; en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar.</i> <i>Clavó los ojos en la puerta, y, cuando esperaba ver entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora, vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito, y movía los pies blandamente.</i> <i>Miróla don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría, y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la visión, y, cuando llegó a la mitad del aposento, alzó los ojos y vio la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque, así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas, que le desfiguraban, dio una gran voz, diciendo:</i> <i>-¡Jesús! ¿Qué es lo que veo?</i> <i>Y con el sobresalto se le cayó la vela de las manos; y, viéndose a oscuras, volvió las espaldas para irse, y con el miedo tropezó en sus faldas y dio consigo una gran caída. Don Quijote, temeroso, comenzó a decir:</i> <i>-Conjúrote, fantasma, o lo que eres, que me digas quién eres, y que me digas qué es lo que de mí quieres. Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas de purgatorio se estiende.</i> <i>La brumada dueña, que oyó conjurarse, por su temor coligió el de don Quijote, y con voz afligida y baja le respondió:</i> <i>-Señor don Quijote, si es que acaso vuestra merced es don Quijote, yo no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio, como vuestra merced debe de haber pensado, sino doña Rodríguez, la dueña de honor de mi señora la duquesa, que, con una necesidad de aquellas que vuestra merced suele remediar, a vuestra merced vengo.</i>

55	<i>no seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando decendió y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que en su casa, que no parece sino que se fue a mesa puesta y a cama hecha. Allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras. ¡Desdichado de mí, y en qué han parado mis locuras y fantasías!</i>
70	<i>Y el diablo le respondió: «Ésta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmele de ahí -respondió el otro diablo-, y metedle en los abismos del infierno: no le vean más mis ojos». «¿Tan malo es?», respondió el otro. «Tan malo -replicó el primero-, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara». Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión. - Visión debió de ser, sin duda -dijo don Quijote-, porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino.</i>

Sans grande surprise, Cervantès tire profit de la polysémie paradoxale du terme : il peut autant renvoyer à des éléments vus et réels (c'est le cas, par exemple, des comédiens qui effraient Rocinante), qu'à des éléments dont le statut de réalité est incertain (les « **visiones** hermosas y apacibles » de don Quichotte dans la grotte de Montesinos), ou encore à des éléments réels qui sont perçus comme irréels ou surnaturels en des circonstances particulières (doña Rodríguez qui entre dans la chambre du chevalier en pleine nuit et qui est prise pour un fantôme, par exemple). En outre, en plusieurs épisodes, la *visión* est problématisée au service de l'écriture.

a. Marcela, « una maravillosa [y mortífera] visión »

La première occurrence du terme *visión* dans le roman est déjà problématique :

*Y, queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa **visión** -que tal parecía ella- que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que, por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura⁷⁹⁰*

⁷⁹⁰ DQI, 14, p. 124.

En effet, lorsque Marcela apparaît à l'enterrement de Grisóstomo, jeune homme qui s'est soi-disant suicidé par sa faute⁷⁹¹, la jeune femme est d'abord qualifiée de « *maravillosa visión* ». L'adjectif interpelle : « *maravillosa* » ne renvoie ni à une apparition d'ordre spirituel, ni à un objet – en l'occurrence, un être – ridicule, épouvantable. Renvoie-t-il au surnaturel ? Ici, l'apparition de Marcela suscite l'étonnement, l'émerveillement, en raison de la beauté surhumaine qui la caractérise. Ici, la vision troublante semble ternir des *mirabilia* médiévales, définies par Veronica Orzi de la façon suivante :

*algo extra-ordinario, es decir algo que trasciende lo común, lo normal y corriente, en síntesis lo real, para colocarse en una dimensión metarreal : los mirabilia materializan el prodigio (lo extra-ordinario) de forma hiperbólica, suscitando sorpresa y produciendo una alteración emotiva, precisamente por concretar lo raro, lo extraño, lo maravilloso, en fin todo lo que sobrepasa las leyes naturales que rigen el mundo del hombre en su época. Esto produce una reacción emotiva, puesto que enfrenta el individuo con algo que emana de otra dimensión. Tal respuesta emocional a lo prodigioso, a lo hiperbólico, puede ser positiva o negativa: puede dar paso a la admiración, a una sensación de bienestar, al gozo, al pasmo, al asombro extremado; o más bien puede producir una forma de rechazo, debida al miedo, al horror, al terror*⁷⁹²

L'altération émotionnelle qu'occasionnent les *mirabilia* se concrétise d'autant plus dans cette apparition que la jeune femme produit, auprès de toute une communauté de bergers, les deux effets contradictoires mentionnés par Orzi : pour les uns *admiración*, *suspensión*, pour les autres *indignación*. En effet, la jeune femme est décrite par ces bergers comme un être ambivalent. Sa beauté « *tan extremada* » lui vaut d'être qualifiée, de leur point de vue masculin et selon une tradition misogyne, de femme cruelle, de créature infernale (« *endiablada moza* »), de bête venimeuse (« *víbora* »⁷⁹³) et même de monstre (« *basilisco* »). Si dans la littérature de l'époque le regard de la bien-aimée est couramment associé à celui du basilic – animal pleinement intégré dans la culture populaire –, dans cet épisode, le recours au bestiaire serpentin surpasse le poncif de la comparaison. Marcela, « *visión maravillosa* », est dotée d'une

⁷⁹¹ Pour cela elle est qualifiée de « *pastora homicida* » (DQI, 13, p. 110).

⁷⁹² V. Orazi, « Mirabilia. Efectos especiales en la literatura medieval », dans *De lo sobrenatural a lo fantástico: siglos XII-XIX*, éd. B. Greco et L. Pacheco, chapitre 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 28.

⁷⁹³ Rappelons que ce chapitre se situait initialement dans le cadre de la Sierra Morena, où don Quichotte et Sancho rencontrent aussi Cardenio. Il semblerait, décidément, que les deux hommes y rencontrent beaucoup de bêtes sauvages et dangereuses.

« *potencia visiva [mortífera]* » et incarne véritablement (pour les bergers déboutés) le basilic.

Hélène Campan, qui consacre une grande partie de sa thèse au personnage de Marcela⁷⁹⁴, explore ses ascendances mythologiques et révèle ses aspects les plus sinistres : « Marcela fascine, capte tous les regards, mais sous l'apparence d'Artémis cache et révèle Gorgô, l'authentique Méduse, détentrice du véritable et effectif pouvoir de fasciner »⁷⁹⁵, « voir Marcela c'est [...] voir Méduse et la mort. Se laisser fasciner par Marcela c'est se laisser attirer par la mort »⁷⁹⁶. En définitive, en des termes qu'elle emprunte à Jean-Pierre Vernant⁷⁹⁷, Marcela, comme le basilic et la Méduse, est « celle qui porte la mort dans les yeux »⁷⁹⁸.

Le Siècle d'or littéraire fait du mythe d'Andromède et de Persée – et donc, de la Méduse, bien que dans une moindre mesure – une matière littéraire féconde : nous pourrions par exemple citer les pièces *La Fábula de Perseo o la bella Andrómeda* (1613) ou *Andrómeda y Perseo* (1650) des dramaturges Lope de Vega ou Calderón de la Barca. Pour ce qui est du *Quichotte* et de l'épisode qui nous occupe, les affinités entre la bergère et la Gorgô sont indiscutables : Marcela est d'une beauté démesurée (« *hermosura tan extremada* », « *tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura* »), elle fascine (« *los que hasta entonces no la habían visto la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto* ») et est dotée d'un puissant regard (« *he enamorado por la vista* », « *la poderosa flecha de los rayos de sus bellos ojos* »). De plus, toujours selon les bergers, qui l'accusent cruellement, elle sème la mort autour d'elle : celle de sa mère (« *una hija de cuyo parto murió su madre* »), de son père suite au décès de son épouse (« *murió su marido Guillermo* »), des hommes (« *los conduce a términos de desesperarse* »), et plus généralement de l'Homme (« *enemiga mortal del linaje humano* »).

⁷⁹⁴ Ces pages, d'une très grande valeur, ne pourront pas être entièrement résumées ici : H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques...*, « Marcela, celle qui porte la mort dans les yeux », pp. 24-60.

⁷⁹⁵ H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques...*, p. 36.

⁷⁹⁶ H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques...*, p. 47.

⁷⁹⁷ J-P. Vernant, « La mort dans les yeux », dans *La mort dans les yeux : figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 2002, pp. 75-82.

⁷⁹⁸ H. Campan, *Formes et figures labyrinthiques...*, p. 25.

D'un point de vue esthétique, si elle est originellement représentée sous des traits sauvages et féroces (crocs, défenses, langue de serpent), la Méduse acquiert au fil du temps une dimension plus humaine : elle est d'une grande beauté et se pare d'une chevelure de serpents, pour devenir l'archétype de la femme fatale⁷⁹⁹. Malgré cette humanisation, elle reste tout de même très souvent représentée en tant que figure effrayante et redoutable : les célèbres portraits offerts par Le Caravage (*Méduse*, 1598) et Rubens (*Tête de Méduse*, vers 1618) en sont assez représentatifs.



Le Caravage, *Méduse*, 1598, Musée des Offices de Florence.



Rubens, *Tête de Méduse*, vers 1618, Musée d'Histoire de l'Art de Vienne.

Mais la mythologie classique, source d'inspiration prolifique pour les artistes du XVII^e siècle, l'est également, probablement en raison de son rapport à la peur et au surnaturel, chez les romantiques et écrivains du fantastique. « Seule, semble-t-il, la

⁷⁹⁹ Jean Clair attribue cette évolution au progrès de la raison. J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.

littérature fantastique a pu rendre à Méduse une place souvent centrale dans les récits »⁸⁰⁰. Pour ne citer qu'un exemple, prenons celui qui se rapproche le plus du texte cervantin : celui de la *Vénus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée.

Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité.

« Si le modèle a jamais existé, dis-je à M. de Peyrehorade, et je doute que le ciel ait jamais produit une telle femme, que je plains ses amants ! Elle a dû se complaire à les faire mourir de désespoir. Il y a dans son expression quelque chose de féroce, et pourtant je n'ai jamais vu rien de si beau.

– C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ! » s'écria M. de Peyrehorade, satisfait de mon enthousiasme.

Cette expression d'ironie infernale était augmentée peut-être par le contraste de ses yeux incrustés d'argent et très brillants avec la patine d'un vert noirâtre que le temps avait donnée à toute la statue. Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie. Je me souvins de ce que m'avait dit mon guide, qu'elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient. Cela était presque vrai, et je ne pus me défendre d'un mouvement de colère contre moi-même en me sentant un peu mal à mon aise devant cette figure de bronze.⁸⁰¹

Si la statue de bronze représente, évidemment, la déesse Vénus, elle n'est pas sans rappeler une certaine Méduse⁸⁰², tout comme Marcela : elle est d'une beauté démesurée (« une si merveilleuse beauté », « je n'ai jamais vu rien de si beau ») bien que féroce (« quelque chose de féroce », « à sa proie attachée »), elle fascine (« cette admirable statue »), est dotée d'un puissant regard (« le contraste de ses yeux incrustés d'argent et très brillants avec la patine d'un vert noirâtre »⁸⁰³, « ces yeux brillants », « elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient »), et semble (c'est là toute l'ambiguïté du fantastique) semer la mort autour d'elle (« elle a dû se complaire à les faire mourir de désespoir »)⁸⁰⁴. De la même façon, on notera les traits

⁸⁰⁰ R. Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2001, pp. 78-80.

⁸⁰¹ P. Mérimée, *La Vénus d'Ille*, dans *Colomba suivie de La Vénus d'Ille et des Âmes du purgatoire*, éd. M. Revon, Paris, Classiques Garnier numériques, 2014, pp. 199-200.

⁸⁰² Alors que le mythe original relate une Méduse qui change en statue toute personne qui croise son regard, dans le cas présent, la « Méduse » d'Ille incarne elle-même la statue.

⁸⁰³ Les gorgones sont représentées avec des mains de bronze (« Gorgone », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/gorgone/> [consulté le 19 mars 2021]), et d'après les descriptions d'Ovide dans ses *Métamorphoses*, le bouclier de Méduse est également en bronze (Ovide, « Livre IV », *Les métamorphoses*, trad. M. Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017, vv. 782-783).

⁸⁰⁴ Monsieur Alphonse et Monsieur de Peyrehorade sont – très probablement – ses victimes, bien que l'on ne puisse l'affirmer de façon irréfutable. Précisons également que, chez Marcela, il n'y a aucune complaisance : le portrait mortifère de Marcela épouse le topoï de la tradition misogyne.

communs entre Marcela et la statue animée, personnifiée : le « dédain » (quatre des cinq occurrences de « *desdén* » dans la Première partie sont attribuées à Marcela), la « cruauté » (cinq occurrences sur neuf de « *crueldad* » dans la Première partie sont employées en rapport à Marcela) et leur caractère « infernal » (Marcela est décrite comme « *endiablada moza* » et les deux seules occurrences d'« *infernal* » dans la Première partie se situent dans la *Canción desesperada* de Grisóstomo).

Ainsi le lecteur saisit-il dans la figure de Marcela – construite par Cervantès et décrite par les bergers – et de la Vénus d'Ille – scrutée, une fois encore, par un public masculin –, le personnage mythologique de Méduse, « comme dans un miroir à double fond, [dans lequel] se superposent et interfèrent l'étrange beauté du visage féminin, brillant de séduction et la fascination horrible de la mort »⁸⁰⁵. Beauté et monstruosité, fascination et mort : Cervantès semble tout faire pour rapprocher la jeune femme de cette figure mythologique homicide. Mais Marcela n'est qu'une espèce de fantasme, le produit d'une *visión* masculine⁸⁰⁶. Toute *maravillosa* qu'elle est, elle renvoie donc à une mort latente (bien que dans les faits elle ne soit responsable d'aucune mort, contrairement à Méduse) et terrifique, aux origines mythologiques et aux suites fantastiques⁸⁰⁷.

b. Catabase et *vision* polysémique au service de l'ambiguïté

Trois autres occurrences du terme *visión* peuvent être réunies puisqu'affectées à trois épisodes de catabase parodique dans la Seconde partie : au chapitre 55, lorsque Sancho s'en va annoncer au duc sa décision d'abandonner le gouvernement de Barrataria, il chute dans un fossé avec son âne et qualifie par comparaison les événements de la grotte de Montesinos – du chapitre 23 – de « **visiones hermosas** y

⁸⁰⁵ J-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, 2003, p. 129.

⁸⁰⁶ Précisons que tous les hommes ne voient pas en elle la femme cruelle et monstrueuse que s'appliquent à dépeindre le défunt Grisóstomo et les bergers. Don Quichotte s'identifie à elle et n'hésite pas à prendre sa défense, bien qu'il soit lui aussi envoûté. DQI, 14, p. 128 : « *Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive* ».

⁸⁰⁷ J-P. Vernant, *La mort dans les yeux...*, p. 82 : « Regarder Gorgô dans les yeux c'est se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur ».

apacibles », et au chapitre 70, lorsqu'Altisidora raconte ce qu'elle a supposément vu aux enfers après s'être faussement donné la mort.

Dans le premier cas, si le terme de *visión* est employé par Sancho pour établir un contraste entre sa violente chute dans un fossé, dans lequel il ne peut voir que des crapauds et des couleuvres, et la descente prudente de son maître dans les profondeurs de la grotte de Montesinos, dans laquelle il a vu des choses extraordinaires, sa pluralité sémantique profite également à l'ambiguïté de l'aventure vécue dans la grotte et au récit qui en est fait par don Quichotte : cette *visión* des profondeurs était-elle réelle et captée par l'œil, imaginée (ou plutôt, rêvée) mais appréhendée comme réelle, ou surnaturelle ? Une chose est certaine, la mise en miroir de ces deux épisodes souterrains encourage un questionnement pour lequel, une fois encore, « on ne saurait trancher ».

Dans le second cas, qui parodie la mort de Didon au départ d'Énée dans le chant IV de l'*Énéide* de Virgile, la jeune Altisidora feint de mourir d'amour pour don Quichotte. Après avoir soi-disant ressuscité, elle répond à la demande de Sancho et raconte ce qu'elle a vu durant son bref séjour aux Enfers : des diabolins qui malmenaient et critiquaient la continuation avellanédienne⁸⁰⁸. Au terme de son récit, tandis que celle-ci affirme « *procuré que se me quedase en la memoria esta **visión*** », don Quichotte répond :

*visión debió de ser, sin duda -dijo don Quijote-, porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata.*⁸⁰⁹

Ces deux occurrences successives jouent très astucieusement avec la polysémie du terme *visión*. Dans un premier temps, celle d'Altisidora semble renvoyer à la scène qui s'est déroulée devant ses yeux, soit une scène qu'elle veut faire passer pour réelle, alors qu'elle ne l'est absolument pas⁸¹⁰ : le mot est alors investi de plusieurs valeurs qui s'entremêlent telles que la faculté visuelle ou l'illusion. Dans un second temps, don Quichotte se saisit du terme et le détourne à son compte pour qualifier, par métonymie, le double avellanédien. Ainsi devient-il une entité fantomatique et

⁸⁰⁸ Il s'agit là d'un clin d'œil à la tradition chrétienne des diabolins jouant avec l'âme des condamnés.

⁸⁰⁹ *DQII*, 70, p. 1080.

⁸¹⁰ De la même façon que don Quichotte à son retour des profondeurs de la grotte ?

fantasmatique (« *como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo* »), irréelle et sans consistance. Cette motivation sémantique ambiguë préfigure sans aucun doute le changement de statut ontologique du double qui adviendra deux chapitres plus loin, lorsqu'apparaîtra le Grenadin Álvaro Tarfe. Personnage originellement avellanédien, sa présence dans le texte cervantin rend le double bel et bien réel au sein de la fiction, et, en même temps, ce personnage nouvellement cervantin répare l'usurpation dont est victime le véritable don Quichotte. Ainsi la *visión* fait-elle partie des stratégies qui permettent à Cervantès de répondre, en sourdine, au continuateur et concurrent. Ainsi la vision permet-elle à don Quichotte de lutter, une fois encore, contre un double collant et menaçant.

c. Les visions fantomatiques

Le dernier ensemble d'occurrences concerne la vision fantomatique. Si l'on rencontre déjà des fantômes dans les écrits anciens (Ulysse communique avec plusieurs d'entre eux dans l'*Odyssée* d'Homère, par exemple) et contemporains au *Quichotte* (ils apparaissent à la fois dans *Hamlet* et *Macbeth* de Shakespeare), il est avant tout connu pour être un motif privilégié de la littérature fantastique européenne (parmi les plus connus, *Le Horla* de Maupassant ou *Les mines de Falun* d'Hoffmann) et particulièrement de la *ghost story* anglosaxonne⁸¹¹. Sous-genre fantastique qui tire son origine du roman gothique, la *ghost story* met en scène la peur dans des espaces terrifiants tels que le château hanté ou le cimetière, et dans un temps de l'effroi qu'est souvent la nuit.⁸¹²

Dans le roman qui nous occupe, la vision fantomatique englobe trois épisodes et compte six occurrences : l'aventure du corps mort, qui a lieu en pleine nuit (sur laquelle nous reviendrons plus longuement par la suite), l'enfermement de don Quichotte dans la charrette (stratagème pour le conduire chez lui à la fin de la Première partie) et l'introduction de doña Rodriguez dans la chambre du chevalier dans le palais ducal. Dans chacun d'eux, soit le terme *visión* est employé pour *fantasma*, soit *fantasma* apparaît conjointement à *visión*. À l'époque, comme l'attestent Covarrubias

⁸¹¹ P-F Gorse, « Ghost Stories (Histoires de fantômes) », dans *Dictionnaire des mythes du fantastique*, P. Brunel et J. Vion-Dury, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 149-158.

⁸¹² O. Shefer, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, vol. 1, dir. A. Montandon, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 523-534.

et le *Diccionario de Autoridades*, *fantasma* peut être employé en tant que synonyme de *visión*, et correspond même à l'une de ses acceptions secondaires⁸¹³ :

*Fantasma : es lo mismo que visión fantástica o imaginación falsa, [...] visión, visión spectrum. Suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos, y tienen flaqueza de cabeza. Otras veces sucede por el mucho miedo que la persona tiene, y cualquiera sombra o cuerpo, no distinguiendo lo que es, le parece que aquello que él teme y tiene representado en su imaginación; sin embargo de que, permitiéndolo Dios, el demonio suele causar estas visiones interiormente en la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico*⁸¹⁴

*Lat. Spectrum. QUEV. Mus. 6. Rom. 72. Visión cecial detestable, rellena de crocodilos, aspaviento yá carroño, mandrágula con zolipo. Significa assimismo la especie de la phantasía, ù imaginación, que no tiene realidad, y se aprehende como cierta. Lat. Species. Phantasma. QUEV. Mus. 7. pl. 55. Y como aquel, que espira vecina la mortaja, y sepultura, Tristes visiones mira*⁸¹⁵

Si, selon la typologie d'Orazi, la vision et le fantôme appartiennent à la même catégorie des *mirabilia* médiévale, les *mirabilia* « intangible[s] »⁸¹⁶, insaisissables et irréels, dans le roman cervantin, les fantômes sont au contraire bien consistants et réels puisqu'incarnés – volontairement ou non – par des êtres humains. Ceux-ci tirent effectivement leur origine soit d'un être réel perçu par un œil défaillant (la noirceur de la nuit pour l'épisode des enchemisés et de doña Rodríguez) et qui imagine donc voir un fantôme (un épisode fantastique-étrange donc), soit d'un être réel qui feint d'être un fantôme et qui est donc perçu par un œil trompé (le déguisement, dans l'épisode de la charrette). Mais tous ne suscitent pas l'effroi.

Dans la Première partie, l'œil trompé de don Quichotte attribue l'apparition des fantômes à l'enchantement du château (ou, en réalité, de l'auberge) : « *aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo* »⁸¹⁷. Mais, bien que cette formulation puisse rappeler les futurs châteaux hantés des romans gothiques, cette scène n'a rien de terrifiante. Plus encore, rassurés par la prophétie que l'un d'eux leur annonce, le chevalier et l'écuyer prennent le temps de discuter sur la nature de ces fantômes et

⁸¹³ Oudin et Rosset traduisent même « *Luego tomaron la jaula en hombros aquellas visiones, y la acomodaron en el carro de los bueyes* » par « *Et, tout à l'instant, ces fantômes prirent la cage sur leurs épaules, et l'accommodèrent sur le chariot à bœuf* » (M. de Cervantes Saavedra, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. J. Cassou, C. Oudin, et F. Rosset, Paris, Gallimard, 1949, p. 465).

⁸¹⁴ Covarrubias, p. 881.

⁸¹⁵ *Autoridades*, p. 498.

⁸¹⁶ V. Orazi, « *Mirabilia. Efectos especiales en la literatura medieval* », p. 29.

⁸¹⁷ *DQI*, 46, p. 480.

sur leur consistance : « *es rollizo de carnes* »⁸¹⁸ indique Sancho à propos de l'un d'eux, non sans ironie de la part de Cervantès. En revanche, il en va tout autrement pour les fantômes perçus par les paires d'yeux défaillants du chapitre 48 de la Seconde partie. D'une grande théâtralité et comicité, la séquence narrative correspondant à l'entrée de doña Rodríguez dans la chambre de don Quichotte au cœur de la nuit traite du thème du fantôme en dédoublant le quiproquo : tandis que don Quichotte observe l'entrée d'une inconnue tenant une chandelle et dont la coiffe blanche la couvre de haut en bas (doña Rodríguez, vêtue « *con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza* »)⁸¹⁹, celle-ci observe un être (don Quichotte) enveloppé de bandages et d'un couvre-lit de la tête aux pieds, « *en el cual traje parecía la más extraordinaria **fantasma** que se pudiera pensar* ». Cette situation, toute risible qu'elle est pour le lecteur, est au contraire absolument épouvantable du point de vue des personnages, qui se prennent mutuellement pour des fantômes. Cristallisée par un arsenal lexical et synonymique (« *comenzó a santiguarse con mucha priesa* », « *si él quedó **medroso** en ver tal figura, ella quedó **espantada** en ver la suya* », « *-¡Jesús! ¿Qué es lo que veo?* », « *con el **sobresalto** se le cayó la vela de las manos* », « *con el **miedo** tropezó en sus faldas* », « *don Quijote, **temeroso*** », « *por su **temor*** »), l'esthétique de la peur naît d'un paradoxe, matérialisé textuellement par l'expression oxymorique « *viéndose a oscuras* » : l'aveuglement causé par l'obscurité aboutit, paradoxalement, à la *visión*.

En somme, si ces hallucinations du *Quichottes* empruntent à la littérature fantastique l'un de ses motifs les plus fertiles, elles ne sont qu'au stade embryonnaire de leur future portée terrifiante. La menace et la sensation de peur, si elles existent, n'atteignent, pour le moment, que les personnages, et le lecteur, face à ces visions plus que réelles et plus que comique, est plutôt invité à rire.

2. LA « MÉVISION » POUR LA FANTASTICITÉ

L'obscurité de la nuit promet la vision fantomatique, et, de façon plus générale, l'aveuglement favorise la fantastique. Comme l'affirme Bellemin-Noël : « le premier trait [qui caractérise la chose fantastique] consiste à ne pas la montrer : l'objet

⁸¹⁸ DQI, 47, p. 483.

⁸¹⁹ Cette configuration rappelle celle des enchemisés et de leurs torches dans la première partie.

monstrueux n'est jamais vu en pleine lumière, ni en trois dimensions et sous tous les angles »⁸²⁰. Souvenons-nous d'un exemple que nous avons déjà mobilisé : bien que l'apparition de Cardenio ne survienne pas en pleine nuit, l'homme sauvage, encore anonyme et inconnu pour don Quichotte et Sancho, n'est aperçu qu'au loin, « *por cima de una montañuela* ». Et si le chevalier semble doté d'une paire d'yeux aux capacités surnaturelles⁸²¹, l'écuyer est quant à lui pris de frayeur : « *en apartándome de vuestra merced, luego es conmigo el miedo, que me asalta con mil géneros de sobresaltos y visiones* »⁸²². Les visions qui assaillent Sancho déterminent à la fois la nature de son attitude, toute ridicule, et le sentiment qui l'envahit face à l'inconnu, la peur. « L'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu »⁸²³, affirmait Lovecraft. Alors qu'en est-il lorsque cet inconnu ne peut être, en outre, pas du tout vu, pas du tout identifié par l'œil ? Qu'en est-il lorsque l'œil ne peut opérer correctement ?

a. *La intempesta nocte*

Convoquons à nouveau la célèbre étude de Freud, *L'inquiétante étrangeté*. Après avoir affirmé que « mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui y produisent une impression d'inquiétante étrangeté », Freud s'applique à définir le terme *unheimlich* et commence par citer le dictionnaire latin-allemand qui choisit pour exemple : « un lieu "*unheimlich*" - *locus suspectus* ; à une heure de la nuit "*unheimlich*" - *intempesta nocte* »⁸²⁴. Nous avons déjà analysé différents terrains préoccupants dans notre partie précédente et nous nous centrerons à présent sur le temps nocturne. La nuit, toute obscure qu'elle est, est effectivement le temps de la perturbation sensorielle (plus spécifiquement visuelle), le moment idéal pour introduire la chose fantastique et pour faire émerger sentiment d'inquiétante étrangeté.

Les thèmes de la nuit sont [...] – le plus souvent ou peut-être toujours – ceux de la littérature fantastique. Citons pêle-mêle : le surnaturel et les

⁸²⁰ J. Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », dans *Littérature*, 2, 1971, p. 112.

⁸²¹ Nous l'avons déjà mentionné dans le Chapitre 3, II, 1, b.

⁸²² *DQI*, 23, p. 216. Nous reviendrons d'ailleurs sur le terme de « *visión* » dans la dernière partie de la thèse.

⁸²³ Lovecraft, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Christian Bourgeois, 1969, p. 35.

⁸²⁴ S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, p. 216.

êtres imaginaires ; la mort, l’Au-delà, le retour des morts ; la peur, la terreur et l’horreur ; l’ambiguïté ; le mystère ; etc. bien entendu, aucun de ces thèmes n’est propre au fantastique, car n’importe quel thème, par définition, peut être utilisé dans tout genre ou registre littéraire ; cependant, ils figurent tous parmi les thèmes récurrents dans les ouvrages de littérature fantastique, et sont par ailleurs fréquemment associés les uns aux autres⁸²⁵

Ainsi la nuit peut-elle apparaître tel un signe textuel avant-coureur de l’événement effrayant, morbide et fantastique. Dans le *Quichotte*, nombreux sont les épisodes nocturnes empreints d’étrangeté. Si nous avons rendu compte du fait que la nuit précédant l’apparition du double (dans les cas de Sansón Carrasco et de Roque Guinart) souligne son caractère *vistoso* une fois la capacité visuelle pleinement recouvrée (au petit matin), d’autres épisodes jouent de l’incompétence de l’œil⁸²⁶ pour introduire l’étrangeté au sein-même des ténèbres. Dans la Première partie, nous retenons particulièrement l’aventure du corps mort et celle des moulins à foulon, et dans la Seconde, l’arrivée de don Quichotte et Sancho au Toboso et l’entrée de la – très fantomatique – duègne Rodríguez dans la chambre. La nuit s’y incarne, acquiert un certain protagonisme, et devient agent d’une dynamique (« *les **tomó** la noche* », « *la noche **cerró** con alguna oscuridad* »⁸²⁷) non plus visuelle, mais tactile, olfactive, et surtout auditive, à l’image du futur récit fantastique, tel que le soutient Bellemin-Noël : « la “mévisibilité” des choses rend nécessaire l’intervention des autres sens, en position de suppléants : bruits mal identifiés, rythmes sourds, frôlements suspects, courant d’air, odeurs déplaisantes ou agaçantes, l’arsenal est vaste⁸²⁸ ». Mais Cervantès s’y emploie dès le XVII^e siècle.

Parmi les aventures nocturnes relevées, deux d’entre elles sont éclairées d’une lueur (celle des torches du cortège funèbre et celle de la bougie de doña Rodríguez), et créent un jeu de lumière⁸²⁹ propice à l’imagination et l’équivocité, dont témoigne la

⁸²⁵ S. Lazzarin, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, p. 505.

⁸²⁶ Nous empruntons l’expression à J. Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques... », p. 112.

⁸²⁷ *DQI*, 19, pp. 166-167.

⁸²⁸ J. Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques... », p. 112.

⁸²⁹ Du point de vue esthétique, ces épisodes ont une forte dimension ténébriste (bien que la question puisse être débattue au regard du clair-obscur). J-P. Mouilleseaux, « ténébrisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 juin 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tenebrisme/> : « La solution de Caravage est révolutionnaire, car elle permet de renforcer la forme par un éclat vif et d’accentuer ainsi le volume, ou de la noyer dans l’ombre et même de la détruire. Cette attaque portée aux canons de la forme fera scandale, puisqu’elle ose faire éclater les règles de l’anatomie classique, parfois déformée, mais jamais encore disloquée. Le ténébrisme produit ainsi une sorte de choc physique. Il ne s’agit pas du clair-obscur vibrant de Tintoret, mais d’une vision différente de la réalité qui acquiert ainsi une nouvelle consistance matérielle. Aussi

question de doña Rodríguez : « *¿Qué es lo que veo?* ». Lors des autres aventures, le narrateur insiste sur la compensation des autres sens – comme lorsque Sancho frôle les pieds des bandits de la forêt catalane (« *sintió que le tocaban en la cabeza* », « *tembló de miedo* ») – et notamment de l’ouïe. Si l’épisode des moulins à foulon mobilise l’oreille de bout en bout, l’arrivée de don Quichotte et Sancho au Toboso n’est pas en reste :

*Media noche era por filo, poco más a menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso. Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, **por** hallar en su oscuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando, rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero [...].*

*-Señor -dijo Sancho-, ya que vuestra merced quiere, a pesar mío, que sea alcázar la casa de mi señora Dulcinea, ¿es hora ésta **por** ventura de hallar la puerta abierta? [...]*

*-Hallemos primero una **por** una el alcázar -replicó don Quijote-, que entonces yo te diré, Sancho, lo que será bien que hagamos. Y advierte, Sancho, que yo veo poco, [o] que aquel bulto grande y sombra que desde aquí se descubre la debe de hacer el palacio de Dulcinea.*

-Pues guíe vuestra merced -respondió Sancho-: quizá será así; aunque yo lo veré con los ojos y lo tocaré con las manos, y así lo creeré yo como creer que es ahora de día.

Guió don Quijote, y, habiendo andado como doscientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra, y vio una gran torre, y luego conoció que el tal edificio no era alcázar, sino la iglesia principal del pueblo. Y dijo:

-Con la iglesia hemos dado, Sancho.

Il est minuit et l’atmosphère qui règne au Toboso est digne des récits les plus angoissants⁸³⁰. Heure de la transformation du loup-garou, heure du crime dans le roman policier, traditionnellement, l’évocation de la mi-nuit n’est pas vraiment de bon augure. Le silence qui règne est brisé par le tumulte assourdissant d’un bestiaire, que l’on entend, certes, mais que l’on ne voit pas malgré une nuit « entre-claire ». Dulcinée, *dama fantástica* qu’ils viennent chercher, qui devrait être présente mais qui est absente⁸³¹, invisible, conduit les protagonistes à arpenter le village. Les deux

n’est-il pas étonnant que l’on s’éloigne des recherches des coloristes pour s’occuper davantage des couleurs virtuelles de l’imaginaire ».

⁸³⁰ Mais l’humour cervantin n’est jamais très loin. Si Sancho angoisse, c’est parce qu’il pourrait être pris en flagrant délit de mensonge...

⁸³¹ Nous avons étudié cet épisode au regard de Dulcinée dans la première partie de la thèse. Chapitre 2, III, 3.

hommes se perdent et finissent par se repérer grâce à ce qui semble être une structure haute et sombre, « *el bulto* », qui n'est sûrement pas un palais, mais un église. Cette écart topographique entre ce qui est attendu (le palais) et ce qui se présente réellement à eux (le cimetière du Toboso) n'annoncerait-il pas le « choc physique », la « nouvelle consistance matérielle »⁸³² que prendra la rencontre de Dulcinée à la fin de cet épisode ?

Le cimetière, dont l'étymologie grecque *koimeterium* signifie « l'endroit où l'on dort »⁸³³, est un chronotope⁸³⁴ idéal du récit gothique et fantastique : au cœur même de l'*intempesta nocte*, don Quichotte et Sancho cherchent Dulcinée, puis se retrouvent dans un *locus suspectus*, un espace de la mort⁸³⁵. Alors, la question mérite d'être posée : une Dulcinée fantomatique ou morte-vivante pourrait-elle apparaître ? Car si le cimetière constitue un espace idéaliste – l'espace du repos, de la rêverie mélancolique voire de la médiation –, il est tout autant macabre, un terrain où le corps se putréfie, où le cadavre se décompose, et, surtout, dans les romans gothique et fantastique plus tardifs, un lieu où l'amour, le désir et le sexe se développent dans leurs aspects les plus morbides⁸³⁶. Si l'on se permettait – de façon assez désinvolte – de déplacer le temps de l'écriture, nous pourrions alors nous demander si don Quichotte pourrait étreindre le corps mort de Dulcinée à l'image de Courbataille dans la nouvelle *La tombe* (1884) de Maupassant.⁸³⁷

Cet épisode, comme celui du corps mort (nous y reviendrons), plonge tout autant les protagonistes que le lecteur – celui que nous sommes, accoutumé aux récits d'épouvante, et celui de l'époque, comme l'indiquent textuellement les expressions « *todo lo cual tuvo [...] a mal agüero* » et « *no es buena señal* »⁸³⁸ – dans une atmosphère préoccupante. Le médiateur, par sa focalisation interne, c'est-à-dire en se

⁸³² Nous reprenons la définition de ténébrisme citée en amont. J-P. Mouilleseaux, « ténébrisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 juin 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tenebrisme/>

⁸³³ V. Patensky, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, p. 234.

⁸³⁴ Nous empruntons le terme de M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

⁸³⁵ F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, pp. 410-125. On remarquera d'ailleurs que ce cimetière n'est pas clos et que don Quichotte et Sancho ne semblent pas franchir de limite.

⁸³⁶ V. Patensky, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, pp. 233-247.

⁸³⁷ Si dans l'immédiat la question ne se pose pas dans la mesure où il va la rencontrer en chair et en os quelques instants plus tard (Sancho fait passer des paysannes pour Dulcinée et ses courtisanes), on pourrait aisément l'imaginer en déplaçant le temps d'écriture du roman de deux siècles, notamment au regard de l'aventure de la grotte de Montesinos, qui a lieu sous terre.

⁸³⁸ *DQII*, 9, pp. 609-610.

contentant de livrer ce qu'expérimentent don Quichotte et Sancho (son témoin), occasionne et dynamise la fantastiçité du cheminement au Toboso : rien de surnaturel n'apparaît, rien n'est déformé par l'imagination, toute l'inquiétude repose sur ce que présume l'*intempesta nocte*.

b. Berner l'œil : les personnages « fabricants » la fantastiçité

Intéressons-nous à présent à une toute dernière modalité de la vision dans deux épisodes de la Seconde partie : dans le palais ducal, le voyage dans les airs sur le cheval de bois Clavileño, et chez don Antonio Moreno, la tête enchantée. Ces bourles sont d'un intérêt particulier dans la mesure où toutes deux combinent plusieurs des ferments fantastiques que nous avons soulignés jusqu'ici.

Notons d'abord que pour leur accomplissement, la question de la privation de la vue est absolument fondamentale : elle est la condition *sine qua non* pour déclencher la vision imaginative des personnages (« l'œil mental »⁸³⁹ selon Cirlot) et/ou l'effet surnaturel. Néanmoins, contrairement à ce que nous avons vu précédemment, ici, la *mévisibilité* ne trouve pas de cause naturelle mais est artificiellement mise en œuvre par le duc et la duchesse au palais, et par don Antonio Moreno à Barcelona : chez les premiers, le chevalier et l'écuyer se font bander les yeux (il suffit de compter le nombre d'occurrences qui s'y rapportent pour constater le rôle primordial de la privation de la vue⁸⁴⁰) et chez le second, pour faire parler le buste de pierre, un jeune homme se cache dans une pièce attenante, et parle dans un tuyau « *que de nadie podía ser visto* »⁸⁴¹. Remarquons ensuite que cette mévisibilité, une fois encore, ne manque pas d'effrayer Sancho, à l'image de l'aventure des moulins à foulon, comme le souligne très justement son maître : « *desde la memorable aventura de los batanes –dijo don Quijote– nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora* »⁸⁴². Enfin, de la même façon que pour les épisodes nocturnes, les autres sens viennent suppléer l'œil, bien que cette suppléance soit guidée par les hôtes en vue de renforcer ce que l'on pourrait appeler, assez paradoxalement, « la vraisemblance du surnaturel ». Cela est

⁸³⁹ V. Cirlot, « Le nuage de poussière... », p. 63.

⁸⁴⁰ DQII, 41, pp. 855-859 : « *se han de cubrir los ojos* », « *tápense estos ojos* », « *tapaos, Sancho* », « *tápese primero* », « *le cubriese muy bien los ojos; y habiéndoselos cubierto* », « *se dejó vendar los ojos, y ya después vendados* », « *cúbrete, cúbrete* », « *tápenme* ».

⁸⁴¹ DQII, 62, p. 1030.

⁸⁴² DQII, 41, p. 856.

particulièrement vrai dans l'aventure aérienne, au cours de laquelle les soufflets actionnés et les étoupes enflammées par les valets produisent chez le maître et l'écuyer la sensation de traverser successivement les régions du vent et du feu ; mais aussi dans l'aventure de la tête enchantée, dans laquelle don Quichotte et Sancho ne peuvent s'émerveiller qu'à l'ouïe de la voix sortant du buste de bronze (« *oyendo lo cual todos quedaron atónitos* »⁸⁴³), puisque le buste ne se meut pas.

En vertu des efforts des hôtes pour berner l'œil et élaborer la vision ou l'effet surnaturels, nous coïnciderons et dépasserons la réflexion d'Herrero Cecilia, qui considère, pour l'épisode de Clavileño, que « *lo fantástico en este episodio es un artificio inventado para divertir a los duques y a sus amigos* »⁸⁴⁴. Le duc, la duchesse et don Antonio Moreno ne sont pas de simples créateurs. Ils sont, comme le suggère le texte à plusieurs reprises, des *fabricants*⁸⁴⁵ du surnaturel, et même, des *fabricants* d'un fantastique en devenir. Tels les écrivains du XIX^e siècle, les organisateurs cherchent à introduire minutieusement, au sein de la réalité, le surnaturel. Et pour ce faire, ils fabriquent deux objets qui s'avèreront être, deux siècles plus tard que Cervantès, deux thèmes de prédilection du roman fantastique : un automate et une statue « qui soudain s'animent »⁸⁴⁶. Et si chacun des créateurs parvient à l'effet surnaturel escompté, il est parfois remis en doute. Don Quichotte peine à croire don Antonio Moreno lorsque celui-ci lui annonce la particularité de la tête enchantée,

*Admirado quedó don Quijote de la virtud y propiedad de la cabeza, y estuvo por no creer a don Antonio ; pero, por ver cuán poco tiempo había para hacer la experiencia, no quiso decirle otra cosa sino que le agradecía el haberle descubierto tan gran secreto. Salieron del aposento, cerró la puerta don Antonio con llave, y fuéronse a la sala, donde los demás caballeros estaban*⁸⁴⁷,

et, pour le voyage dans les airs, après que Sancho a raconté avoir vu, dans le ciel, des chèvres aux couleurs improbables, don Quichotte répond :

-Como todas estas cosas y estos tales sucesos van fuera del orden natural, no es mucho que Sancho diga lo que dice. De mí sé decir que ni me

⁸⁴³ DQII, 62, p. 1027.

⁸⁴⁴ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática...*, p. 41.

⁸⁴⁵ DQII, 41, p. 864 : « *suba sobre esta máquina* », « *bien fabricada aventura* » ; DQII, 62, p. 1023 : « *hecha y fabricada* », p. 1027 : « *con tal traza y tal orden estaba fabricada* » p. 1029 : « *la fábrica era de esta suerte* ».

⁸⁴⁶ R. Caillois, « fantastique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedia/fantastique/> (consulté le 19 mars 2021).

⁸⁴⁷ DQII, 41, p. 864.

*descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo ni la tierra, ni la mar ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba a la del fuego; pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues, estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y, pues no nos asuramos, o Sancho miente o Sancho sueña.*⁸⁴⁸

Les tournures soulignées sont significatives : tandis que la périphrase verbale « *estar por* » traduit l'hésitation du protagoniste, l'expression « *tales sucesos van fuera del orden natural* » rappelle l'une des conditions essentielles du fantastique, l'introduction surnaturel au sein d'un cadre réel. Enfin, la critique n'aura pas manqué de relever la mise en miroir de cet épisode avec celui de la grotte de Montesinos⁸⁴⁹, autre aventure empreinte de fantasticalité, qui est d'ailleurs mentionnée très clairement quelques lignes plus loin (« *Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos; y no os digo más* »⁸⁵⁰), dans laquelle la véracité du récit est également mise en question.

Néanmoins, d'un point de vue discursif, la fantasticalité de l'aventure du cheval de bois est moindre comparée à celle de la tête enchantée : alors que pour la première le lecteur sait d'emblée que l'automate est une construction du duc et de la duchesse, puisque le narrateur dévoile au fur et à mesure son mécanisme en délaissant les pensées des personnages, dans l'aventure de la tête enchantée, le lecteur fait face à un narrateur semi-rétenteur. En effet, ce dernier suggère à demi-mot qu'il y a tromperie « *y si no eran los dos amigos de don Antonio, ninguna otra persona sabía el busilis del encanto* »⁸⁵¹, mais ne l'explique pas tout de suite. Il ne renseignera le mécanisme du buste parlant qu'après avoir souligné la stupéfaction des personnages :

Con esto se acabaron las preguntas y las respuestas, pero no se acabó la admiración en que todos quedaron, excepto los dos amigos de don Antonio, que el caso sabían. El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo, creyendo que algún hechicero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba; y así, dice que don Antonio Moreno, a imitación de otra cabeza que vio en Madrid, fabricada por un estampero, hizo ésta en su casa, para

⁸⁴⁸ DQII, 62, pp. 1024.

⁸⁴⁹ Entre autres : J. Mercedes, « Ficción y realidad en el Quijote. Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño », dans *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1993, pp. 275-280; Joseph E. Gillet, « Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos », *Anales cervantinos*, VI, 1957, pp. 251-255; y Mario Martín-Flores, « De la cueva de Montesinos a las aventuras de Clavileño: un itinerario de carnavalización del discurso autoritario en el Quijote », *Hispanica*, XXXVIII, 1994, pp. 46-60.

⁸⁵⁰ DQII, 62, p. 1029.

⁸⁵¹ DQII, 62, p. 1026.

*entretenirse y suspender a los ignorantes. Y la fábrica era de esta suerte.*⁸⁵²

Todorov classerait probablement cet épisode dans le sous-genre du fantastique-étrange, qui est, rappelons-le, celui dans lequel « des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle »⁸⁵³, et nous ne pourrions lui donner tort.

3. DU NUAGE DE POUSSIÈRE AUX TÉNÈBRES DE LA NUIT

Pour finir, revenons-en aux chapitres 18, 19 et 20 de la Première partie. Cette séquence, dont le climax est assuré par une posture narrative évolutive, nous l'avons vu, se caractérise également par un aveuglement progressif des personnages. Dans l'aventure des troupeaux, l'œil est d'abord obstrué par un imposant nuage de poussière, tandis que dans les deux chapitres suivants l'avancement de la nuit les prive peu à peu de leur aptitude visuelle jusqu'à ce que « *la oscuridad de la noche no les dej[e] ver cosa alguna* »⁸⁵⁴. Voyons de quelle façon cet aveuglement prend part à la fantastiçité de l'épisode.

Au chapitre 18, l'épaisseur du nuage de poussière que lèvent les deux troupeaux ne permet ni au chevalier ni à l'écuyer d'en distinguer clairement l'origine : « *por el camino que iban venía hacia ellos una grande y espesa polvareda* »⁸⁵⁵, « *que [...] les turb[a] y c[iega] la vista* »⁸⁵⁶. En fait, toute l'aventure se bâtit autour d'une obstruction visuelle, véritable opportunité pour ce que Cirlot appelle l'« œil mental »⁸⁵⁷ de don Quichotte, qui, en conséquence, offre une vision conforme à son horizon chevaleresque :

pusiéronse sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que

⁸⁵² DQII, 62, p. 1029.

⁸⁵³ T. Todorov, *Introduction...*, p. 49.

⁸⁵⁴ DQI, 20, p. 374.

⁸⁵⁵ DQI, 18, p. 156.

⁸⁵⁶ DQI, 18, p. 158.

⁸⁵⁷ V. Cirlot, « Le nuage de poussière... », p. 63. Mais l'expression est définie avant, p. 60 : « c'est de cette confusion que naît l'élan créateur de don Quichotte, puisque c'est à la vue du nuage de poussière (comme le faisait celle de la tache sur le mur), c'est à la vue de cette forme informe que son for intérieur s'est éclairé, lui permettant d'imaginer le tableau ».

*levantaban no les turbara y cegara la vista ; pero con todo esto, **viendo en su imaginación lo que no veía ni había***⁸⁵⁸

*llevado de la imaginación de su **nunca vista locura***⁸⁵⁹

Sancho ne peut pas non plus se fier à son acuité visuelle et s'en remet, non pas à son imagination, mais à son ouïe, dont la justesse contredit la projection mentale de son maître : « *no oigo otra cosa [...] sino muchos balidos de ovejas y carneros* »⁸⁶⁰.

En toute fermeté, don Quichotte rétorque alors :

*El miedo que tienes –dijo don Quijote– te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son*⁸⁶¹.

Outre la très grande ironie dont fait preuve Cervantès en plaçant ces mots dans la bouche du protagoniste (alors que c'est bien souvent lui qui ne voit ni n'entend convenablement, du fait de sa folie), cette sentence à valeur générale (et ici appliquée à Sancho) constitue l'une des clefs des trois chapitres que nous étudions, même si elle est plutôt discutable. En effet, à ce moment, rien n'indique que l'écuyer éprouve un quelconque sentiment de crainte ; au contraire, il se dit prêt à prendre part au combat entre les armées de Pentapolín et d'Alifanfarón. La formule pourrait en revanche s'appliquer avec bien plus de justesse deux chapitres plus loin, lorsque Sancho est plongé dans une telle angoisse qu'il ne parvient pas à reconnaître le vacarme des moulins à foulon qui devrait pourtant lui être familier. Ce léger décalage peut être le fruit d'une inattention de la part de Cervantès mais aussi un indice textuel sur ce qu'il faut envisager tel un ensemble indissociable : il interroge le processus de composition de ces trois chapitres, qui ont dû être écrits parallèlement et qui constituent une séquence narrative d'une grande cohérence.

L'épisode du nuage de poussière n'est effectivement qu'un prélude à l'aveuglement total qui attend les aventuriers : aux chapitres 19 et 20, c'est la nuit qui les prive progressivement de repères visuels. Notons à nouveau la cohérence épisodique, au niveau syntaxique cette fois, par l'équivalence des constructions introduisant et traduisant l'aveuglement : « *en estos coloquios iban don Quijote y su escudero, cuando vio [...] que por el camino que iban venía hacia ellos una grande y*

⁸⁵⁸ DQI, 18, p. 158 [nous soulignons].

⁸⁵⁹ Remarquons l'ironie dans l'expression soulignée en gras. DQI, 18, p. 159 [nous soulignons].

⁸⁶⁰ DQI, 18, p. 158 [nous soulignons].

⁸⁶¹ DQI, 18, p. 159 [nous soulignons].

espesa polvareda »⁸⁶², « *en estas y otras pláticas les tomó la noche en mitad del camino* »⁸⁶³, « *por el camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían* »⁸⁶⁴. L'avancement de la nuit, le déclin visuel et l'intensification de l'effet d'épouvante sont étroitement corrélés. Si au chapitre 19, l'obscurité qui les enveloppe (« *la noche se cerró con alguna escuridad* », « *la noche oscura* »⁸⁶⁵) est rapidement remédiée par les torches des religieux (ce qui abrège l'effet d'épouvante), dans l'aventure suivante, la plus sombre de la séquence, l'obscurité est totale : « *la escuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna* », « *era la noche [...] oscura* », « *las tinieblas de esta noche* »⁸⁶⁶.

Mais alors que le nuage de poussière projetait deux armées et que l'obscurité lui a fait imaginer que le corps mort est celui d'un chevalier dont il faut venger l'honneur⁸⁶⁷, dans la dernière aventure, il n'est pas du tout question d'œil mental⁸⁶⁸. Don Quichotte ne transforme pas la réalité et s'en remet, tout comme Sancho, à son oreille. Face à l'aveuglement complet, l'ouïe est sur-mobilisée, et ce dès le départ :

*la escuridad de la noche no les dejaba ver cosa alguna; mas, no hubieron andado docientos pasos, cuando **llegó a sus oídos un grande ruido** de agua, como que de algunos grandes y levantados riscos se despeñaba. Alegróles el ruido en gran manera, y, parándose **a escuchar** hacia qué parte **sonaba**, **oyeron a** deshora otro **estruendo** que les agüó el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. Digo que **oyeron** que daban unos **golpes a** compás, con **un cierto crujir de hierros y cadenas**, que, acompañados del **furioso estruendo** del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote. [...]*

*- [...] Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su **extraño silencio, el sordo y confuso estruendo** destos árboles, **el temeroso ruido** de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna, y aquel **incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos**; las cuales cosas, todas juntas y cada una por sí, son bastantes a infundir miedo, temor y espanto en el pecho*

⁸⁶² DQI, 18, p. 156.

⁸⁶³ DQI, 19, p. 166.

⁸⁶⁴ DQI, 19, p. 167.

⁸⁶⁵ DQI, 19, p. 167.

⁸⁶⁶ DQI, 20, pp. 174- 175.

⁸⁶⁷ DQI, 19, p. 168: « *se la representó en su imaginación al vivo que aquella era una de las aventuras de sus libros* ».

⁸⁶⁸ En revanche, l'obscurité favorise l'astuce de Sancho, qui souhaite tirer profit de la mévisibilité qu'elle provoque : « *Ahora es de noche, aquí no nos ve nadie: bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro [...] y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes* » (DQI, 20, pp. 175-176).

*del mismo Marte, cuanto más en aquel que no está acostumbrado a semejantes acontecimientos y aventura.*⁸⁶⁹

L'objet de toutes les craintes n'est pas capté par l'œil mais uniquement par l'oreille. Se cacherait-il derrière ce « *cierto crujir de hierros y cadenas* »⁸⁷⁰, un fantôme ? L'image du fantôme enchaîné est aujourd'hui répandue, mais ne l'est pas tant à l'époque. Pourtant, celle-ci tire son origine d'une description ancienne de Pline le Jeune qui, dans sa lettre à Sura, relate l'étrange expérience du philosophe Athénodore :

D'abord **un profond silence, le silence ordinaire des nuits**; bientôt **un froissement de fer, un bruit de chaînes**. Lui, sans lever les yeux, sans quitter ses tablettes, affermit son âme, et s'efforce **d'imposer à ses oreilles**. Le bruit s'augmente, s'approche; **il se fait entendre** près de la porte, et enfin dans la chambre même. Le philosophe se retourne il voit, il reconnaît le spectre tel qu'on l'a décrit. Le fantôme était debout, et semblait l'appeler du doigt. Athénodore lui fait signe d'attendre un instant, et se remet à écrire. Mais le **bruit des chaînes retentit de nouveau à ses oreilles** il tourne encore une fois la tête, et voit que le spectre continue à l'appeler du doigt. Alors, sans tarder davantage, Athénodore se lève, prend la lumière, et le suit. Le fantôme marchait d'un pas lent; il semblait accablé par le poids des **chaînes** arrivé dans la cour de la maison, il s'évanouit tout à coup aux yeux du philosophe. Celui-ci marque le lieu où il a disparu, par un amas d'herbes et de feuilles. Le lendemain il va trouver les magistrats, et leur demande de faire fouiller en cet endroit. On trouve des ossements encore **enlacés dans des chaînes** le corps consumé par le temps et par la terre n'avait laissé **aux fers** que ces restes nus et dépouillés. On les rassemble, on les ensevelit publiquement, et après ces derniers devoirs le mort ne troubla plus le repos de la maison.⁸⁷¹

Si l'on en croit la lettre de Pline, tout indique la présence du fantôme : dans les deux cas, il fait nuit et le silence règne (bien que ce silence ne soit pas simplement « profond » et « ordinaire », mais « *extraño* »), dans les deux cas, le crissement du fer⁸⁷² est décrit par la même expression (« un froissement de fer, un bruit de chaînes » / « *un cierto crujir de hierros y cadenas* »⁸⁷³), dans les deux cas l'oreille est sur-mobilisée. En revanche, dans l'épisode cervantin, du point de vue terminologique, point de fantôme, et l'œil ne le capte d'ailleurs jamais. Le texte cervantin devient

⁸⁶⁹ DQI, 20, pp. 174-175.

⁸⁷⁰ DQI, 20, p. 174.

⁸⁷¹ Pline le Jeune, *Lettres*, trad. L-S de Sacy, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1826-1829, pp. 163-165 [nous soulignons].

⁸⁷² On notera ici la chaîne phonique entre « *hierro – hiere los oídos – horrísono* ».

⁸⁷³ C'est alors que l'on peut se demander si Cervantès se serait directement inspiré de la lettre de Pline.

l'objet qu'il suggère : il invisibilise textuellement le spectre autant que le spectre dispose de consistance et de réelle existence.

Quoi qu'il en soit, le suspense est maintenu jusqu'aux premières lueurs du jour, moment où l'effroyable *horrisono* trouve enfin son explication rationnelle – les moulins à foulon –, moment où l'on peut finalement désigner cette aventure comme fantastique-étrange. Dans cette séquence donc, on assiste à la construction progressive d'« *aventuras sin artificio alguno* », d'aventures de plus en plus fondées sur des faits réels, et, surtout, de plus en plus angoissantes. En somme, ce qui pour les lecteurs de l'époque correspondait à une séquence strictement comique, peut aujourd'hui être envisagé dans une version plus inquiétante⁸⁷⁴ : coupler l'effacement du narrateur au déclin des capacités visuelles des personnages, amène les lecteurs à s'aventurer sur le terrain d'une indéniable fantasticalité.

Conclusion

Alors qu'une majorité d'épisodes du roman cervantin ont avant tout été étudiés pour leur tournure comique, beaucoup parmi eux – et d'autres – méritent d'être également examinés selon leurs aspects obscurs. C'est ce que nous espérons avoir montré dans ce chapitre. Si l'on en croit tous les épisodes que nous avons pu mobiliser, un certain nombre d'entre eux présentent des vestiges textuels d'une future littérature, fantastique, au succès tout aussi retentissant que le *Quichotte*. La façon dont le récit est délivré au lecteur, le profil de ce dernier (contemporain à l'œuvre ou actuel), la diversité des perceptions mentales du monde et du réel par les personnages, et les multiples thématiques développées, permettent, lorsque leurs étroites relations sont mises en lumière, de relire le roman sous un angle original, qui permet d'affermir plus encore le caractère moderne du roman.

De toute évidence, la posture qui consiste à passer sous silence ou à ignorer ce pan sombre du roman revient à négliger un nombre important de lectures qui s'avèrent riches mais surtout précieuses pour l'histoire littéraire. Mais, de la même façon, il serait tout autant malencontreux d'omettre le cadre dans lequel s'inscrivent la plupart des mécanismes de la fantasticalité : au départ, si nous tenions – par précaution – à

⁸⁷⁴ Mais pas pour autant incompatible.

montrer « que le roman cervantin p[ouvait] être sujet à d'autres interprétations [plus sombres], compatibles avec sa dimension comique »⁸⁷⁵, il semblerait bien que ces nouvelles lectures se soient avérées, non seulement compatibles, mais également tributaires de ces épisodes drolatiques.

Enfin, nous ne prétendons pas avoir mis au jour la totalité du substrat fantastique. Néanmoins, nous souhaitons étayer les lectures sombres des aventures quichottesques dont nous avons montré l'intérêt en infléchissant et enrichissant notre raisonnement. Dans les faits, il s'agira d'élargir notre travail en nous interrogeant sur la réception européenne du *Quichotte*.

⁸⁷⁵ Nous l'avancions dans ce chapitre dans la partie I, 3.

CHAPITRE 6

APPROCHES DU TRIPTYQUE QUICHOTTESQUE ET DE LA FANTASTICITÉ PAR LES TRADUCTIONS EUROPÉENNES DES XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES

Introduction

La suite de notre travail aura pour objectif d'inscrire le triptyque quichottesque et sa fantastiçité dans l'histoire littéraire européenne pour apporter un témoignage éclairant sur sa réception : l'étrangeté qui émane des *Quichottes* a-t-elle été saisie et retranscrite par les traducteurs et adaptateurs ?

L'articulation de ce chapitre est grandement inspirée de l'ouvrage *Las primeras traducciones europeas del Quijote*⁸⁷⁶ de Germán Colón. Dans ce travail, le chercheur entreprend de confronter le texte de l'édition princeps avec ses premières traductions en langues romanes et germaniques (italienne, française, anglaise, allemande et hollandaise). Pour ce faire, il présente les premiers traducteurs, choisit de se centrer sur chapitre 16 de la Première partie (celui où, dans l'auberge de Juan Palomeque, l'attitude du chevalier face à Maritornes lui vaut d'être roué de coups)⁸⁷⁷, confronte les différents textes et les commente. Toutefois, nous ne pourrons pas être aussi exhaustive que lui pour deux raisons : d'abord, parce que nous étudierons ici plusieurs épisodes, mais aussi parce que nous les observons non seulement d'un point de vue synchronique, mais également diachronique.

En effet, pour répondre à nos interrogations, nous avons d'abord sélectionné un certain nombre de passages dans le roman cervantin dont nous soupçonnions que la mise en regard avec leurs premières traductions et celles parues à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle pourrait confirmer nos hypothèses. Les passages en question correspondent aux trois étapes clefs de notre thèse. Nous nous intéresserons d'abord au triptyque quichottesque en cherchant à comprendre quel

⁸⁷⁶ G. Colón, *Las primeras traducciones europeas del Quijote*, Cuadernos de Filología n°6, Barcelona, Bellaterra, 2005.

⁸⁷⁷ L'éventail de chapitres disponibles pour travailler est assez restreint dans la mesure où le premier traducteur allemand du *Quichotte*, Pahsch Basteln von der Sohle, a arrêté de traduire au chapitre 23 de la Première partie. Germán Colón choisit donc le chapitre 16 pour la vivacité de l'action, mais aussi parce que, selon lui, les traits caractéristiques des personnages principaux s'y déploient particulièrement (et notamment le contraste entre l'être et le paraître). G. Colón, *Las primeras traducciones*, p. 19.

a été le traitement réservé à Avellaneda dans les différentes traductions : à cette fin, nous observerons les allusions explicites au roman avellanédien au sein des Seconde parties traduites (chapitres 59, 70 et 72), ou plutôt l'absence de ces allusions, nous le verrons. Nous poursuivrons notre travail autour de la question du double, en nous centrant particulièrement sur le don Quichotte « *fantástico* » (chapitre 70 et 72), soit le double de papier avellanédien. Enfin, nous nous pencherons à nouveau sur la vision, le fantôme et l'apparition pour compléter les résultats de notre précédent chapitre, ce qui nous amènera à étudier plusieurs passages (parmi lesquels les chapitres 19 de la Première partie et 48 de la Seconde), compilés en aval sous forme de tableau.

Les traductions sur lesquelles nous allons travailler correspondent à un cadrage diachronique volontairement réduit, qui coïncide avec la charnière littéraire qui nous intéresse : la fin du XVIII^e siècle, naissance du roman gothique anglais, et la première moitié du XIX^e siècle, correspondant à la naissance de la littérature fantastique en Allemagne et à son essor en Europe. Néanmoins, toutes les traductions n'ont pas été retenues.

I- SÉLECTION DES TRADUCTIONS EUROPÉENNES DU *QUICHOTTE*

Compte tenu de leur nombre trop important, nous n'avons pas pu consulter, relever et analyser l'ensemble des traductions européennes existantes.

Conformément à notre angle d'approche, nous avons d'abord délimité les aires de traductions susceptibles de nous intéresser. Ainsi avons-nous écarté les traductions italiennes : la première traduction de Lorenzo Franciosini (1612 pour la Première partie et 1625 pour la Seconde), très peu fidèle au texte original, n'a pas rencontré le succès escompté, et, dans la mesure où il faudra attendre un peu plus de trois siècles (en 1818) pour qu'apparaisse une deuxième version, *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia* de Gamba, nous avons définitivement exclu cette langue de nos recherches.

En revanche, nous avons souhaité privilégier les traductions anglaises, allemandes et françaises, qui, contrairement à celles transalpines, ont connu un nombre important de versions dans le cadre historique que nous avons défini : celles-ci nous

ont donc permis d'observer certaines dynamiques de traduction⁸⁷⁸. Par ailleurs, et nous l'avons déjà souligné en amont, ces trois zones géographiques sont d'un grand intérêt puisqu'elles ont toutes entretenu des liens étroits avec la littérature fantastique : le sol anglais a abrité son ancêtre (la roman gothique), celui allemand en a été le berceau, et la langue française a contribué à la développer⁸⁷⁹.

Néanmoins, nous avons dû nous résoudre à resserrer davantage notre éventail de traductions, car dans chacune de ces trois aires, les versions disponibles s'avéraient encore trop nombreuses. Il nous a donc fallu tenir compte de divers critères (tels que la traduction depuis le texte original, la prise en compte par le traducteur de l'intégralité de l'œuvre, le respect du texte et son interprétation, le degré de connaissance de la langue espagnole par le traducteur, le succès remporté auprès du lectorat et la fortune critique rencontrée) et trouver un juste équilibre parmi ceux-ci. Voici celles qui ont été retenues.

1. LES TRADUCTIONS ANGLAISES

a. La traduction de Thomas Shelton (1612-1620)

La toute première traduction du *Quichotte* a été effectuée en langue anglaise, par un certain Thomas Shelton, dont l'identité est longtemps restée mystérieuse⁸⁸⁰. Bien que publiée en 1612, celle-ci était déjà prête cinq ou six ans auparavant. Elle répondait en fait à la demande de l'un de ses amis, extrêmement impatient de lire le roman : il fut donc traduit de façon expéditive, en à peine quarante jours⁸⁸¹. Par conséquent, le travail traductologique offre une version peu rigoureuse et bien moins philologique qu'instinctive. Par le fait, Jaime Carmelo Cunchillos relève de nombreux procédés qui manifestent l'empressement de Shelton, dont certains aboutissent, parfois, à des propositions assez amusantes : la traduction de « *delito* » par « *delight* »

⁸⁷⁸ Nous avons débuté notre apprentissage de la langue allemande six mois avant de commencer nos recherches sur les traductions et avons appris à lire le gothique de manière autodidacte.

⁸⁷⁹ Pensons à nouveau au *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1794-1810), roman rédigé en français par l'écrivain polonais Jean Potocki, que nous avons mentionné dans le chapitre précédent.

⁸⁸⁰ Voir E. B. Knowles, « Thomas Shelton: Translator of *Don Quixote* », dans *Studies in the Renaissance*, 5, 1958, pp. 160-175.

⁸⁸¹ C'est le propre Thomas Shelton qui nous en informe dans sa dédicace.

(au lieu de « *crime* »), probablement par similitude morphologique, conduit par exemple à un grave contresens⁸⁸².

Pourtant, malgré ses imperfections, la version présente deux avantages considérables qui nous ont amenée à l'inclure dans notre travail. Elle nous offre un point de vue tout à fait contemporain à celui de Cervantès (la traduction de la Première partie a été publiée à peine sept ans après l'originale, et la Seconde, cinq ans après) et est écrite dans un style qui correspond parfaitement à la principale fonction comique de l'œuvre :

fue un contemporáneo de Cervantes, ambos vivieron en la misma época y sufrieron la enfermedad de los libros de caballerías. Esto favoreció admirablemente la comprensión del espíritu y la difusión de la interpretación del Quijote. Así, cuando Cervantes refiriéndose a Don Galaor escribe “en lo de la valentía no le iba en zaga”, la lectura de Shelton es “In matter of valor, he did not bate him a nace”, o es capaz de transformar “despuntas de agudo” en “thy frumps nippe”⁸⁸³

b. La traduction de Peter Motteux (1701)

Par la suite, nous avons d'emblée écarté la version d'Edward Ward (1700), qui traduit le *Quichotte* en vers, car celle-ci s'éloigne bien trop de l'objet de notre étude. Celle de John Phillips (1687) sera également laissée de côté bien qu'elle aussi reflète la dimension comique de l'œuvre : elle n'a pas rencontré le succès et a été jugée très peu convaincante par la critique.

En revanche, nous intégrerons celle de Peter Motteux : *The history of the renowned Don Quixote de la Mancha* (1701). La prise en compte de cette traduction pourrait permettre de comparer la première traduction de Shelton, à forte dimension comique, avec une version considérée comme « *netamente humorística [...], aunque más recatada* »⁸⁸⁴. En effet, cette traduction semble marquer un tournant, puisque, outre le succès qu'elle rencontre (elle a été rééditée à quatorze reprises), elle est, selon Javier Franco Aixelá, l'une des dernières à s'inscrire dans le groupe des traductions

⁸⁸² J. Carmelo Cunchillos « La primera traducción inglesa del *Quijote* de Thomas Shelton », dans *Cuadernos de Investigación Filológica*, 9, 1983, pp. 78-98.

⁸⁸³ J. Carmelo Cunchillos, « La primera traducción inglesa... », p. 79 ; voir également J. Franco Aixelá, « Sobre la historia de las traducciones al inglés del *Quijote* », dans *España en Europa: la recepción de El Quijote*, F. Navarro Domínguez et M. A. Vega Cernuda édts, Alicante, Librería Logos, 2007, p. 12.

⁸⁸⁴ J. Franco Aixelá, « Sobre la historia de las traducciones... », p. 13.

dites « désinvoltes » (à propension purement comique) du *Quichotte* face aux traductions suivantes, jugées plus « puritaines » (qui doivent tout de même transmettre des valeurs)⁸⁸⁵.

c. La traduction de Tobias Smollett (1755)

Des deux traductions parues au XVIII^e siècle, celles de Charles Jarvis (1742) et de Tobias Smollet (1755), nous ne conserverons que la seconde. Bien que rigoureuse, la première a été jugée beaucoup trop sérieuse et littérale, tandis que celle de l'écossais, qui s'est, semble-t-il, largement inspiré de son prédécesseur⁸⁸⁶, est d'un style plus agile et plus proche de celui de Cervantès. Cela peut très certainement s'expliquer par le fait que Smollet soit, à l'époque, un écrivain à succès. De plus, cette traduction comporte un appareil philologique assez important, qui, selon Franco Aixelá, tend à atténuer son aspect comique pour en faire une œuvre d'érudition⁸⁸⁷. Il faut d'ailleurs souligner que le traducteur va même jusqu'à s'inspirer généreusement du *Quichotte* dans plusieurs de ses œuvres⁸⁸⁸, car, pour lui, l'œuvre cervantine s'inscrit pleinement dans le tournant que prennent les lettres anglaises du XVIII^e siècle : prendre ses distances avec le *romance* et proposer une mimésis bien plus proche des réalités quotidiennes⁸⁸⁹.

⁸⁸⁵ « *En lo que respecta al humor, se pueden establecer dos grandes grupos que se corresponden, grosso modo, con dos grandes periodos: las humorísticas y las conservadoras, o como las califican varios estudiosos, las desenvueltas y las puritanas* ». J. Franco Aixelá, « Sobre la historia de las traducciones... », p. 10.

⁸⁸⁶ Les traductions du *Quichotte* ne font pas exception à la tendance au plagiat : le nouveau traducteur reprend très largement le texte du traducteur précédent, introduit quelques variantes, et produit alors une « nouvelle » traduction.

⁸⁸⁷ Franco Aixelá aborde les versions anglaises selon deux perspectives pouvant être complémentaires : l'intention du traducteur de rendre au mieux la comicité du texte source en langue anglaise et celle plus philologique. J. Franco Aixelá, « Sobre la historia de las traducciones... », p.13. BNE, *Quijotes : recopilación de las ediciones del Quijote de la Biblioteca Nacional de España*. URL : <http://www.bne.es/opencms/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/ingles.html#capaEnlace2> (consulté le 29/09/20).

⁸⁸⁸ Notamment dans *Roderick Random* (1748), *Peregrine Pickle* (1751), *Ferdinand, Count Fathom* (1753) et *Adventures of Sir Lancelot Greaves* (1760). Voir C. Aubrun, « Smollett et Cervantès », dans *Études anglaises*, 5, 1962, p. 128 ; et J. A. Garrido Ardila, « Literatura Comparada y traducción : el *Quijote* en inglés », dans *Grafía*, 15 (1), 2018, pp. 7-8.

⁸⁸⁹ A. Moro Martín, *Transformaciones del Quijote en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*, Universidad de Alcalá, 2016, p. 23 : « *Para Smollet, [...] Cervantes no es únicamente reformador del gusto europeo, sino también el creador de un nuevo tipo de narrativa de carácter realista y con un claro objetivo, retratar los vicios característicos del ser humano, así como la vida común y ordinaria. El Quijote comienza a convertirse en una de las obras canónicas para aquellos autores deseosos de romper con el romance y de acercarse a un nuevo tipo de mimesis más cercana a la realidad cotidiana* ».

d. La traduction de John Ormsby (1885)

Le XIX^e siècle nous offre trois traductions successives du roman cervantin, celles de Duffield (1881), d'Ormsby (1885) et de Watts (1888), dans lesquelles se dessine une lecture romantique du *Quichotte*, celle qui sera explorée un siècle plus tard dans les travaux marquants d'Anthony Close et de Peter Russel⁸⁹⁰.

Souvent répertoriées comme étant *les traductions ayant suivi celles de Shelton, Motteux et Smollet*, elles n'ont été que peu étudiées d'un point de vue textuel. C'est la plupart du temps celle d'Ormsby qui retient l'attention de la critique, mais bien moins pour son texte traduit que pour l'*Introduction* qui le précède. Toute autant érudite que critique envers les versions de ses prédécesseurs, elle constitue un outil précieux pour qui s'intéresse aux premières traductions du *Quichotte* en langue anglaise. Pour cette raison, mais aussi parce que ces trois versions ont été publiées presque simultanément (sur une seule et même décennie), nous n'avons retenu que le *Don Quixote* de John Ormsby.

2. LES TRADUCTIONS FRANÇAISES

a. Les traductions de César Oudin et François de Rosset (1614-1625)

La toute première traduction française du *Quichotte*, contemporaine à l'œuvre cervantine, est en fait le résultat d'un assemblage : la Première partie, traduite par César Oudin et publiée en 1614, a été associée à la Seconde, traduite une petite dizaine d'années plus tard par François de Rosset, pour être publiée dans sa version complète en 1639.

L'ensemble offert au lecteur n'est pas égal. Tandis qu'Oudin, fin connaisseur de la langue espagnole⁸⁹¹, cherche à respecter très rigoureusement le texte original, parfois à l'excès⁸⁹², Rosset, moins cérémonieux quant à lui, s'en écarte plus facilement

⁸⁹⁰ P. E. Russel, « Don Quijote as a funny book », dans *Modern Language Review*, 64, 2, 1969, pp. 312-326 ; et A. Close, *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

⁸⁹¹ Voir C. Oudin, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues françoise et espagnolle*, éd. M. Zuili, Paris, Honoré Champion, 2016.

⁸⁹² M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 28.

pour lui rendre sa vivacité, au détriment, parfois, du sens⁸⁹³. Néanmoins, malgré un certain nombre de critiques, bonnes comme mauvaises⁸⁹⁴, tous deux rencontrent un très grand succès auprès du lectorat français, ce qui leur vaudra, des siècles plus tard, grâce au travail de Jean Cassou, d'entrer dans la prestigieuse collection Bibliothèque de la Pléiade⁸⁹⁵. Cette traduction, qui fait toujours autorité, sera évidemment intégrée à nos travaux.

b. Filleau de Saint Martin (1677-1678)

L'Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche de Filleau de Saint Martin, surnommé « le Quichotte de Port Royal », est la première version française du roman produite par la même main. Il s'agit néanmoins d'une œuvre assez déconcertante. Du point de vue du récit, le traducteur supprime autant de passages⁸⁹⁶ qu'il en ajoute : en effet, Filleau se propose de continuer les aventures du chevalier errant, qui ne meurt donc pas comme dans le roman original, au chapitre 74. Du point de vue traductologique ensuite, le traducteur prend le strict contre-pied de son prédécesseur, Oudin. Il s'approprie le texte et l'adapte en vue de l'ajuster à la langue et à ce qu'il appelle le goût français⁸⁹⁷. Loin de s'en cacher, il le revendique ouvertement dans son « Avertissement » : « J'ai donc tâché d'accommoder tout cela au génie et au goût des François, sans m'éloigner pourtant du sujet, et ne me licenciant qu'autant que j'ai crû qu'il était nécessaire, et que le style en aurait plus de force »⁸⁹⁸.

Bien que peu scrupuleuse vis-à-vis du texte original, la version de Filleau de Saint-Martin a bénéficié d'une très large diffusion, au-delà des frontières françaises. Nous l'intégrons dans notre travail car son positionnement face au texte original, qui fait de sa traduction « la plus simple, [...] la plus naturelle et par conséquent [...] la meilleure » (selon Nodier)⁸⁹⁹, pourrait apporter des pistes de réflexions nouvelles

⁸⁹³ L. Picciola, « Traduire "Don Quichotte" au début du XVII^e siècle », dans *Revue des deux mondes*, 2001, pp. 137-147. M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, pp. 22-50.

⁸⁹⁴ M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, pp. 53-54.

⁸⁹⁵ Leur traduction a depuis été remplacée en 2001 par celle issue du travail conjoint de Claude Allaigre, Jean Canavaggio et Michel Moner.

⁸⁹⁶ Surtout les récits intercalés.

⁸⁹⁷ Bardon ira même jusqu'à parler de « dénationalisation » du texte espagnol. M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, p. 331.

⁸⁹⁸ FSM, « Avertissement », pp. VI-VII. Nous reviendrons sur ce point plus tard.

⁸⁹⁹ C. Nodier, *Description raisonnée d'une jolie collection de Livres (nouveaux mélanges tirés d'une petite bibliothèque)*, Paris, J. Techener, 1844, p. 330.

quant à la réception de la fantastiçité du roman cervantin par les Français. Rééditée à de nombreuses reprises (pas moins de trente-sept fois), la traduction de Filleau s'impose largement au XVIII^e siècle et éclipse la proposition suivante, celle de Jean-Pierre Florian, qui fera l'objet d'une publication posthume, en 1799.

c. La vacuité du XVIII^e siècle

Si Florian ne cessait de chanter les louanges du *Don Quichotte* de Cervantès, qu'il considèrait comme le plus bel ouvrage de la littérature espagnole⁹⁰⁰, il n'a éprouvé aucun scrupule (plus encore que Filleau de Saint Martin) à cisailer le texte qu'il vantait tant. Il s'agit même d'un parti pris qu'il a lui aussi tenu à revendiquer dans son « Avertissement du traducteur »⁹⁰¹. Pour cela, Henri Bouchon-Dubournial considère qu'il ne s'agit que d'un « abrégé de l'ouvrage de Cervantès »⁹⁰², tandis que Bardon le juge plus sévèrement en le qualifiant d'« abrégiateur » qui mutile perpétuellement le texte⁹⁰³.

Ainsi, selon l'approche que nous adoptons dans ce travail, cette traduction nous a semblée peu convaincante : d'abord, parce que sa version a été durement critiquée et

⁹⁰⁰ M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, pp. 695-700.

⁹⁰¹ M. de Cervantes Saavedra, *Don Quichotte de la Manche*, trad. J-P Florian, Paris, Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1799, pp. 6-10 : « En abrégant des éloges suspects dans la bouche d'un traducteur, je me hâte de convenir que l'on peut être rebuté par quelques plaisanteries prolongées ou répétées, par quelques tableaux peu agréables. Cervantès n'a pas toujours échappé au goût de son siècle, et celui de sa nation n'est pas en tout point ressemblant au nôtre. D'ailleurs il m'est bien démontré que Cervantès fit d'un seul jet la première partie de son ouvrage, sans même se donner la peine de relire ses brouillons. Beaucoup d'oublis de da part prouvent jusqu'à l'évidence cette assertion. N'espérant point faire passer dans ma langue les continuelles beautés qui compensent si fort ces tâches légères, j'ai cru devoir les affaiblir, en adoucissant certaines images, en changeant quelquefois des vers trop éloignés de notre goût, surtout en supprimant les répétitions, et abrégant des digressions, neuves sans doute lorsqu'elles parurent, mais devenues aujourd'hui communes, enfin en serrant beaucoup les récits, et suppléant par la rapidité à des ornements que je pouvois rendre. [...] Les personnes tolérantes, qui n'exigent pas que tout traducteur se dépouille de son bon sens et de son goût, peuvent s'en rapporter à mon amour pour Cervantès de l'extrême attention que j'ai mise à ne retrancher de son ouvrage que ce qui n'auroit pas semblé digne de lui dans le mien. Puisse mon zèle pardonner par ceux qui savent l'espagnol la hardiesse d'avoir abrégé un livre que j'admire autant qu'eux, que je trouve comme eux un chef-d'œuvre d'esprit, de finesse, de grâce ! Mais la grâce des mots dans un idiôme n'a pas toujours son équivalent dans un autre ; et l'on doit alors, ce me semble, supprimer ce qui seroit longueurs sans cette grâce des mots ».

⁹⁰² M. de Cervantes Saavedra, *Le Don Quichotte*, « Préface », trad. H. Bouchon Dubournial, Paris, Méquignon-Marvis, 1822, p. XXIII.

⁹⁰³ M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, p. 701.

n'a pas obtenu le succès escompté, mais surtout pour le resserrage à outrance du texte⁹⁰⁴ (il finit par réécrire totalement le roman).

d. Les traductions d'Henri Bouchon-Dubournial (1807) et de Louis Viardot (1836)

Nous avons choisi d'intégrer la traduction d'Henri Bouchon-Dubournial, publiée en 1807, pour éviter d'allonger plus encore l'intervalle entre les traductions sélectionnées. La version proposée, qui se distingue par sa simplicité, souffre elle aussi de quelques réductions, mais a pourtant été accueillie favorablement, tant par la critique que par les lecteurs. Comme l'explique Bardon, ce succès s'explique sans doute par le fait que la traduction paraît seulement quelques années après celle de Florian, bien trop amputée⁹⁰⁵. Les lecteurs apprécient alors une œuvre – quasiment – complète.

Enfin, nous choisirons également la version de Louis Viardot, publiée en 1836, qui, malgré un certain nombre de maladresses de langue, offre une traduction de qualité. Celle-ci a effectivement été rééditée à de nombreuses reprises au XIX^e et XX^e siècles, et continue de l'être encore aujourd'hui.

3. LES TRADUCTIONS ALLEMANDES

a. La traduction incomplète de Pasch Basteln von der Sohle (1648)

Pasch Basteln von der Sohle, dont l'identité mystérieuse a fait couler beaucoup d'encre⁹⁰⁶, est le premier allemand qui s'attaque au texte cervantin. Sa traduction, qui

⁹⁰⁴ L'inventaire auquel procède Bardon est très éloquent : « Les chapitres L et LI, dans la I^{re} partie, n'ont pas été traduits, et le chapitre L de Florian, intitulé *Grande et fâcheuse aventure* correspond au chapitre LII de Cervantès. Pareillement, dans le II^e Partie, Florian omet les 6^e, 9^e, 51^e, 54^e, 56^e, 68^e, 69^e et 70^e chapitres. De plus dans cette seconde partie, il lui arrive trop souvent de resserrer en un seul deux ou trois chapitres espagnols. Aux 25^e et 26^e de Cervantes correspond le 23^e de Florian [...]. Aux 40^e et 41^e correspond le 35^e [...]. Aux 42^e «et 43^e, le 36^e [...]. Aux 61^e et 62^e, le 51^e [...]. Aux 63^e et 64^e, le 52^e [...]. Aux 65^e, 66^e et 67^e chapitres de Cervantes correspond, chez Florian le 53^e. Les trois derniers chapitres espagnols sont à leur tour ramenés à un seul, le 55^e, et Florian, qui semble avoir hâte d'achever, l'intitule avec quelque précipitation : Arrivée de don Quichotte chez lui ; sa maladie et sa mort ». M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, pp. 702-703.

⁹⁰⁵ M. Bardon, « *Don Quichotte* » en France, pp. 761-762.

⁹⁰⁶ Voir J. García Albero, « *Don Kichote*, Primera traducción de *El Quijote* al alemán », dans *España en Europa: la recepción de El Quijote*, F. Navarro Domínguez et M. A. Vega Cernuda édts, Alicante, Librería Logos, 2007, pp. 23-32.

a été annoncée à plusieurs reprises dans des foires aux livres, s'est fait attendre jusqu'en 1648. Au vu de l'apparente qualité du travail traductologique, remarquée par la critique⁹⁰⁷, on ne peut que regretter que l'homme ne traduise pas le roman au-delà du chapitre 23 de la Première partie. Compte tenu des passages que nous avons choisi de travailler, qui sont pour la plupart postérieurs au chapitre 23, nous n'avons, de fait, que peu d'intérêt à exploiter cette trop brève traduction.

b. Le premier *Quichotte* allemand par Friedrich Justin Bertuch (1775-1777)

Pour la traduction de Friedrich Justin Bertuch, complète cette fois, et publiée en plusieurs tomes entre 1775 et 1777, revient à nouveau la question du resserrement du texte : « *hay que tener en cuenta que Bertuch no sólo comprimió frases, sino capítulos enteros, lo que hace más difícil la comprensión correcta del texto original y permite que se lleven a cabo malas interpretaciones* »⁹⁰⁸.

Mais, malgré ce nouvel écart, nous nous devons de prendre en compte celle qui a été la première édition complète du *Quichotte* en allemand, plus d'un siècle après la publication du roman cervantin⁹⁰⁹. Cette version, dont la langue simplifiée rend le texte bien plus vif, a suscité beaucoup d'enthousiasme parmi les lecteurs : c'est grâce à celle-ci que le *Quichotte* s'est véritablement implanté en Allemagne⁹¹⁰. Le prochain

⁹⁰⁷ Voir surtout J. J. A. Bertrand, « La primera traducción alemana del *Quijote* », dans *Revista de Filología Hispánica*, 32, pp. 475-486.

⁹⁰⁸ M. J. Barsanti Vigo, « El *Quijote* de Cervantes en la versión de Tieck », dans *Hieronymus Complutensis*, 12, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 52.

⁹⁰⁹ García Albero reprend l'explication de Bertrand et attribue la parution tardive de la première traduction allemande au contexte historique germanique : « *Lo que en primer lugar llama la atención es el retraso en la aparición de la primera traducción al alemán, más de cuarenta años después de aparecer el original en la imprenta de Juan de la Cuesta de Madrid y mucho después de que aparecieran las primeras traducciones en otras lenguas: en 1612 aparece la primera traducción, al inglés, de Thomas Shelton; en 1614 la primera francesa, de Oudin, completada por la traducción de la segunda parte de F. de Rosset en 1618; en 1622 aparecería en Venecia la primera traducción italiana de Lorenzo Franciosini ... Entonces, si en otros países no se les cocía el pan, como diría Cervantes, a la hora de traducir, ¿por qué tardó tanto en llegar esta gran obra a Alemania? En primera lugar hay que recordar que en esa época el centro de Europa se encontraba sumido en la Guerra de los Treinta Años, que finalizaría justamente en 1648 con la Paz de Westfalia, lo que sin duda acarrea un retraso cultural debido a las dificultades provocadas por el escenario bélico* » (J. García Albero, « Don Kichote, Primera traducción... », p. 24).

⁹¹⁰ BNE, *Quijotes : recopilación de las ediciones del Quijote de la Biblioteca Nacional de España*. URL : <http://www.bne.es/opencms/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/aleman.html#ca paEnlace2> (consulté le 13/10/20).

traducteur s'en est d'ailleurs beaucoup inspiré, en se contentant parfois de réhabiliter certaines « infidélités » de Bertuch, sans prendre la peine de les corriger⁹¹¹.

c. La version romantique et méritante de Ludwig Tieck (1799)

Ludwig Tieck fut un grand homme de lettres. Considéré comme précurseur du romantisme allemand et de la littérature fantastique à venir, il fut un écrivain à succès dont l'influence s'étendait en Europe et surtout en France⁹¹². La traduction du *Quichotte* qu'il publie en 1799 est indéniablement romantique et le texte original a un grand mérite :

*La gran aportación y ventaja de la traducción de Tieck, hay que insistir, es que fue la primera vez que vertió al alemán el texto en su integridad, como así lo subraya con firmeza Bertrand « C'est la première traduction qui ait reproduit, sans coupures et sans abréviations, le texte cervantesque »*⁹¹³

Basée, semble-t-il, sur plusieurs éditions et sur la traduction de Bertuch, dont il ne s'affranchit qu'à mesure de son travail, la traduction de Tieck est effectivement intégrale. Mais là n'est pas son seul avantage. Dans son article « *El Quijote de Cervantes en la versión de Tieck* », María Jesús Barsanti Vigo insiste particulièrement sur son aptitude à reproduire la musicalité du style de Cervantes, sur sa recherche d'équivalents allemands aux noms des personnages qui possèdent une signification en espagnol, sur le travail impressionnant de versification, ou encore sur l'effort mené pour reproduire les constructions syntaxiques du texte original⁹¹⁴.

Il faut enfin noter que la finesse de la traduction de Tieck contraste nettement avec la version de Dietrich Wilhelm Soltau, publiée à peine un an plus tard. Ce dernier, attaché aux principes des Lumières, n'hésite pas à retrancher le texte⁹¹⁵, et le traduit,

⁹¹¹ M. J. Barsanti Vigo, « *El Quijote de Cervantes...* », p. 52.

⁹¹² Voir J. Lambert, *Ludwig Tieck dans les lettres françaises*, Presses Universitaires de Louvain, 1976.

⁹¹³ M. J. Barsanti Vigo, « *El Quijote de Cervantes...* », p. 52 ; et J. J. A. Bertrand, *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914, p. 263.

⁹¹⁴ M. J. Barsanti Vigo, « *El Quijote de Cervantes...* », pp. 52-53.

⁹¹⁵ M. J. Barsanti Vigo, « *El Quijote de Cervantes...* », p. 54 : « *La interpretación ilustrada encumbró esta obra hacia una concepción exclusivamente satírica, entendida ésta en su sentido más puro, concibiéndose, por tanto, como una parodia de las novelas de caballerías frente a la "insana" dependencia de épocas pasadas, criticándose de la obra todo lo que se escapa a esta única concepción; por ello prescinde de lo que no tiene relación directa con el hilo argumental y principal de la novela como las poesías, las narraciones y los cuentos intercalados* ».

qui plus est, dans un style archaïque très pesant⁹¹⁶. En conséquence, nous avons choisi de prendre en compte la traduction de Tieck, qui, d'ailleurs, fait toujours autorité aujourd'hui, et d'écarter celle de Soltau.

d. La traduction de Braunfels (1884)

Enfin, nous avons également choisi d'intégrer la traduction de Ludwig Braunfels, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, publiée en 1883.

Journaliste et écrivain, diplômé de philosophie, philologie et droit, Braunfels a la particularité d'avoir traduit le *Quichotte* en tant que philologue et de s'appuyer, selon Christophe Strosetzki, sur de nombreux ouvrages spécialisés qu'il avait réunis dans sa bibliothèque⁹¹⁷. Ainsi, « *desde el punto de vista filológico y lingüístico[,] esta traducción sigue siendo considerada decisiva* »⁹¹⁸, et il semble qu'il s'agisse de « *la única versión alemana que competiría con la de Tieck* »⁹¹⁹.

4. NOS CONSULTATIONS

Les traductions consultées proviennent, pour la grande majorité, des fonds de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg⁹²⁰. Le tableau ci-dessous reproduit les éditions que nous avons pu consulter et comparer entre elles, ainsi que le système d'abréviation que nous utiliserons lorsque nous y ferons référence par la suite :

⁹¹⁶ BNE, *Quijotes : recopilación de las ediciones del Quijote de la Biblioteca Nacional de España*. URL : <http://www.bne.es/opencms/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/aleman.html#ca paEnlace2> (consulté le 13/10/20).

⁹¹⁷ C. Strosetzski, « La difusión del Quijote en Europa: las traducciones en lengua alemana », *España en Europa: la recepción de El Quijote*, F. Navarro Domínguez et M. A. Vega Cernuda éd., Alicante, Librería Logos, 2007, p. 105.

⁹¹⁸ C. Strosetzski, « La difusión del Quijote... », p. 105.

⁹¹⁹ BNE, *Quijotes : recopilación de las ediciones del Quijote de la Biblioteca Nacional de España*. URL : <http://www.bne.es/opencms/es/quijote/edicionesQuijoteOtrasLenguas/aleman.html#ca paEnlace2> (consulté le 16/10/20).

⁹²⁰ Nous remercions une fois encore la Société des Hispanistes Français, qui nous a permis de mener à bien les relevés en Espagne, ainsi que le Professeur Francis Bezler, qui nous accordé de son temps à Strasbourg pour achever notre travail sur les traductions allemandes.

ÉDITIONS	ABRÉVIATIONS
ANGLAISE	
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>The history of the valorous and wittie knight-errant Don Quixote of the Mancha</i> , trad. T. Shelton, Londres, William Stansby, 1612.	ESH1
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>The second part of the history of the valorous and witty knight-errant Don Quixote of the Mancha</i> , Londres, trad. T. Shelton, Edward Blount, 1620.	ESH2
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>The history of the renowned Don Quixote de la Mancha</i> , trad. P. A. Motteux, Londres, Sam Buckley, 1705-1706.	EM
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>The history and adventures of the renowned Don Quixote</i> , trad. T. Smollet, Londres, A. Millar, T. Osborn, T. et T. Longman, 1755.	ESM
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>The ingenious gentleman Don Quixote of la Mancha</i> , trad. J. Ormsby, Londres, Smith, Elder & co, 1885.	EO
FRANÇAISE	
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>L'Ingénieux don Quixote de la Manche</i> , trad. C. Oudin, Paris, chez Jean Foüet, 1614.	FO
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>Seconde partie de l'Histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier, don Quichotte de la Manche</i> , trad. F. de Rosset, Paris, Jacques du Clou & Denis Morlay, 1618.	FR
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche</i> , trad. Filleau de Saint-Martin, Paris, chez Claude Barbin, 1678.	FSM
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>Le Don Quichotte</i> , trad. H. Bouchon Dubournial, Paris, Méquignon-Marvis, 1822.	FBD
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche</i> , trad. L. Viardot, J-J. Dubochet et C ^{ie} , 1836.	FV
ALLEMANDE	

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>Leben und thaten des weisen junkers don Quixote von Mancha</i> , trad. F. J. Bertuch, Weimar et Lupzig, 1775-1777.	AB
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha</i> , trad. Ludwig Tieck, Berlin, Johanna Friedrich Unger, 1799-1801.	AT
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, <i>Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha</i> , trad. Braunfels, Stuttgart, W. Spemann, 1884.	ABR

II- LE TRAITEMENT DE LA CONTINUATION D'AVELLANEDA ET DU DOUBLE DE PAPIER AVELLANÉDIEN

Dans la mesure où la continuation constitue l'un des fondements de la poétique du miroir cervantine, nous tenterons de déterminer, dans un premier temps, comment les traducteurs se sont positionnés face aux trois *Quichottes*. Les ont-ils considérés tel un véritable triptyque, ou ont-ils adopté d'autres stratégies ? Pour répondre, nous nous centrerons sur les allusions au *Second Tome* avellanédien dans les traductions de la Seconde partie et nous nous interrogerons sur les traductions – peu nombreuses – du la continuation de 1614.

Dans un second temps, nous nous intéresserons au texte en lui-même. Il s'agira d'observer et de décrire la façon dont les traducteurs ont abordé les syntagmes désignant l'autre don Quichotte. Nous reviendrons particulièrement sur ceux de « *cuerpo fantástico* » et de « *don Quijote fantástico* » pour tenter de déterminer jusqu'à quel point les traducteurs ont su appréhender l'apparition étrange du double avellanédien dans la Seconde partie.

1. TRADUIRE LES ALLUSIONS EXPLICITES AU *QUICHOTTE* AVELLANÉDIEN

a. Avellaneda, victime des « belles infidèles » ?

Des onze traductions que nous avons choisies, seuls deux traducteurs n'intègrent pas les allusions explicites au roman avellanédien dans leur version de la Seconde partie : il s'agit des deux traductions françaises de Saint Martin (1678) et de

Bouchon-Dubournial (1822)⁹²¹. Notons par ailleurs que la version de Florian (1799), que nous avons fini par exclure de nos analyses, n'y accorde pas plus d'attention. En d'autres termes, des éditions françaises sélectionnées, seul Rosset et Viardot ont retranscrit, par exemple, l'épisode de la découverte par don Quichotte et Sancho (ou de la révélation par Cervantès) du roman concurrent (chapitre 59), le récit des *visiones* infernales d'Altisidora (chapitre 70), ou l'apparition d'Álvaro Tarfe (chapitre 72); tandis que les autres ont purement et simplement supprimé ces passages : point d'Avelleneda, point de *don Quijote fantástico*. Dans ce dernier cas, le triptyque quichottesque, qui est au fondement de la poétique spéculaire, est réduit à néant.

Cette omission peut très certainement s'expliquer par une tradition très ancrée en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, celle des « belles infidèles », celle des traductions libres qui, pour Georges Mounin, « ne prétendaient pas autre chose [...] qu'éviter ce qui répugnait le goût de leur temps »⁹²². Il faut préciser qu'à l'époque, la pratique de la traduction littéraire n'avait rien à voir avec ce qu'elle est aujourd'hui⁹²³. Les traducteurs se penchaient avant tout sur les œuvres de l'Antiquité, et ce n'est qu'à la Renaissance que les traductions d'une langue vulgaire à une autre (de l'espagnol au français dans le cas présent⁹²⁴) commencent à susciter un intérêt⁹²⁵. Au commencement, cet effort des traducteurs visait à « instruire leurs contemporains » en dépit de certaines infidélités « par ignorance ou par naïveté », mais la pratique est rapidement devenue celle d'une « mise au goût du jour »⁹²⁶. Selon Roger Zuber, les traducteurs deviennent « parfaitement conscients des libertés qu'ils prennent avec le texte, et [sont] toujours désireux d'en rendre compte et de donner leurs raisons »⁹²⁷.

La traduction de Filleau de Saint Martin, qui est celle que les Français (et bien d'autres Européens) lisent à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e, s'inscrit pleinement dans ce sillage et en est une parfaite illustration. Comme nous l'avons signalé en

⁹²¹ Assez logiquement, ils suppriment également le Prologue de la Seconde partie cervantine où les allusions sont également explicites.

⁹²² G. Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Presses Universitaire de Lille, 1994, p. 57.

⁹²³ Pour approfondir la question épineuse de la traduction en France de l'Âge classique aux Lumières : M. Ballard, *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*, Paris, De Boeck, 2013, pp. 115-123.

⁹²⁴ Pour un inventaire des premières traductions de l'espagnol au français, voir H. Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991, pp. 40-41.

⁹²⁵ H. Van Hoof, *Histoire de la traduction...*, pp. 30-41.

⁹²⁶ Pour les trois dernières citations, H. Van Hoof, *Histoire de la traduction...*, pp. 48-49.

⁹²⁷ R. Zuber, *Les belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 77.

amont, dans son « Avertissement », le traducteur critique ouvertement la méthode d'Oudin et de Rosset (la traduction littérale), et admet volontiers qu'il remanie – ou plutôt, pour reprendre ses termes, qu'il « accomode », « change », « réduit », « retranche » – le texte original, pour l'ajuster au goût du public français. Autrement dit, Filleau traduit librement en s'écartant du texte original et en l'élaguant :

Il y a longtemps qu'il a paru en France une Traduction de l'Histoire de Don Quichotte, composée en Espagnol par Michel de Cervantes ; mais comme le langage est déjà vieux, & que le traducteur s'étoit entièrement attaché à l'original & l'avoit rendu mot pour mot, croyant peut-être que ce qui est bon dans une Langue ne peut pas manquer de l'être dans une autre. J'ai crû qu'on pouvoit entreprendre une Traduction nouvelle, je me suis dispensé d'être aussi exact que lui, parce que le goust des François est tout autre aujourd'hui qu'il n'étoit il y a cinquante ans, & que les manières de parler des Espagnols, leurs Proverbes, & leurs Poësies demandent une autre expression en nôtre Langue pour avoir le même sens & la même naïveté. J'ai donc tâché d'accommoder tout cela au genie & au goust des François, sans m'éloigner pourtant du sujet, & ne me licenciant qu'autant que j'ay crû qu'il étoit nécessaire, & que le stile en auroit plus de force. On y trouvera quelques endroits qui sentent encore l'Espagnol, mais outre qu'il y a des choses qui échappent, j'ay crû qu'une Traduction doit toujours conserver quelque odeur de son original, & que c'est trop entreprendre que de s'écarter entièrement du caractère de son Auteur. Veritablement pour les Vers que je trouve un peu durs dans l'Espagnol, & dont la matière m'a paru fort seiche, peut-être faute de les bien entendre; j'en ay changé une partie ; tant pour les réduire à la maniere de nôtre versification, que pour leur donner des liaisons nécessaires, & rendre le sens plus net ; mais j'ay pu aisément me tromper, car je ne suis pas des meilleurs Poetes. Il y a encore quelques discours que je crains bien qui soient ennuyeux, les Auteurs Espagnols moralisent en toutes rencontres, & ne font même pas scrupule de mêler les Maximes les plus saintes avec des bouffonneries ; mais je n'ay osé les supprimer entièrement ; & j'en ay seulement retranché une partie, & sur tout ce que j'ay veu qui ne faisoit point de beauté au sujet, & je ne sçay même si je n'en ay point trop conservé, ou si je n'ay point fait un mauvais choix. Enfin si je n'ay pas réussi dans mon dessein je prie ceux qui liront cette Traduction de me faire grace en faveur de l'intention que j'ay eue de les divertir.⁹²⁸

À première vue, le traducteur s'emploie, sans un certain chauvinisme, à traduire le *Quichotte* selon un idéal esthétique, un style, et, mieux encore, selon ce qu'il appelle « le génie » des Français⁹²⁹. Les raisons qu'il avance pour justifier ses actes sont multiples, mais les principaux arguments sont parfois contradictoires : par exemple, après avoir dénigré la traduction « mot pour mot » d'Oudin et de Rosset et affirmé

⁹²⁸ FSM, « Avertissement », pp. VI-VII.

⁹²⁹ L'idée de supériorité de la langue française fait son chemin depuis la publication de l'ordonnance de Villers-Cotterêts (1539) par François I^{er} et de *La défense et illustration de la langue française* par Joachim du Bellay (1549). Henri Van Hoof explique efficacement les aboutissants : « le grand siècle [est] imbu de sa supériorité » H. Van Hoof, *Histoire de la traduction...*, p. 48.

qu'un certain nombre de passages nécessitent d'être reformulés pour avoir le même sens en langue française, il admet qu'il faut tout de même conserver « quelque odeur de son original », sans « s'écarter entièrement du caractère de son Auteur » ; et s'il souligne la tendance moralisatrice des auteurs espagnols, qu'il trouve ennuyeuse, il ne supprime pas tous les passages en question. Filleau hésite et peine à exécuter pleinement ses stratégies (« autant que j'ai cru qu'il était nécessaire », « j'en ai seulement retranché une partie »), doute de ses choix (« j'ai pu aisément me tromper », « je ne sais [...] si je n'ai point fait un mauvais choix »), et, finit même par s'excuser (faussement ?) auprès de son lecteur. Filleau cherche-t-il vraiment à satisfaire le goût français ? N'ajusterait-il pas le texte à sa convenance ?

b. Les enjeux du retranchement avellanédien chez Filleau de Saint Martin

Poursuivons autour de la traduction de Filleau en notant que, dans la Seconde partie qu'il nous propose, les allusions à la continuation sont tout simplement inexistantes. Pour Jacques Cormier, il s'agit là d'une « véritable trahison »⁹³⁰ de la part du traducteur. De notre point de vue, et selon ce que nous avons cherché à démontrer jusqu'à présent, estimer qu'il s'agit de passages superflus et supprimables revient d'abord à minimiser – voire ignorer – l'impact de la continuation sur l'écriture de la Seconde partie ; ensuite, à sous-estimer l'esthétique spéculaire qui résulte de la confrontation des trois *Quichottes* ; et enfin, à substituer la justice et condamnation littéraires mises en œuvre par Cervantès par un jugement partial du traducteur. Finalement, dans la mesure où certains traducteurs viennent à supprimer la condamnation de l'œuvre avellanédienne, véritable matière littéraire au sein de la Seconde partie, on pourrait se demander si Cervantès est véritablement parvenu à ses fins. Une fois encore, l'auteur semble pris à son propre jeu tant le résultat traductologique est paradoxal : Saint Martin semble avoir compris le message de l'écrivain, puisque sa version n'accorde aucune attention à la continuation, mais, en supprimant tout ce qui a trait à Avellaneda, le Français finit par amputer et appauvrir l'œuvre originale.

⁹³⁰ J. Cormier, « *La continuation de l'histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* de Robert Challe : Cervantès trahi ou compris ? », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 48, 1996, p. 264.

Il en va d'ailleurs de même dans la version de Bouchon-Dubournial. Dans sa préface, le Français critique durement le choix de traduire l'œuvre de façon littérale (ce qui produit, selon lui, des contre-sens, des phrases « louches ou vides » et un style « insoutenable »⁹³¹) et salue le travail de son prédécesseur Jean-Pierre Florian, même s'il reconnaît que ce dernier est allé trop loin dans ses suppressions⁹³². Il propose donc d'améliorer son travail et d'aller plus loin :

je suis parvenu à vaincre les difficultés qui ont rebuté Florian [...], je suis parvenu à conserver, dans ma traduction, les beautés, le ton et la physionomie de cet écrivain inimitable, en corrigeant d'ailleurs les fautes qu'il a signalées et reconnues lui-même, et les inadvertances qui lui étaient échappées [...].⁹³³

Surgit alors un paradoxe : alors que le Français annonce ouvertement qu'il a corrigé les erreurs signalées par Cervantès dans la fiction elle-même (ce qui pose d'ailleurs problème, puisque le traducteur conserve les passages où Sansón Carrasco fait état de ces erreurs à don Quichotte), il ne s'explique pas sur son choix de supprimer les allusions à la continuation, alors que, cette fois, l'écrivain s'était exprimé à ce sujet au sein de son Prologue. Les raisons littéraires ou idéologiques qui le motivent ne sont pas mentionnées, et sans un mot, la question avellanédienne disparaît.

En revanche, pour en revenir aux raisons de la suppression chez Filleau de Saint-Martin, il semblerait que la traditionnelle adaptation au bon goût français⁹³⁴ ne soit pas la seule explication. En effet, il ne faut pas omettre que Filleau a proposé sa propre continuation du roman cervantin. À la fin de sa traduction, don Quichotte ne meurt pas – mort pourtant décidée par Cervantès pour éviter, justement, une nouvelle continuation – : il guérit et poursuit ses aventures. Alors, d'un point de vue commercial, pour orienter le lectorat vers nulle autre que son œuvre⁹³⁵, ne vaut-il mieux pas éviter de mentionner la première continuation existante, le *Quichotte* d'Avellaneda ?

Par ailleurs, s'il est certes préjudiciable que Saint Martin supprime les allusions explicites au roman d'Avellaneda dans sa traduction, il a tout de même le mérite

⁹³¹ EBD, « Préface », p. XXIII.

⁹³² EBD, « Préface », pp. XXIII-XXIV.

⁹³³ EBD, « Préface », p. XXV.

⁹³⁴ En règle générale, n'est pas au bon goût français tout ce qui s'écarte trop de l'histoire principale. Dans notre cas, la question peut également se poser du point de vue de la frontière entre le fictionnel et le réel.

⁹³⁵ J. Cormier, « *La continuation de l'histoire de l'admirable...* », pp. 263-282.

d'avoir su tisser de nouveaux liens entre le roman original et sa propre continuation. Ceux-ci peuvent d'ailleurs être interrogés au prisme de la spécularité. Pour ne citer que quelques exemples significatifs, pensons par exemple à Sancho, qui, en se faisant chevalier errant, devient, selon Cormier, *alter ego* et double de don Quichotte⁹³⁶, ou encore aux toutes premières lignes de la continuation, grâce auxquelles le lecteur apprend que Cid Hamet Benengeli a un successeur, « un autre arabe [...] qui s'appeloit Zulema »⁹³⁷, qui pourrait être considéré comme un double. Au chapitre 26, celui où don Quichotte et Sancho détachent une femme d'un arbre, Filleau de Saint Martin semble prendre le même parti qu'Avellaneda dans son *Second Tome* avec le personnage de Bárbara. Il reprend la situation de détresse d'Andrés au chapitre 4 de la Première partie cervantine, et la féminise (même si le statut des femmes dans les deux continuations n'est pas le même dans la mesure où, ici, il ne s'agit pas d'une prostituée, mais d'une comtesse) :

il aperçut une femme attachée à un arbre, les cheveux en désordre, ses habits déchirés, et d'autres marques qu'on lui avoit fait d'étranges violences. Touché de compassion, il cherchoit le moyen de descendre au bas de la roche pour donner du secours à cette femme, dont les gémissements faisoient bien voir qu'elle avoit une douleur profonde.⁹³⁸

Ce passage invite à mettre le roman cervantin, la continuation avellanédienne et la continuation de Saint Martin, en miroirs ; et tout porte à croire que *l'Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche* a été fortement influencée tant par le roman

⁹³⁶ J. Cormier, « *La continuation de l'histoire de l'admirable...* », p. 267.

⁹³⁷ La citation entière est celle-ci : « Un autre arabe rechercha avec beaucoup de soin ce qu'étoit devenu l'incomparable héros de la Manche ; et apprenant qu'il n'étoit pas mort de sa maladie, comme l'avoit dit Benengeli, il en désabusa le monde comme je l'ai fait après lui dans la fin du dernier livre de la seconde partie. Cet arabe qui s'appeloit Zulema, et depuis son baptême Henriquez de la Torre, étoit un homme savant et curieux, qui prit soin d'aller lui-même dans la Manche, pour s'informer si le seigneur Quixada vivoit encore. Il le vit et l'entretint, et fut extrêmement satisfait de sa conversation, ne lui trouvant pas moins d'esprit que Benengeli le dit dans son histoire [...] Il en apprit tant enfin, qu'il fit dessein de continuer son histoire. Il y travailla, et elle étoit déjà bien avancée, quand il lui prit la fantaisie d'aller aux Indes, et ne voulant pas qu'elle demeurât imparfaite, il laissa ce qu'il en avoit fait à un de ses amis, le priant d'ajouter tout ce qu'il pourroit apprendre des actions de don Quichotte, afin d'achever l'ouvrage à son retour. Voici ce que nous avons tiré des mémoires de l'un et de l'autre [...] ». F. Filleau de Saint Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, tome V, Paris, chez Claude Barbin, 1695, pp. 1-2.

⁹³⁸ F. Filleau de Saint Martin, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, p. 323. Pour rappel, citons à nouveau le texte cervantin et avellanédien : « *que a su diestra mano, de la espesura de un bosque que allí estaba, salían unas voces delicadas, como de persona que se quejaba [...]. [...] entró por el bosque, vio atada una yegua a una encina, y atado en otra a un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba, hasta de edad de quince años, que era el que las voces daba* » (DQI, 4, p. 48); « *oyeron en un pinar, a la mano derecha, una voz como de mujer afligida [...]. [...] Sancho vio una mujer en camisa, atada de pies y manos a un pino [...]. Don Quijote y los demás, que vieron aquella mujer atada de pies y manos al pino, llorosa y desnuda, tuvieron gran compasión de ella* » (DQAV, 22, pp. 229-235).

cervantin que par la continuation d'Avellaneda, pourtant supprimée de la traduction du Français.

En d'autres termes, ces propositions de Saint Martin tendent à penser que le Français avait probablement conscience des enjeux qu'impliquaient les allusions à l'œuvre avellanédienne dans la Seconde partie cervantine, ou, plus simplement, des jeux de miroirs qu'entraînent le geste continuateur. On ne peut que regretter que Filleau de Saint Martin soit mort avant de pouvoir terminer son projet. Le tome V s'interrompt au milieu du récit enchâssé de Sainville et de Sylvie⁹³⁹, et c'est Robert Challe, auteur des *Illustres françaises*, qui enrichira et terminera ce récit, puis achèvera la continuation : le tome VI sera finalement publié en 1713.

2. TRADUIRE LE *QUICHOTTE* AVELLANÉDIEN

a. Le *Quichotte* d'Avellaneda, une matière à traduire ?

Dans les faits, bien que les allusions au *Quichotte* d'Avellaneda soient présentes au sein de la plupart des traductions de la Seconde partie que nous avons sélectionnées, et bien que le roman concurrent ait rencontré, à l'époque, un bref succès auprès du lectorat⁹⁴⁰, il ne semble pas avoir attiré l'attention en tant que matière littéraire à traduire. Parmi les traducteurs que nous étudions, aucun d'eux ne s'est attelé à sa traduction. Alvarez Roblin explique cette lacune « par la fortune critique de l'œuvre, qui fut dénigrée par tous les hommes de Lettres pendant près d'un siècle »⁹⁴¹. En tous cas, cette absence prouve que les traducteurs ne mesuraient pas pleinement l'enjeu que représentait l'insertion du *Quichotte* avellanédien dans la Seconde partie

⁹³⁹ J. Cormier, « *La continuation de l'histoire de l'admirable...* », p. 264-265 : « Saint-Martin, décédé au début de l'année 1694, avait fourni à l'éditeur un texte incomplet. La chose est sûre puisqu'au terme de cinq cents pages, la narration s'interrompt au milieu d'une histoire enchâssée, l'histoire de Sainville et de Sylvie, qui occupe à elle seule les cent dernières pages du cinquième volume. Saint-Martin avait donc prévu de publier au moins deux tomes, sinon cette histoire aurait dû s'achever dans le volume qui paraît en 1695 ». Pour résumer très brièvement les péripéties de cette histoire : au grand désespoir de Sainville, Sylvie se marie à Deshayes, un homme débauché et manipulateur, qui, avec sa maîtresse, souhaite la déposséder de ses biens. On pourrait alors se demander dans quelle mesure ce récit intercalé s'ajuste au goût français que Filleau revendique.

⁹⁴⁰ Ce n'est qu'une centaine d'années après sa parution, grâce au jugement favorable émis par le français Alain-René Lesage, que le tome avellanédien sera réédité en Espagne. L. Gómez Canseco, Introducción, *DQAV*, pp. 74-75. Au sujet de la réception du *Quichotte* d'Avellaneda avant la publication des *Nouvelles Aventures* de Lesage, voir L. Gómez Canseco, « Introducción », dans A. Germond de Lavigne, *Don Quichotte*, trad. A. Germond de Lavigne, éd. D. Alvarez Roblin, Klincksieck, Bonchamps lès Laval, 2006, p. XXXVIII.

⁹⁴¹ D. Alvarez Roblin, « La continuation apocryphe d'Avellaneda », dans A. Germond de Lavigne, *Don Quichotte*, trad. A. Germond de Lavigne, éd. D. Alvarez Roblin, Klincksieck, Bonchamps lès Laval, 2006, p. XXXVIII.

cervantine : pour que le lectorat puisse réellement apprécier les jeux spéculaires du triptyque quichottesque, il aurait fallu disposer de la traduction des *trois* romans. Il s'agit donc d'un véritable manque à gagner pour le lectorat.

Au début du siècle paraissent pourtant les célèbres *Nouvelles Aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche* (1704) d'Alain-René Lesage, qui sont présentées par l'auteur, dans sa Préface, comme la première traduction de la continuation d'Avellaneda : « c'est de cette seconde partie [avellanédienne] que l'on donne aujourd'hui la première traduction au Public »⁹⁴². Mais le terme de « traduction », une fois encore, n'est pas à entendre en son sens actuel. Comme le souligne justement Christelle Bahier-Porte dans l'« Introduction aux “Œuvres adaptées” »,

la distinction entre traduction, imitation et adaptation n'est pas aisée à l'âge classique [...]. Dans la droite ligne de la doctrine de l'imitation, la traduction se conçoit comme une appropriation. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la théorie des “belles infidèles” [...] perdure.⁹⁴³

Mais, bien qu'il n'y ait pas de « distinction nette, voire tranchée, entre traduction et adaptation »⁹⁴⁴, si l'on doit comparer la pratique traductrice du *Quichotte* cervantin par Filleau de Saint Martin et celle du *Quichotte* avellanédien par Lesage, la distinction semble assez nette. L'ouvrage de Lesage est une adaptation de l'original, enrichie par des apports personnels, qui d'un point de vue quantitatif sont considérables : « il y a dans les *Nouvelles Aventures* au moins un tiers d'ajouts et seulement la moitié du roman vient d'Avellaneda »⁹⁴⁵. Il semblerait que Lesage ait avant tout souhaité mettre en avant ses talents de créateur, plutôt que de traducteur. Pourtant, le Français n'en reste pas moins, à contre-courant, défenseur du *Quichotte* d'Avellaneda : « Avellaneda n'est point mal sorti de son entreprise », « pour moi [...] les Espagnols ont négligé de le faire réimprimer »⁹⁴⁶. Pour preuve, l'adaptation de Lesage a conquis le public français et celle-ci se retrouve même traduite en plusieurs langues⁹⁴⁷.

⁹⁴² Alain-René Lesage, *Œuvres complètes, tome 9 : Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 117.

⁹⁴³ Ch. Bahier-Porte, « Introduction aux “Œuvres adaptées” », *Œuvres complètes, tome 9...*, p. 12.

⁹⁴⁴ Ch. Raguet, « Avant-propos », *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, dans *Palimpsestes*, 16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 9.

⁹⁴⁵ D. Alvarez Roblin, « Introduction », *Œuvres complètes, tome 9...*, p. 37.

⁹⁴⁶ Alain-René Lesage, « Préface », *Œuvres complètes, tome 9...*, pp. 118-119.

⁹⁴⁷ Voir l'inventaire réalisé par L. Gómez Canseco, « Lenguas para Avellaneda. Traducciones del “Quijote apócrifo” », *DQAV*, pp. 568-571.

L'un des traducteurs qui nous occupe, Bertuch, a lui aussi préféré traduire l'adaptation française plutôt que le texte original⁹⁴⁸, ce qui conduit Hanno Ehrlicher à pointer du doigt l'absence totale de traduction du *Second Tome* d'Avellaneda en langue allemande⁹⁴⁹. On remarquera d'ailleurs que, si Bertuch inclut les allusions à la continuation au sein de sa traduction de la Seconde partie cervantine, il en supprime tout de même le prologue, soit l'un des assauts les plus vigoureux de l'auteur contre la continuation : pour reprendre ses mots, il ne le juge pas « essentiel »⁹⁵⁰. Par la même occasion, Ehrlicher précise que, même si Bertuch propose une traduction de l'œuvre de Lesage,

*pues Bertuch decide relegar el Quijote apócrifo a los últimos tomos porque consideraba « un pecado contra el espíritu de Cervantes refrenar la corriente de su obra con semejante intercalación y, además, de tal tamaño ». Después de la edición de Bertuch, sin embargo, esta marginación se convirtió [...] en verdadero ninguneo*⁹⁵¹

En somme, même si dans sa préface, Bertuch affirme que la version du *Quichotte* avellanédien par Lesage est bien meilleure (« *Le Sage übersetzte sie 1704 in's Fanzösische, und verbesserte sie an verschiedenen Stellen glücklich* »⁹⁵²), il ne l'estime pas au point de l'intercaler entre les deux parties cervantines : telle qu'elle devrait l'être, et décide de rompre l'ordre chronologique de parution⁹⁵³.

⁹⁴⁸ Il faut noter qu'au XVIII^e siècle, « l'influence de la culture française est forte [...], elle se manifeste au plus haut niveau par le fait qu'un prince germanique comme Frédéric II avait eu des précepteurs français, parlait français, admirait la littérature et la philosophie françaises », et que « les versions françaises servent [souvent] d'intermédiaires pour les textes espagnols ». M. Ballard, *Histoire de la traduction*, p. 133.

⁹⁴⁹ H. Ehrlicher, « A manera de prólogo », dans *El otro Don Quijote : la continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, éd. H. Ehrlicher, Augsburg, 2016, p. 5.

⁹⁵⁰ « Je ne pense pas que mes lecteurs me tiendront rigueur de laisser de côté les prologues des deux tomes de Cervantes (ou, comme il les nomme, ses deux parties), car ils ne contiennent rien d'essentiel si ce n'est une modeste défense contre les défaillances injustes dont l'accuse son adversaire » (AB, t. III [nous traduisons]).

⁹⁵¹ H. Ehrlicher, « A manera de prólogo », p. 5.

⁹⁵² « Le Sage la traduisit en français en 1704 et en améliora bienheureusement certains passages » (AB, t. V [nous traduisons]).

⁹⁵³ Bertuch le fait volontairement : « Chronologiquement je devrais uniquement vous livrer la suite de Avellaneda sur la vie et écrits datés de 1614 et non celle de Cervantes, dont les écrits n'apparaissent qu'en 1616. Ce serait cependant un sacrilège, au regard de l'esprit de Cervantes, d'entre couper son merveilleux travail par d'ennuyeux passages » (AB, t. III [nous traduisons]). Si dans le cadre de nos travaux, la construction du *Quichotte* en trois parties a un caractère conceptuel et méthodologique, on notera tout de même, par cet aveu de Bertuch, qu'elle a également une logique chronologique.

b. Vers une reconstruction du triptyque ?

Il faudra attendre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècles pour disposer d'une véritable traduction de la continuation avellanédienne. En France, c'est Alfred Germond de Lavigne, membre de la *Real Academia Española*, qui se livre à cette affaire : sa traduction, en langue française, paraît en 1853. Mais outre le fait de traduire le *Second Tome* (dans une littéralité assez discutable⁹⁵⁴), Lavigne plaide en faveur de l'ouvrage d'Avellaneda dans son « Introduction » :

Avellaneda fut honni ; chacun sut renchérir sur les injures adressées par Cervantès à son rival. De confiance, sans examen sérieux, on déclara l'œuvre de ce dernier mauvaise en tout point [...].⁹⁵⁵

[L]a seconde partie du Don Quichotte, signée par le pseudonyme, ne mérite pas le jugement passionné sous lequel elle s'est traînée jusqu'à ce jour, et n'est pas, assurément, une œuvre insipide, pédantesque, obscène, ainsi qu'on l'a dit.⁹⁵⁶

C'est ainsi que le pauvre Avellaneda est arrivé jusqu'à nos jours, honni et dédaigné dès qu'il cherchait à reparaître, attendant qu'un lecteur prît en main la révision de son procès.⁹⁵⁷

En fait, la continuation semble trouver peu à peu ses défenseurs et l'efficacité du procès littéraire intenté par Cervantès, qui a par la suite trouvé écho parmi les lecteurs et la critique, semble lentement s'amenuiser. Bien qu'il n'ait pas traduit la continuation, John Ormsby la défend également quelques années plus tard (en 1885) dans l'« Introduction » qui précède sa traduction du *Quichotte* original. Après avoir rappelé que la très grande majorité de la critique considérait l'œuvre comme « *dull and dirty* » (ennuyeuse et obscène), l'Anglais souligne le rôle primordial qu'elle a pourtant joué, ne serait-ce que pour la publication de la Seconde partie cervantine : « *whatever Avellaneda and his book may be, we must not forget the debt we owe them* », « *there can be no doubt, 'Don Quixote' would have come to us a mere torso*

⁹⁵⁴ D. Alvarez Roblin, « La continuation apocryphe d'Avellaneda », dans A. Fernández de Avellaneda, *Don Quichotte*, trad. A. Germond de Lavigne, éd. D. Alvarez Roblin, Klincksieck, Bonchamps lès Laval, 2006, p. xxxviii : « le traducteur ne s'est pas privé de raccourcir certains passages, comme la description de la course de bague, et d'en transformer d'autres, comme les récits intercalés, dont il donne, selon ses propres termes, non pas une traduction mais "une imitation corrigée et amendée" ».

⁹⁵⁵ A. Germond de Lavigne, « Introduction », dans A. Fernández de Avellaneda, *Don Quichotte*, trad. A. Germond de Lavigne, éd. D. Alvarez Roblin, Klincksieck, Bonchamps lès Laval, 2006, p. 9.

⁹⁵⁶ A. Germond de Lavigne, « Introduction », p. 20.

⁹⁵⁷ A. Germond de Lavigne, « Introduction », p. 36. On notera ici la métaphore judiciaire.

instead of a complete work »⁹⁵⁸. Autrement dit, le *Quichotte* cervantin n'aurait su être complet et achevé sans la parution du *Second Tome* d'Avellaneda : l'appréciation d'Ormsby nous ramène à nouveau aux rapports étroits qu'entretiennent les trois œuvres, à la structure triptyque des *Quichottes*.

3. TRADUIRE LE DOUBLE *FANTÁSTICO*

Venons-en à présent au texte et plus particulièrement à la dimension inquiétante qu'incarne le double de papier, lorsque don Quichotte se met à feuilleter le livre d'Avellaneda. Qu'est devenu cet être décrit comme « *fantástico* », en passant par la plume des traducteurs ?

a. Le « *cuero fantástico* » du double avellanédien

Dans la Première partie de notre thèse, nous avons relu le sens du terme « *fantástico* » au travers d'un exemple tiré de la *Cité de Dieu* de Saint Augustin et du portrait sépulcral du protagoniste avellanédien mis en lumière par Torres⁹⁵⁹. À cette occasion, nous avons montré que si l'adjectif se rapportait conventionnellement à la notion d'imagination ou de vanité, il pouvait également prendre une tournure plus préoccupante, en prenant le sens de fantomatique⁹⁶⁰. Dans la Seconde partie de notre thèse ensuite, nous avons également conclu que le double avellanédien représentait une figure de mort, ayant amené Cervantès à anéantir son protagoniste, désormais « *muerto y sepultado* »⁹⁶¹. Alors comment les traducteurs ont-ils restitué les expressions de « *cuero fantástico* » et de « *don Quijote fantástico* », toutes deux relatives au double avellanédien ?

Dans les onze traductions que nous avons retenues, il faut d'abord noter qu'aucune ne prend le parti de mettre en avant le sens livresque que peut prendre le terme « *cuero* » : les traductions par « livre », « volume », ou même « tome » sont

⁹⁵⁸ EO, « Introduction », p. 45 : « Peu importe ce qu'Avellaneda et son livre sont, nous ne devons pas oublier que nous avons une dette envers eux », « on ne peut douter du fait que le *Don Quichotte* nous serait parvenu tel un tronc au lieu d'un travail achevé » [nous traduisons].

⁹⁵⁹ Saint-Augustin, *La cité de Dieu*..., pp. 536-539. B. Torres, « Mise en scène du corps... », p. 52.

⁹⁶⁰ Première partie, chapitre 2, II, 1., a.

⁹⁶¹ DQII, Prólogo, p. 546.

exclues⁹⁶². Seules quatre optent pour une traduction littérale de l'expression : Shelton et Tieck traduisent respectivement par « *fantasticke body* » et « *fantastischer Körper* », tandis que les deux seuls Français n'ayant pas supprimé ce passage, Rosset et Viardot, le traduisent par « corps fantastique ». Les cinq autres propositions sont quant à elle plus ambiguës. Commençons par celles en langue anglaise, qui sont toutes singulières :

EM	<i>any Phantom assuming my Name</i> ⁹⁶³
ESM	<i>a fantastic Shadow</i> ⁹⁶⁴
EO	<i>a fantastic shape</i> ⁹⁶⁵

En passant par la subordonnée « *assuming my name* », qui précise ce qui est implicite (ce soi-disant don Quichotte est un imposteur), Motteux nous offre, à première vue, une traduction assez éloignée du texte source. Mais à y regarder de plus près, il semble fort probable que le traducteur ait cherché à concentrer le substantif *cuerpo* avec son adjectif *fantástico* en un seul et même signifiant, celui de « *phantom* ». Cette hypothèse est d'autant plus probable que les deux autres propositions de traduction du terme « corps » ont elles aussi été remaniées en ce sens. Bien que l'adjectif *fantástico* ait été conservé puisque rendu par « *fantastic* », le corps n'est plus qu'une ombre – « *shadow* » – chez Smollet, et, pis encore, une forme – « *shape* »⁹⁶⁶ – chez Ormsby. Autrement dit, en plus d'écarter la signification matérielle de « *cuerpo* » (en tant que livre), d'un point de vue diachronique, les traducteurs tendent également à dissoudre sa dimension « corporelle » sous l'influence de l'adjectif qui l'accompagne. Il prend sémantiquement un aspect troublant : il devient d'abord un fantôme, puis une ombre, et, bien plus vaguement, une forme. Chaque fois plus trouble, le « *cuerpo fantástico* » avellanédien est de plus en plus inconsistant et indiscernable.

⁹⁶² *Autoridades*, p. 688 : « *el contenido y parte esencial de alguna obra escrita, libro o volumen de algún tratado y asunto* ». Covarrubias, p. 648 : « *Un libro en tantos cuerpos, vale en tantos tomos* ».

⁹⁶³ EM, t. II, P. 694.

⁹⁶⁴ ESM, t. II, p. 445.

⁹⁶⁵ EO, t. II, p. 329.

⁹⁶⁶ L'équivalent espagnol serait « *bulto* ».

Quant aux traducteurs germaniques, Bertuch et Braunfels, tous deux proposent des traductions assez analogues. Comme pour l'anglais Motteux, le corps fantastique acquiert un caractère fantomatique :

AB *ein Gespenst in meiner Gestalt*⁹⁶⁷

ABR *ein gespenstisches Wesen*⁹⁶⁸

Chez le premier, le substantif « *cuero* » est traduit par « *Gespenst* », c'est-à-dire fantôme⁹⁶⁹, tandis le second opte pour le terme « *Wesen* », un être ou une créature. En effet, Braunfels prend plutôt le parti de moduler le terme *fantástico* en s'attachant à l'une de ses acceptions : c'est bien cet adjectif qui, par la traduction « *gespenstisches* » (fantomatique), prend la coloration spectrale. Ces propositions convergentes invitent à penser que les traducteurs ont traduit cette expression dans son contexte situationnel, c'est-à-dire en s'attachant au discours narratif d'Altisidora, qui raconte avoir brièvement séjourné aux Enfers.

On l'aura compris, l'adjectif *fantástico* est assez problématique : son ambiguïté polysémique a amené les traducteurs à s'interroger sur la façon de le traduire. En tous cas, il faut noter que les traducteurs ont majoritairement choisi de marquer le double avellanédien du signe du spectre, qui devient, à mesure du temps, chose informe, sépulcrale et, par conséquent, inquiétante.

b. La réplique de don Quichotte à Tarfe : le don Quichotte *malo*, *desventurado* et *fantástico*

Au chapitre 72, le chevalier rencontre don Álvaro Tarfe, grand ami de l'imposteur avellanédien. Convaincu qu'il a laissé le chevalier à l'asile de Tolède, le Grenadin semble très surpris de rencontrer ce « second » don Quichotte. Cherchant alors à défendre son identité, il lui rétorque :

–Yo –dijo don Quijote– no sé si soy bueno, pero sé decir que no soy el malo. Para prueba de lo cual quiero que sepa vuesa merced, mi señor don

⁹⁶⁷ AB, t. II, p. 450.

⁹⁶⁸ ABR, t. IV, p. 228.

⁹⁶⁹ Ou, pour être plus précise, un esprit qui se manifeste sous une forme visible. Adelung, pp. 631-632 : « *eine geistige Substanz, wenn sie unter einer angenommenen Gestalt den Menschen erscheint; doch am häufigsten nur von solchen Substanzen, welche, wie man sich einbildet, den Menschen nur zur Plage, oder zum Schrecken erscheinen* ».

*Álvaro Tarfe, que en todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza, antes por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas desa ciudad no quise yo entrar en ella, por sacar a las barbas del mundo su mentira [...]. Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre.*⁹⁷⁰

Cette réplique présente un intérêt particulier puisqu'elle compte plusieurs caractéristiques du code linguistique du rejet que nous avons présenté dans le deuxième chapitre de notre thèse.

Commençons par observer l'emploi des adjectifs *bueno/malo*, antonymes par excellence : « *Yo [...] no sé si soy **bueno**, pero sé decir que no soy el **malo*** ». Alors qu'avec le premier adjectif nous comprenons que don Quichotte interroge sa qualité (la bonté), il emploie le second dans sa forme substantivée (« *el malo* ») pour désigner métonymiquement l'autre don Quichotte et rejeter toute possible identification avec lui. Parmi les traducteurs, quatre choisissent de procéder à la transposition de l'adjectif *bueno*, qui devient lui aussi substantif : « *the good* » pour Motteux et Smollet, et « *der gute* » pour Bertuch et Tieck. Mais cette interprétation du texte source, qui est – certes – en adéquation avec le manichéisme nominal précédemment établi par Tarfe⁹⁷¹, est malgré tout personnelle : elle n'a pas la même portée dans la bouche de don Quichotte. La substantivation affermit – grammaticalement – l'antagonisme entre les deux don Quichotte (substantif vs substantif) et modifie le sens de la phrase initiale : dans ces traductions, le chevalier n'interroge plus sa qualité d'homme « bon », mais s'oppose à l'autre par manichéisme. Notons par ailleurs que dans cette phrase, l'allemand Bertuch ne désigne plus le double avellanédien par l'adjectif « *malo* » du texte source, mais le rebaptise « *der falsche* » en l'inscrivant dans le faux, voire en contredisant son existence. Il aura à nouveau recours à ce terme quelques lignes plus loin, pour traduire l'expression « *don Quijote fantástico* ».

Le travail lexical visant à désambigüiser et particulariser les deux homonymes se poursuit avec une nouvelle occurrence de *fantástico*. Employé par le chevalier en tant qu'épithète discriminante, l'adjectif est, dans ce cas, directement contigu au syntagme nominal « don Quichotte ». Cette fois-ci, les traducteurs l'entendent majoritairement en son sens conventionnel : il est rendu par « *imaginary* » et

⁹⁷⁰ DQII, 72, p. 1091.

⁹⁷¹ « *tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote **el bueno** han querido perseguirme a mí con don Quijote **el malo*** » (DQII, 72, p. 1091 [nous soulignons]).

« *fantastical* » en langue anglaise ; par « imaginaire » et « fantastique » en langue française ; puis par « *schimärische* » (chimérique) en langue allemande. Dans cette réplique, il semblerait que le philologue Braunfels soit le seul à vouloir maintenir l'aspect spectral du double que nous avons précédemment évoqué. Toutefois, ce n'est pas en traduisant le terme *fantástico* (il le traduit par « *Scheinbild* »⁹⁷², soit l'« illusion ») qu'il l'exprimera.

Contrairement à toutes les autres traductions – plus ou moins heureuses – du terme polysémique « *desventurado* »⁹⁷³, le philologue Braunfels adopte une tout autre stratégie : il détourne le sens de l'adjectif « *fantástico* » et produit un groupe nominal sensiblement différent : « *jener unselige Mensch* »⁹⁷⁴, que l'on pourrait aujourd'hui traduire par « cet homme funeste »⁹⁷⁵. Le choix du terme « *unselige* » est très astucieux car il a l'avantage de signifier à la fois ce qui est mauvais, ce qui cause des dommages, mais également, selon la première définition offerte par le dictionnaire d'Adelung, ce qui est « *unsäglich* », c'est-à-dire « innommable », « sans nom »⁹⁷⁶. Cette polysémie est particulièrement intéressante puisque l'on sait qu'« Alonso Fernández de Avellaneda » n'est qu'un nom d'emprunt (et que l'on ignore la véritable identité du continuateur), mais aussi parce que don Quichotte reproche à son double d'« *usurpar [su] nombre* »⁹⁷⁷.

Cette proposition porte donc un quadruple intérêt : elle permet d'abord de reproduire le sens du terme source ; elle établit ensuite un jeu d'écho avec le sens qu'attribuent les traducteurs à l'expression « *cuerpo fantástico* » – et que Braunfels traduit d'ailleurs par « *ein gespenstisches Wesen* » (un être fantômatique) – au chapitre 70 ; elle remobilise l'avertissement mortifère de l'auteur dans le prologue de la Seconde partie ; et, enfin, elle renvoie à celui qui a continué la Première partie

⁹⁷² ABR, t. IV, p. 237.

⁹⁷³ Citons par exemple Ormsby, qui, en traduisant « *ese desventurado* » par « *the unlucky* », fait à notre avis un contresens ; ou encore Smollet, dont la traduction « *pitiful wretch* », produit une certaine redondance. Notons par ailleurs que *ese desventurado* s'inscrit dans une phrase à la structure syntaxique contrastive (« *yo soy..., y no ...* »), par opposition à « *el mismo* ». Ce dernier terme est lui aussi traduit de façon inégale : par une expression emphatique par exemple (« *the very same* » pour Shelton ou « celui-là même » pour Rosset), ou par un adjectif substantivé dont le sens diffère (« *the real* » pour Smollet et « *der wahre* » pour Bertuch).

⁹⁷⁴ ABR, t. IV, p. 237.

⁹⁷⁵ La traduction actuelle d'« *unselig* » est celle de « funeste » (Harrap's, 2008, p. 649) ; tandis qu'à l'époque, le terme signifiait plutôt ce qui est mauvais et dégradant (Adelung, p. 889 : « *Im höchsten Grade ruchlos, lasterhaft und boshaft, und darin gegründet, ohne den vorigen Begriff auszuschließen, vermuthlich als der Gegensatz von selig, in der Gemeinschaft mit Gott gegründet* »).

⁹⁷⁶ Adelung, p. 889.

⁹⁷⁷ DQII, 72, p. 1091.

cervantine, « *encubriendo su nombre* »⁹⁷⁸. Il aura donc fallu attendre deux siècles pour qu'un traducteur donne la priorité, par la cohérence sémantique de ses deux traductions, au sens troublant de l'adjectif *fantástico*. Autrement dit, il aura fallu attendre 1884 pour que la portée menaçante du double avellanédien soit pleinement saisie : il est bel et bien un « être fantomatique » qui plane sur la Seconde partie cervantine, un double « funeste », créé par un auteur « sans nom », qui conduira don Quichotte à sa triste fin.

Dans l'ensemble, l'influence de la continuation semble avoir été assez mal appréhendée par les traducteurs. Victime des *belles infidèles* françaises, le *Quichotte* d'Avellaneda n'a pas vraiment trouvé sa place dans les Seconde parties françaises, ni été valorisée en tant qu'œuvre par les traducteurs européens. Néanmoins, nous avons pu constater une certaine amélioration des jugements à son encontre, surtout à partir du XIX^e siècle. La revalorisation du roman par l'adaptation de Lesage, qui a rencontré du succès et même été traduite en allemand par Bertuch à la fin du XVIII^e siècle, les commentaires critiques qui soulignent peu à peu la valeur de son œuvre, voire la nécessité de s'y pencher pour appréhender le *Quichotte* « *[as] a complete work* » selon la formule d'Ormsby, la traduction du français Germond de Lavigne au milieu du XIX^e siècle, les traductions du double qui semblent s'affiner et jusqu'à lui conférer explicitement un caractère sinistre (avant tout sous la plume de Braunfels), montrent bel et bien que le *Second Tome* avellanédien s'inscrit au cœur des réflexions d'alors.

III- TRADUIRE LES FANTASMAS ET VISIONES, TRADUIRE LA FANTASTICITÉ DU QUICHOTTE ?

Pour finir, nous avons souhaité aborder la question de la fantastiçité du *Quichotte* en nous centrant sur l'un de ses aspects particuliers, celui de la vision fantomatique. Pour ce faire, nous avons entrepris un travail lexical : nous avons à nouveau convoqué les occurrences du terme *visión* (que nous avons inventoriées dans le chapitre précédent) et les avons complétées avec celles de *fantasma* afin de les confronter avec leurs traductions anglaises, françaises et allemandes : les traducteurs ont-ils eux aussi perçu la part d'étrangeté des *visiones* et *fantasmas* cervantins ? Voici le résultat de nos inventaires successifs :

⁹⁷⁸ DQII, Prólogo, p. 544.

TERME	CHAPITRE	CITATION
visión	DQI, 14	« le estorbó una maravillosa visión –que tal parecía ella– que improvisamente se le ofreció a los ojos; y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela »
	DQI, 19	« de allí que muy a poco descubrieron muchos encamisados, cuya temerosa visión de todo punto remató el ánimo de Sancho Panza » « Esta extraña visión , a tales horas y en tales despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho »
	DQI, 23	« en apartándome de vuestra merced, luego es conmigo el miedo, que me asalta con mis géneros de sobresaltos y visiones »
	DQI, 46	« Así es y así será –dijo don Fernando–; por lo cual debe vuestra merced [...] perdonalle y reducille al gremio de su gracia [...] antes que tales visiones le sacasen de su juicio » « Luego tomaron la jaula en hombros tales visiones y la acomodaron en el carro de bueyes »
	DQI, 47	« con todo eso, osaría afirmar y jurar que estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas [...]. - [...] ¿Cómo han de ser católicas, si son todos demonios que han tomado cuerpos fantásticos para venir a hacer esto y a ponerme en este estado? Y si quieres ver esta verdad, tócalos y pálpalos, y verás como no tienen cuerpo sino de aire y como no consiste más de la apariencia »
	DQII, 11	« cuya mala visión así alborotó a Rocinante »
	DQII, 48	« Fuese llegando la visión , y, cuando llegó a la mitad del aposento, alzó los ojos y vio la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya. » « yo no soy fantasma, ni visión , ni alma del purgatorio »
	DQII, 55	« allí vio él visiones hermosas y apacibles »
	DQII, 70	« Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se quedase en la memoria esta visión . Visión debió de ser, sin duda –dijo don Quijote–, porque no hay otro yo en el mundo [...] Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata [...]. »
fantasma	DQI, 17	« creo que lo he bien menester ahora, porque se me va mucha sangre de la herida que esta fantasma me ha dado »
	DQI, 18	« ¿qué podían ser sino fantasmas y gente del otro mundo? Y confirmo esto por haber visto que, cuando estaba por las bardas del corral mirando los actos de tu triste tragedia, no me fue posible subir por ellas, ni menos pude apearme de Rocinante, porque me debían de tener encantado »

		« También me vengara yo si pudiera, fuera o no fuera armado caballero, pero no pude; aunque tengo para mí que aquellos que se holgaron conmigo no eran fantasmas ni hombres encantados, como vuestra merced dice, sino hombres de carne y de hueso como nosotros; y todos, según los oí nombrar cuando me volteaban, tenían sus nombres: que el uno se llamaba Pedro Martínez, y el otro Tenorio Hernández, y el ventero oí que se llamaba Juan Palomeque el Zurdo. » « Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto; a lo menos, yo no los veo; quizá todo debe ser encantamento, como las fantasmas de anoche. » « Ahora bien, sea así como vuestra merced dice -respondió Sancho-, vamos ahora de aquí, y procuremos donde alojar esta noche, y quiera Dios que sea en parte donde no haya mantas, ni manteadores, ni fantasmas, ni moros encantados »
	DQI, 19	« Pues si ello es así -dijo Sancho-, mire vuestra merced no se le torne a olvidar esto, como lo del juramento; quizá les volverá la gana a las fantasmas de solazarse otra vez conmigo, y aun con vuestra merced si le ven tan pertinaz. » « -¡Desdichado de mí! -respondió Sancho-, si acaso esta aventura fuese de fantasmas, como me lo va pareciendo, ¿adónde habrá costillas que la sufran? -Por más fantasmas que sean -dijo don Quijote-, no consentiré yo que te toque en el pelo de la ropa » « -No entiendo ese latín -respondió don Quijote-, mas yo sé bien que no puse las manos, sino este lanzón; cuanto más, que yo no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro como católico y fiel cristiano que soy, sino a fantasmas y a vestiglos del otro mundo [...] »
	DQI, 21	« El barbero, que, tan sin pensarlo ni temerlo, vio venir aquella fantasma sobre sí, no tuvo otro remedio, para poder guardarse del golpe de la lanza, si no fue el dejarse caer del asno abajo [...] »
	DQI, 29	« Dichosa buscada y dichoso hallazgo -dijo a esta sazón Sancho Panza-, y más si mi amo es tan venturoso que desfaga ese agravio y enderece ese tuerto, matando a ese hideputa dese gigante que vuestra merced dice; que sí matará si él le encuentra, si ya no fuese fantasma, que contra las fantasmas no tiene mi señor poder alguno. »
	DQI, 46	« Desearon saber todos qué era aquello de la manta, y el ventero lo contó, punto por punto: la volatería de Sancho Panza, de que no poco se rieron todos; y de que no menos se corriera Sancho, si de nuevo no le asegurara su amo que era encantamento; puesto que jamás llegó la sandez de Sancho a tanto, que creyese no ser verdad pura y averiguada, sin mezcla de engaño alguno, lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso, y no por fantasmas soñadas ni imaginadas, como su señor lo creía y lo afirmaba. »

		« luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que, sin duda alguna, ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender »
	DQII, 11	« -Pues ésa es tu determinación -replicó don Quijote-, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras; que yo veo esta tierra de talle, que no han de faltar en ella muchas y muy milagrosas. »
	DQII, 23	« Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto; con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha »
	DQII, 48	« Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados: el rostro, por los aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen; en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar. » « Conjúrote, fantasma, o lo que eres, que me digas quién eres, y que me digas qué es lo que de mí quieres. Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas de purgatorio se estiende. » « -Señor don Quijote, si es que acaso vuestra merced es don Quijote, yo no soy fantasma, ni visión, ni alma de purgatorio, como vuestra merced debe de haber pensado, sino doña Rodríguez » « Duró la batalla casi media hora; saliéronse las fantasmas, recogió doña Rodríguez sus faldas, y, gimiendo su desgracia, se salió por la puerta afuera, sin decir palabra a don Quijote, el cual, doloroso y pellizado, confuso y pensativo, se quedó solo, donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto. »

1. RELEVÉ ET PREMIÈRE APPROCHE DE TRADUCTION

Suite à ce relevé, nous avons d'abord pu remarquer que les termes choisis se concentrent bien souvent autour d'épisodes à fort potentiel fantastique : l'épisode de la grotte de Montesinos (chapitre 23 de la Seconde partie) par exemple, ou la vision fantastique d'Altisidora aux Enfers (chapitre 70). Par ailleurs, certains épisodes semblent également privilégiés dans la mesure où ils concentrent les deux termes, et

même, parfois, plusieurs de leurs occurrences. C'est le cas de deux épisodes majeurs de la fantastiçité du *Quichotte* sur lesquels nous allons revenir : l'épisode des enchemisés (au chapitre 19 de la Première partie) et l'entrée de doña Rodríguez dans la chambre du chevalier (au chapitre 48 de la Seconde partie).

Parmi les traducteurs, beaucoup ont opté pour un équivalent strict dans la langue cible, terme qui reste invariable tout au long de leur travail : le britannique Smollet traduit systématiquement *fantasma* par « *phantom* », la majorité des français (Oudin, Rosset, Filleau de Saint Martin et Viardot) traduisent par « *phantome* », et Shelton traduit toujours *visión* par « *vision* ». À première vue, ces propositions semblent très cohérentes puisqu'elles traduisent, dans les faits, un seul et même terme du texte source.

D'une façon assez analogue, d'autres traducteurs choisissent un terme prévalent⁹⁷⁹ tout en introduisant, parfois, un autre mot qui leur semble probablement plus adapté. C'est le cas, par exemple, de Bouchon Dubournial qui traduit *fantasma* par « *fantôme* » dans 18 des 20 occurrences, et qui choisit, dans l'épisode des *Cortes de la Muerte*, de rendre aux *fanstasmas* cervantins leur fonction première, celles de « figures de théâtre »⁹⁸⁰. C'est également le cas de Viardot, qui traduit *visión* par « *vision* » dans 11 des 13 occurrences, et qui opte, pour la seconde occurrence du terme dans l'épisode des enchemisés, pour le terme d'« apparition »⁹⁸¹ (et non plus par « *vision* ») : ce choix pourrait probablement s'expliquer par le fait que, cette fois, les deux hommes distinguent plus clairement ceux qui s'approchent d'eux⁹⁸², bien qu'ils ne les effraient pas moins⁹⁸³. En portant une attention plus forte à l'aspect contextuel,

⁹⁷⁹ Ormsby, par exemple, traduit *fantasma* par « *phantom* » dans 18/20 occurrences ; Bouchon Dubournial traduit par « *fantômes* » dans 18/20 occurrences ; et Bertuch et Tieck traduisent par « *Gespernt* » respectivement dans 17/20 et 18/20 occurrences. Pour les *visiones*, Shelton traduit 12/13 par « *vision* », Oudin, Rosset et Viardot traduisent respectivement 12/13 occurrences et 11/13 occurrences par « *vision* ».

⁹⁸⁰ FBD, t. III, p. 151.

⁹⁸¹ FV, t. I, p. 243.

⁹⁸² Ils ne sont plus de simples « *estrellas que se movían* » mais « *veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas encendidas en las manos, detrás de los cuales venía una litera cubierta de luto, a la cual seguían otros seis de a caballo, enlutados hasta los pies de las mulas, que bien vieron que no eran caballos en el sosiego con que caminaban* » (DQI, 19, p. 168).

⁹⁸³ Rappelons que le terme d'« apparition » connote très souvent un aspect surnaturel.

ces traducteurs semblent faire montre d'une réflexion plus poussée sur l'acte de traduire, qui n'est pas qu'un simple travail mécanique d'équivalence⁹⁸⁴.

D'autres l'ont bien compris, en ne choisissant de privilégier aucun terme. On peut même retrouver, probablement par leurs affinités sémantiques, une sorte de brouillage entre les deux termes. Les traducteurs français et allemands usent assez souvent du mot « fantôme » ou de son équivalent allemand pour traduire *visión* : c'est le cas de Bertuch, qui, par exemple, emploie « *Gespenster* » à quatre reprises sur un total de treize occurrences du terme *visión* dans le texte source. Au terme de notre recensement, nous avons pu reconstituer tout un éventail lexical pour la traduction de nos deux termes :

	ANGLAIS	FRANÇAIS	ALLEMAND
<i>fantasma</i>	<i>spirit, ghost, apparition, hobgoblin, illusion, phantom, scarecrow</i>	phantome (ou fantôme), figures de théâtre, enchanteurs	<i>Gespenst, Geist, Phantom, Einbildung, Spukgestalten, Spukgeister, Geisterspuk, gespensterhafte Ercheinungen, Traumgebilde</i>
<i>visión</i>	<i>vision, spirit, apparition, sight, spectacle, illusion, appearance, ghost, deamon, awe-inspiring, fancy,</i>	vision, apparition, étrange spectacle, diable, phantome (ou fantôme), rencontre, vision diabolique, enchanteurs	<i>Erscheinung, Anblick, Gespenster, Gestalten, Ungethüm, Gesicht, Einbildung, Vision, Spuk, Traumgesicht</i>

Les propositions sont en effet variées, mais les termes ne sont pas choisis de façon aléatoire. Il semblerait que les traducteurs aient opéré des choix sémantiques en privilégiant certaines acceptions des termes *visión* et *fantasma*⁹⁸⁵ : si nous les

⁹⁸⁴ Dans la même idée, il faut également que le signifiant « vision », commun à la langue allemande, anglaise et française n'est que peu souvent choisi, alors qu'il est homographe du terme espagnol.

⁹⁸⁵ Rappelons la définition de *fantasma* : « *es lo mismo que visión fantástica o imaginación falsa, [...] visión, visión spectrum. Suelen acontecer a los que ni bien están despiertos ni bien dormidos, y tienen flaqueza de cabeza. Otras veces sucede por el mucho miedo que la persona tiene, y cualquiera sombra o cuerpo, no distinguiendo lo que es, le parece que aquello que él teme y tiene representado en su imaginación; sin embargo de que, permitiéndolo Dios, el demonio suele causar estas visiones interiormente en la potencia imaginativa y exteriormente tomando cuerpo fantástico* » (Covarrubias, p. 881) ; et aussi celles de *visión* : « *La accion de ver, ò el acto de la potencia visiva. Es del Latino Visio. [...] Theologicamente se toma por el acto de ver à Dios, en que consiste la Bienaventuranza. Llamase regularmente Visión Beatifica. Lat. Visio Beata. [...] Vale tambien especie, que Dios envia, ò infunde por modo de revelación, yá sea en objeto real, ù aparente. Tomase algunas veces por profecía. Lat. Visio spiritualis. [...] Se toma tambien por el objeto de la vista: especialmente quando es ridículo,*

retrouvons parfois sous une forme onirique ou imaginaire (avec les termes « *illusion* » ou « *Traumgesicht* » [la vision onirique, le songe] par exemple), il semblerait que ce soit leur aspect inquiétant, monstrueux, voire démoniaque qui prédomine : les traductions par « *hobgoblin* » (farfadet), « *scarecrow* » (épouvantail), « diable », « vision diabolique », « étrange spectacle » ou encore « *Ungethüm* » (le monstre) en sont de parfaites illustrations lexicales.

2. LA PRÉVALENCE DE L'« APPARITION », « DÉMARCHE ESSENTIELLE DU FANTASTIQUE »

Mais statistiquement parlant, à la suite des traductions de *visión* et *fantasma* par leur strict équivalent en langue cible, le terme qui s'avère le plus récurrent est celui d'« apparition ». Nous l'avons recensé de la façon suivante :

	TRADUIT PAR « APPARITION » EN ANGLAIS		TRADUIT PAR « APPARITION » EN FRANÇAIS		TRADUIT PAR « <i>SPUK</i> OU « <i>ERSCHEINUNG</i> » EN ALLEMAND	
<i>Fantasma</i> (/20 occurrences)	ESH	4	FO/FR	0	AB	0
	EM	3	FF	0	AT	0
	ESM	0	FBD	0	ABR	12
	EO	1	FV	0		
<i>Visión</i> (/13 occurrences)	ESH	0	FO/FR	0	AB	3
	EM	1	FF	1	AT	9
	ESM	5	FBD	1	ABR	8
	EO	2	FV	1		

Les chiffres parlent d'eux-mêmes : exception faite de la langue française, plusieurs traducteurs ont accordé un certain privilège au terme d'« apparition », notamment chez le Britannique Smollet (5/13 occurrences de *visión*) et chez les deux Allemands Tieck et Braunfels.

Se détache en effet une véritable tendance apparitionnelle en langue germanique : chez Tieck – grand fantastiqueur allemand, pour rappel –, cette interprétation devient majoritaire dans la mesure où 70% des occurrences de *visión*

ù espantoso. Lat. Visionis species. Spectrum. Visum, [...] Lllaman por apodo festivo à la persona fea, y ridícula. Lat. Spectrum. Significa assimismo la especie de la phantasia, ù imaginación, que no tiene realidad, y se aprehende como cierta. Lat. Species. Phantasma. QUEV. Mus. 7. pl. 55. Y como aquel, que espira vecina la mortaja, y sepultura, Tristes visiones mira [...] Significa assimismo la especie de la phantasia, ù imaginación, que no tiene realidad, y se aprehende como cierta. Lat. Species. Phantasma. Ver visiones. Phrase, con que se nota al que se dexa llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hai. » (Autoridades, p. 498).

sont traduites par le terme « *Erscheinung* ». Il en va de même pour le *Quichotte* de Braunfels, dans lequel un tiers des occurrences de *fantasma* et de *visión* sont traduites en des termes se référant à l'apparition. La langue allemande et sa morphologie lexicale aussi spécifique que féconde par composition ou par dérivation, la « *Wortbildung* »⁹⁸⁶, nous offrent effectivement de multiples façons de signifier l'apparition. Dans la version de Braunfels, la majorité des *visiones* sont « *Erscheinungen* », et le *fantasma* devient plus spécifiquement « *Spukereien* », du substantif « *der Spuk* » (employé lui aussi à plusieurs reprises), qui signifie « l'apparition du fantôme »⁹⁸⁷, terme autant employé seul que sous des formes composées synonymiques telles que « *Spukgeister* » et « *Geisterspuk* »⁹⁸⁸, ou encore « *Spukgestalten* »⁹⁸⁹.

De la part de nos traducteurs allemands de la fin du XIX^e siècle, cette interprétation sémantique des termes *fantasma* et *visión*, rendue lexicalement comme un phénomène apparitionnel, n'est, à notre avis, pas anodine. En effet, rappelons deux choses : la première est que, selon Roger Caillois, « la démarche essentielle du fantastique est celle de l'apparition »⁹⁹⁰, et la seconde, que l'Allemagne est la terre originelle du fantastique. Dès lors, il n'est plus si étonnant de constater que la langue

⁹⁸⁶ M. Rühl, *Linguistique pour germanistes : une tentative de médiation entre la tradition française et la tradition allemande de l'étude de la langue allemande*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 2000, p. 66 : « À tout moment pendant une conversation, la nécessité peut se faire sentir d'être plus précis sur un certain point ou bien de désigner un concept auquel jusqu'alors aucune image acoustique n'était associée. Là aussi, la langue obéit à un principe d'économie. Au lieu de réinventer la roue à chaque fois, les sujets parlants peuvent former, quand cela se produit, le nouveau mot qu'il leur faut sur la base de mots existants qu'ils composent ou en dérivant un nouveau mot à partir d'un mot existant à l'aide d'un morphème prévu à cet effet. La « *Wortbildung* », la formation de mots, se fait par composition ou par dérivation. Son étude est un des champs les plus vastes de la morphologie allemande. En effet, la *Wortbildung* est un mécanisme linguistique éminemment productif et très usité en allemand, au moins depuis le XVII^e siècle. Elle est une des caractéristiques fondamentales de la langue allemande ».

⁹⁸⁷ Adelung, p. 249-250 : « 3. Eine Erscheinung, ein Gespenst, besonders im Niederdeutschen; Nieders. Spok, Holländ. Spook, Spooksel, Schwed. Spok, Spöka. Daher ist im Niederdeutschen Vorspuk, eigentlich eine Vordeutung, Omen, und dann figürlich auch ein jedes Geschäft, ein jedes Ding, welches vor einem andern her gehet, und dasselbe gleichsam ankündigt. [...] Die dritte Bedeutung eines Gespenstes lässt sich als eine Figur erklären, ob sie gleich auch noch andere nicht minder wahrscheinliche Ableitungen leidet. ». L'apparition fantomatique revient à plusieurs reprises sous d'autres formes : « *gespensterhafte Erscheinungen* » et « *gespenstichen Erscheinungen* ».

⁹⁸⁸ « *Geist* » vient du latin « *Spiritus* » (Adelung, p. 512).

⁹⁸⁹ « *Gestalt* » signifie la silhouette, ce qui n'a que l'apparence d'un corps, un corps ou une chose de ce type (« *die Figur* », « *ein Scheinkörper* », « *der Körper ode rein Ding selbst* »). Adelung, pp. 633-634),

⁹⁹⁰ R. Caillois, « fantastique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 avril 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedia/fantastique/>

allemande favorise les équivalents de « apparition », tandis qu'il s'agit d'un choix mineur en langues française et anglaise.

3. L'INTROMISSION DE DOÑA RODRÍGUEZ DANS LA CHAMBRE DE DON QUICHOTTE

Centrons-nous finalement sur un épisode particulier : le chapitre 48 de la Seconde partie. Cet épisode narrant l'entrée de doña Rodríguez dans la chambre de don Quichotte en pleine nuit a retenu notre attention pour plusieurs raisons : d'abord parce que celui-ci concentre plusieurs occurrences des termes de *fantasma* et *visión* dans le texte original ; ensuite parce que ces deux termes sont traduits par « apparition » chez plusieurs de nos traducteurs ; mais aussi et surtout parce qu'il s'agit de l'un des épisodes les plus représentatifs de la fantastique du *Quichotte*, nous n'y reviendrons plus.

*Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados –el rostro, por los aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen–, en el cual traje parecía la más **extraordinaria fantasma** que se pudiera pensar.*

Clavó los ojos en la puerta, y cuando esperaba ver entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora, vio entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente.

*Mirola don Quijote desde su atalaya, y cuando vio su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la **visión**, y cuando llegó a la mitad del aposento, alzó los ojos y vio la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en ver tal figura, ella quedó espantada en ver la suya, porque así como le vio tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas que le desfiguraban, dio una gran voz, diciendo:*

– ¡Jesús! ¿Qué es lo que veo?

Y con el sobresalto se le cayó la vela de las manos, y, viéndose a oscuras, volvió las espaldas para irse y con el miedo tropezó en sus faldas y dio consigo una gran caída. Don Quijote, temeroso, comenzó a decir:

*– Conjúrote, **fantasma**, o lo que eres, que me digas quién eres y que me digas qué es lo que de mí quieres. Si eres alma en pena, dímelo, que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien a todo el mundo, que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien a las ánimas de purgatorio se extiende.*

La brumada dueña, que oyó conjurarse, por su temor coligió el de don Quijote, y con voz afligida y baja le respondió:

– Señor don Quijote, si es que acaso vuestra merced es don Quijote, yo no soy **fantasma**, ni **visión**, ni alma del purgatorio, como vuestra merced debe de haber pensado, sino doña Rodríguez [...].⁹⁹¹

a. Le phénomène apparitionnel des traductions anglosaxonnes

Parmi les traductions que nous avons sélectionnées, ce sont celles en langue anglaise qui sont les plus révélatrices. En effet, dans la version de Shelton, les quatre occurrences du terme « apparition » que nous avons pu relever se retrouvent toutes réunies dans ce chapitre et servent à traduire les *fantasmas* que sont l'un pour l'autre don Quichotte et doña Rodríguez, mais également la duchesse et Altisidora qui surgissent à la fin de l'épisode : « *he lookt like the strangest apparition, that can bee imagined* », « *I conjure thee, Apparition ! Or what so ere thou are, to tell me who thou are* », « *Signior Don Quixote (if you be he I meane) I am no Apparition* », « *the combate lasted some halfe an houre ; the apparitions vanished* »⁹⁹². Il semblerait donc que le Britannique fasse de l'« apparition » un phénomène spécifique et propre à cet épisode⁹⁹³, celui où, au cœur de la nuit, sur le seuil de la chambre de don Quichotte, d'inquiétantes (ou de dangereuses) silhouettes entrent, « apparaissent », voire surgissent⁹⁹⁴. La dynamique d'entrées et de sorties dans la chambre ne peut en effet que profiter à l'emploi du terme « apparition ».

La cohérence traductionnelle de Shelton se retrouve également chez d'autres traducteurs tels que Smolett ou Braunfels, qui traduisent respectivement par « apparition » et « *Erscheinungen* » non pas les *fantasmas* cette fois, mais les *visiones* de l'épisode : « *the apparition advancing to the middle of the chamber* », « *Don Quixote, I am no phantom, apparition, or soul in purgatory* »⁹⁹⁵, « *die Erscheinungen trat näher* », « *ich bin kein Gespenst und kein Erscheinung une kein Seele aus dem*

⁹⁹¹ DQII, 48, pp. 909-910 [nous soulignons].

⁹⁹² ESH2, pp. 314-315. On notera ici l'association oxymorique du substantif « apparition » et du verbe « *vanish* » qu'introduit le traducteur.

⁹⁹³ Parmi la critique circule l'hypothèse que ce ne soit pas Shelton qui ait traduit, mais plusieurs traducteurs qui travaillaient pour lui et qui se seraient partagé le texte. On pourrait donc imaginer qu'un de ces traducteurs se soit uniquement occupé de ce chapitre et ait choisi, pour traduire *fantasma*, le terme d'« apparition ».

⁹⁹⁴ La duchesse et Altisidora entrent dans la chambre soudainement et avec fracas : « *Apenas acabó don Quijote de decir esta razón, cuando con un gran golpe abrieron las puertas del aposento, y del sobresalto del golpe se le cayó a doña Rodríguez la vela de la mano* » (DQII, 48, p. 916).

⁹⁹⁵ ESM, t. II, pp. 293-294.

Fegefeuer »⁹⁹⁶. En manifestant ainsi aux sens (plus seulement à la vue) l'objet effrayant et en estompant les aspects chimériques que connote le terme de *visión*, les traducteurs le concrétisent et produisent une atmosphère plus étrange encore. Le britannique Ormsby va lui aussi dans le même sens. Dans sa version, les deux occurrences de *visión* prennent des accents lugubres en étant traduites par « *spectre* », soit, selon le dictionnaire de Johnson, « *apparition, appearance of persons dead* »⁹⁹⁷. Bien que souvent employé en tant que synonyme de « *ghost* », « *spectre* » se distingue pourtant de lui dans ses aspects ostensibles. Dani Cavallaro établit la distinction suivante :

*ghosts do not always manifest themselves as optical illusions, it also proposes an extension of the range of entities and situation encompassed by our visual experience; the spectrum of ghostliness includes both of visible and the invisible, the seen and the unseen*⁹⁹⁸

Le chercheur situe en effet le spectre au-delà de l'entité et souligne son ambiguïté en faisant de lui un être à la fois visible et invisible (un être – visuellement – seuil), un être à la fois tangible et intangible. Dans notre texte donc, ce choix lexical vient accentuer la défaillance de l'œil dans l'obscurité de la chambre, et laisse le lecteur dans une sorte d'hésitation (« qu'est-ce qui s'approche de don Quichotte ? ») qui vient renforcer l'aspect fantastique de l'épisode⁹⁹⁹. Quant au *fantasma* qu'incarne don Quichotte (par l'attirail qu'il revêt) dans le texte source, il devient dans cette traduction « *the most extraordinary scarecrow that could be conceived* »¹⁰⁰⁰. Il est donc un épouvantail (« *scarecrow* »¹⁰⁰¹, du verbe « *to scare* » qui signifie effrayer), une forme grossière qui inspire la fuite et inquiète. Cette proposition de traduction, qui désigne explicitement don Quichotte comme un objet effrayant, affermit autant l'effet

⁹⁹⁶ ABR, t. IV, pp. 77-78.

⁹⁹⁷ *Samuel Johnson's dictionary*, p. 1896. On notera une fois encore que c'est l'aspect fantomatique qui est mis en avant dans la traduction de la *visión*.

⁹⁹⁸ « les fantômes ne se manifestent pas toujours sous la forme d'une illusion d'optique, ils proposent aussi une extension de leur statut d'entité et du contexte entourant notre expérience visuelle ; le spectre fantomatique inclut le visible et l'invisible, ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas » [nous traduisons]. Dani Carvallo, *The Gothic Vision : Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Londres, New-York, Continuum, 2002, p. 75.

⁹⁹⁹ Bien que le titre du chapitre (« *De lo que sucedió a don Quijote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos dignos de la escritura y de memoria eterna* ») puisse aiguiller le lecteur sur ce qui est en train de se passer, le narrateur n'indique pas explicitement qu'il s'agit de doña Rodríguez au moment où il raconte que « *fuese llegando la visión* ».

¹⁰⁰⁰ EO, t. IV, p. 92.

¹⁰⁰¹ *Samuel Johnson's dictionary*, p. 1757 : « [*scare and crow*] An image of clapper set up to fright birds : thence any vain terror ». On notera par ailleurs que le corbeau est le symbole de la nuit en langue espagnole (Covarrubias, p. 649).

effroyable que comique. Elle vient renforcer le vaste champ lexical (que nous avons énoncé en amont) exprimant la peur ressentie par les personnages, mais aussi le quiproquo à l'origine du rire des lecteurs : l'épouvantail n'a, en réalité, rien d'épouvantable.

En définitive, il semblerait que le phénomène apparitionnel, connu pour être primordial au sein du récit fantastique, occupe une place centrale au sein des traductions anglo-saxonnes : les visions fantomatiques qu'incarnent don Quichotte, la duchesse, Altisidora et surtout doña Rodríguez¹⁰⁰² dans le texte source, deviennent, sous la plume de ces traducteurs, des apparitions inquiétantes.

b. Qualifier *visión* et *fantasma* dans l'aventure du corps mort et de la chambre

L'adjectif « *extraordinario* », qui accompagne et qualifie le *fantasma* auquel ressemble don Quichotte (« *parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar* »), nous invite à nouveau à rapprocher l'épisode de l'intromission de la duègne avec celui des enchemisés au chapitre 19 de la Première partie. Si ces deux épisodes nocturnes, placés sous le signe de l'œil défaillant, concentrent chacun deux occurrences du mot *visión* et quatre du mot *fantasma*, ce sont les adjectifs qui les accompagnent qui nous ont interpellée. En effet, suite à notre inventaire dans l'ensemble du roman, nous avons pu remarquer que ces substantifs ne sont que rarement accompagnés d'adjectifs. Parmi ceux relevés¹⁰⁰³, trois teintent le substantif d'une coloration fantastique : dans le chapitre 19, celui du corps mort, la *visión* est « *temerosa* » et « *extraña* », tandis qu'au chapitre 48, le fantôme est « *extraordinario* ». Observons comment les traducteurs ont retranscrit les groupes nominaux du texte source :

¹⁰⁰² Il faut aussi préciser que don Quichotte et doña Rodríguez ont en commun d'être les deux « vieux », ridicules que ridiculisés, de la Seconde partie. Dans un état de décrépitude avancé, il n'est pas étonnant qu'ils soient rapprochés d'une apparition fantomatique.

¹⁰⁰³ De toutes les occurrences constatées, nous n'avons pu relever que les groupes nominaux suivants : « *maravillosa visión* » pour décrire Marcela (nous avons commenté cette occurrence dans notre chapitre précédent) ; « *mala visión* » lorsque Rocinante est surprise face aux comédiens ; don Quichotte se demande s'il est « *fantasma vana* » en entrant dans le *locus amoenus* de la grotte ; « *visiones hermosas y apacibles* » lorsque Sancho décrit l'expérience souterraine de son maître ; puis, les occurrences qui nous intéressent : la « *temerosa visión* » et « *extraña visión* » des enchemisés, et « *la más extraordinaria fantasma* » qu'est don Quichotte au chapitre 48.

	TRADUCTION DE « TEMEROSA VISIÓN »	TRADUCTION DE « EXTRAÑA VISIÓN »	TRADUCTION DE « LA MÁS EXTRAORDINARIA FANTASMA »
ESH EM ESM EO	<i>dreadfull visions</i> <i>dredful sight</i> <i>dreadful vision</i> <i>the awe-inspiring aspect</i>	<i>strange vision</i> <i>dismal Spectacle</i> <i>strange vision</i> <i>strange spectacle</i>	<i>the strangest apparition</i> <i>the strangest apparition</i> <i>the most extraordinary</i> <i>phantom</i> <i>the most extraordinary</i> <i>scarecrow</i>
FO/R FF FBD FV	Les voyant Ce fut alors que dont la seule vue À cette vue	étrange vision étrange spectacle spectacle extraordinaire effrayante vision	au plus extraordinaire fantôme un lutin qui court le masque air étrange, hideux et <i>fantomatique</i> du plus épouvantable fantôme
AB AT ABR	<i>fürchterliche Anblick</i> <i>fürchterlichen Anblick</i> <i>furchtbare Erscheinung</i>	<i>seltsame Erscheinung</i> <i>wunderbare Erscheinung</i> <i>seltsame Erscheinung</i>	<i>abentheuerlichtse</i> <i>Gespenst</i> <i>seltsamsten Gespenst</i> <i>seltsamste Spuk</i>

La traduction de l'adjectif *temeroso* ne pose pas de problème et est rendue en son sens littéral : « *dreadfull* » en langue anglaise, « *fürchterlich* » en allemand, tandis que le groupe nominal est supprimé en langue française et la peur rendue plus loin dans la phrase. En revanche, la traduction des adjectifs *extraña* et *extraordinaria* semble plus complexe. Notons d'abord que trois des onze traducteurs choisissent, dans chacun des épisodes, de traduire *extraña* et *extraordinaria* de la même façon : c'est le cas de Shelton, qui emploie chaque fois « *strange* », de Braunfels, qui opte pour « *seltsam* », et de Viardot, qui insiste sur le sentiment de crainte éprouvé avec les adjectifs « effrayant » et « épouvantable ». Cette option renforce, une fois encore, les multiples analogies entre les deux aventures¹⁰⁰⁴.

Ensuite, de la même façon que pour les termes *fantasma* et *visión*, les deux adjectifs sont à plusieurs reprises employés l'un pour l'autre. Dans la majorité des cas (7/11), *extraña* est traduit littéralement (« *strange* », « étrange » et « *seltsam* ») et n'est

¹⁰⁰⁴ Dans le chapitre 19 de la Première partie, le substantif qualifié est *visión*, tandis que dans le chapitre 48 de la Seconde, il s'agit de *fantasma*. Dans leur majorité, les traducteurs choisissent de traduire littéralement ces substantifs. Néanmoins, il nous faut noter que la traduction par le terme « apparition » est relevée dans des proportions étrangement égales dans chacun des épisodes : 4 /22 dans le chapitre 19, et 2/11 dans le chapitre 48.

rendu par « extraordinaire » que dans la traduction de Bouchon-Dubournial¹⁰⁰⁵. En revanche, d'un point de vue quantitatif, c'est plutôt la traduction d'*extraordinaria* qui nous interpelle : l'adjectif est majoritairement traduit par « étrange » (5/11) et non par sa traduction littérale (3/11). Si le *Tesoro* de Covarrubias et le *Diccionario de Autoridades* attestent du fait qu'*extraño* et *extraordinario* peuvent s'équivaloir (notamment parce qu'ils décrivent tous deux l'impact d'un fait particulier sur le récepteur de ce fait)¹⁰⁰⁶, il semblerait que le second revête un sens plus précis : ce qui est *extraordinario* est une chose « *fuera de orden, regla y método regular y natural* »¹⁰⁰⁷, en d'autres termes, la chose extraordinaire est anormale, irrationnelle, voire surnaturelle. Alors pourquoi les traducteurs ont-ils eu tendance à gommer l'aspect surnaturel de don Quichotte, pour n'en faire qu'un objet « étrange » ? La question mérite d'être posée puisque chacune des langues dispose d'un équivalent au mot espagnol « *extraordinario* » (« *extraordinary* », « extraordinaire » et « *außerordentlich* ») : il s'agit donc d'un choix délibéré de la part des traducteurs.

Ce choix lexical contredit, à première vue, l'impression de fantastique qui se dégage de l'épisode de la chambre. Mais il faut, à notre avis, revenir à la distinction qu'établit Todorov entre les sous-genres fantastique-merveilleux et fantastique-étrange. En fait, il semblerait que les traducteurs laissent – sémantiquement – de côté l'aspect merveilleux du fantôme pour lui conférer un aspect étrange, plus proche du réel et qui s'explique rationnellement. En effet, cette mise en relief de l'étrangeté est tout à fait cohérente avec la description de l'accoutrement et des traits humains du chevalier¹⁰⁰⁸ qui précèdent et justifient la mention de la ressemblance avec le fantôme. Autrement dit, les adjectifs « étrange », « *strange* » et « *seltsam* » ancrent la scène dans la réalité et renforcent la frayeur que va éprouver doña Rodríguez quelques instants plus tard, en rencontrant cette espèce de fantôme paradoxalement tangible. On notera d'ailleurs que Viardot ne choisit ni « extraordinaire », ni « étrange », mais « épouvantable », pour traduire l'expression,

¹⁰⁰⁵ Le Français choisit même d'inverser les adjectifs : dans le premier épisode, il traduit *extraño* par « extraordinaire », et dans le second, il traduit *extraordinario* par « étrange ».

¹⁰⁰⁶ Covarrubias, p. 869 : « *llamamos extraño lo que es singular o extraordinario* ». *Autoridades*, p. 698 : « *vale también raro, singular, extraordinario* ».

¹⁰⁰⁷ *Autoridades*, p. 699.

¹⁰⁰⁸ DQII, 48, pp. 909 : « *envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados* ».

ce qui vient épaissir un peu plus encore le champ sémantique de la peur, déjà bien présent dans le texte source.

Conclusion

Ce chapitre n'a pas eu vocation à offrir toutes les clefs de compréhension de la réception du roman avellanédien ni de la fantastiçité du *Quichotte* par les traducteurs européens. En pratique, ce travail nécessiterait d'examiner l'ensemble des traductions disponibles, dans leur version complète, et cet examen constituerait, selon nous, un tout nouveau travail de thèse.

En revanche, par cette première approche, nous espérons avoir montré que le triptyque quichottesque que nous avons mis en lumière suscitait déjà, en son temps, chez certains traducteurs, de vives réflexions : tant la mise à l'écart des allusions explicites au roman avellanédien que la difficile traduction du « *don Quijote fantástico* » (pour ceux qui ont choisi de traiter le double de papier), nous en ont fourni la preuve. Enfin, la revalorisation de notre relevé d'occurrences de *visión*, complété par celui de *fantasma*, nous a permis de dévoiler l'importance que prend le phénomène apparitionnel chez nos traducteurs : cette interprétation constitue sans doute une nouvelle trace de la fantastiçité du *Quichotte*.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Au terme de ces deux chapitres, il ne nous semble plus possible de nier l'existence de la fantastique du *Quichotte*, ou de la resserrer autour du récit du chevalier au retour de son expédition dans la grotte de Montesinos. Les pages du *Quichotte*, œuvre magistrale du Siècle d'or, portent bel et bien en elles certains germes d'une littérature postérieure de deux siècles, la littérature fantastique.

Les faisceaux de preuves dont nous disposons – qu'ils soient narratifs, discursifs, thématiques, ou qu'ils relèvent de la réception – abondent, incluent de multiples épisodes, et mettent en lumière les pans les plus sombres et problématiques du roman. Néanmoins, aussi obscurs soient-ils, ces instants de fantastique sont tout à fait compatibles avec la dimension comique du roman, tant et si bien qu'ils y participent activement. Déstabiliser le lecteur, le faire parfois frissonner, mais surtout, l'installer inconfortablement dans le fauteuil de l'incertitude, sont autant de stratégies qui permettent à l'écrivain de souligner l'issue comique des épisodes et d'intensifier le rire des lecteurs (comme des personnages). En d'autres termes, le rire n'est pas uniquement le produit de situations grotesques, carnavalesques ou plus simplement ridicules. Nous en avons pour preuve le commentaire de Sancho suite au dénouement de l'aventure des moulins à foulon :

– *¿No ha sido cosa de reír, y lo es de contar, el gran miedo que hemos tenido? [...]*

– *No niego yo –respondió don Quijote– que lo que nos ha sucedido no sea cosa digna de risa, pero no es digna de contarse, que no son todas las personas tan discretas, que sepan poner en su punto las cosas.*¹⁰⁰⁹

En ces épisodes, le rire est, certes, un résultat recherché par l'écrivain, un d'aboutissement, mais il constitue surtout le point d'orgue d'un processus d'écriture cherchant à produire des états émotionnels (chez le lecteur ou les personnages, en fonction des épisodes) qui s'affranchissent des situations comiques traditionnelles et qui sont empreints de fantastique : l'étrangeté, l'inquiétude voire l'effroi. En d'autres termes, le soubresaut final n'est pas le résultat d'un processus qui s'appuie uniquement sur des ressorts comiques, mais est plutôt le fruit d'une tension qui atteint son paroxysme et rompt en éclats. Pourrait-on alors le considérer comme une sorte de « rire fantastique » ?

¹⁰⁰⁹ DQI, 20, p. 185.

Ces résultats, nous l'espérons, permettront d'offrir de nouvelles pistes de recherche à deux niveaux : d'abord autour des œuvres du Siècle d'or, sur lesquelles, nous insistons, il reste beaucoup à dire, mais aussi autour du genre fantastique, dont il faut explorer davantage les origines.

CONCLUSION

Dans le cadre de ce travail, nous avons souhaité revisiter les lectures antérieures sans pour autant nier leur apport fécond. Nous avons en effet cherché à nuancer les lectures majoritairement comiques des *Quichottes* en mettant en lumière, non pas ses configurations sérieuses ou tragiques, mais ses tournures les plus inquiétantes, ou pour le moins étranges. En nous centrant de cette façon sur les aspects les plus troublants de l'œuvre, à commencer par la matière romanesque que constituent la Première partie et la continuation au sein de la Seconde partie, nous avons pu montrer que les « trois *Quichottes* » n'étaient pas exclusivement rythmés par le rire. Nous aimerions à présent revenir brièvement sur le chemin que nous avons parcouru, de façon à synthétiser, nuancer, et ajuster nos différentes conclusions.

Dans notre première partie, nous avons avant tout souhaité proposer une approche structurée et cohérente des « trois *Quichottes* », sous la forme d'un triptyque spéculaire. Cet agencement nous a permis de mieux décrire l'ensemble des stratégies mises en œuvre par Cervantès pour se défendre face à son concurrent (révéler, corriger, déformer), de lever le voile sur le sentiment de vertige, voire d'étrangeté, que le lecteur pouvait éprouver (notamment dans la Seconde partie) et de mettre en lumière la poétique spéculaire de l'œuvre. La validité de la conception tripartite du *Quichotte* s'est ensuite vérifiée par une étude autour du personnage cervantin, qui se voit impacté par la publication du *Second Tome* entre les deux parties cervantines, tant du point de vue de sa complexité interne, que de son évolution dans la diégèse. Nous avons effectivement pu constater que le continuateur participe au développement du personnage cervantin, tant par sa propre plume, c'est-à-dire dans son roman, que par l'influence qu'il exerce sur celle de Cervantès, dans la suite cervantine¹⁰¹⁰. Incidence directe de l'insertion des livres de 1605 et de 1614, la réflexion identitaire menée par don Quichotte dans le livre de 1615 porte à croire que le protagoniste se détache de

¹⁰¹⁰ Comme l'affirme Ruth Fine, « *Uno de los rasgos sobresalientes de la caracterización de personajes en el Quijote es la multiplicidad de constructores de los mismos* » (R. Fine, « Hacia una poética del personaje cervantino. Reflexiones sobre la construcción del personaje en el *Quijote* », *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, Monterrey, 2007, p. 180).

son cadre fictionnel et s'affranchit de l'autorité de l'écrivain pour s'affirmer par lui-même, et ce d'autant plus qu'il doit se confronter à une cascade de don Quichottes, plus ou moins inquiétants : son *alter ego* de papier, *el otro* batu par le Chevalier aux Miroirs, puis son double le plus menaçant, le *don Quijote fantástico* d'Avellaneda. L'examen du statut particulier de Dulcinée a également révélé de nombreux jeux de miroirs entre les trois romans. De la dame des pensées à la dame celestinesque, de Bárbara à Andrés puis Leandra, jusqu'à la *barbarification* de Dulcinée, l'évolution du personnage féminin a généreusement contribué à la poétique spéculaire de notre triptyque, et ces avatars se sont avérés moteurs des aventures de don Quichotte. Ces diverses configurations des personnages centraux, couplées à la sensation de vertige provoquée par l'apparition du roman avellanédien dans la suite cervantine, nous ont alors amenée à nous interroger plus largement sur les multiples « doubles » qui, ponctuellement, apparaissent face au protagoniste cervantin.

Dans les faits, la rencontre avec le double était déjà présente dans le roman authentique (nous l'avons constaté avec l'apparition de Cardenio entre autres), et s'est vue particulièrement exacerbée par la parution de la continuation. Don Quichotte ne croise pas uniquement des doubles homonymes, mais aussi des personnages avec lesquels il présente de nombreuses similitudes, avant tout psychologiques, et qui, eux aussi, semblent assez menaçants à son égard. Notre seconde partie, qui s'est donc centrée sur les doubles quichottesques, a montré, une fois encore, que ces rencontres ne conduisent pas toujours à des situations purement risibles. Et même si les constantes littéraires régissant ces rencontres peuvent s'apparenter à une sorte de mise en scène, en substance, elles rapprochent bien plus les doubles quichottesques des dispositions romanesques fantastiques, où ils incarnent des figures inquiétantes, que de celles auriséculaires, où ils sont avant tout des sosies, ce qui présente un certain avantage dramaturgique. Le double cervantin est-il véritablement à l'avant-garde du futur motif fantastique ? Comment participe-t-il à la poétique spéculaire ? Notre analyse s'est enrichie par une étude du personnage cervantin dans l'ensemble du corpus. Les nombreux doubles ainsi rencontrés ont conduit à un examen typologique qui a permis de cerner méthodiquement la diversité et la singularité de ces multiples figures, susceptibles de renvoyer à une configuration fantastique. Parmi les doubles internes, accidentels ou intentionnels, et les doubles externes, par mise en présence virtuelle ou réelle, nombreux sont ceux qui prennent une tournure ambiguë, alarmante, voire

dangereuse, au sein de la diégèse. En fait, en exploitant ce motif, Cervantès se nourrit de schémas littéraires préétablis et les renouvelle : il dote le double d'un caractère plus complexe et sombre, digne, à plusieurs égards, des doubles fantastiques (tels que le seraient Goliadkine ou Hyde), le fait prospérer tout au long du récit et, par conséquent, le place au centre du dispositif spéculaire des trois *Quichottes*. En devenant acteur de cette poétique, le double n'est plus un simple motif mais un véritable phénomène. Toutefois, s'il a été possible de rendre compte des diverses modalités du double cervantin, nous avons également souhaité montrer, par la constance de nos exemples, que la classification proposée n'était ni définitive ni hermétique : nous pensons par exemple à Sansón Carrasco ou à Cardenio.

La phénoménologie du double mise au jour a spécifiquement démontré la validité de la réflexion fantastique pouvant être menée sur le *Quichotte*. Ces résultats nous ont alors amenée à approfondir la question dans la dernière partie de notre thèse : si le texte cervantin renferme les traces avant l'heure du double fantastique, ne pourrait-on pas trouver d'autres caractéristiques du genre à venir ? Au terme d'un examen des travaux existants sur la question, nous nous sommes très rapidement rendu compte que le potentiel fantastique du *Quichotte* mériterait d'être plus systématiquement pris en compte. Dès lors, nous nous sommes donné pour mission d'explorer le texte cervantin par le prisme de la « fantasticité » et de mettre en valeur les éléments pouvant s'apparenter au genre en question. Nous nous sommes ainsi frayé un chemin parmi les épisodes les plus sombres du *Quichotte* afin de montrer que, tant du point de vue de la dynamique narrative que du traitement de certains thèmes, le roman portait en germe plusieurs caractéristiques d'un genre pourtant postérieur de deux siècles, et ce même si l'aventure aboutissait à une situation comique. En effet, à plusieurs reprises (dans l'aventure des moulins à foulon ou de l'entrée de do  a Rodríguez dans la chambre, par exemple), il y a eu matière à redéfinir et à nuancer le rire, en s'intéressant non pas à la finalité comique, mais au processus, empreint de fantasticité, qui y mène. Dans ce chapitre donc, nous avons mobilisé bien des épisodes, ce qui a permis, nous semble-t-il, d'étoffer les réflexions souventefois centrées sur l'aventure de la grotte de Montesinos. Cela s'entend, en dépit des multiples exemples déployés, il doit assurément subsister d'autres pistes qui ne demandent qu'à être cultivées. Nous espérons néanmoins avoir pu convaincre de la portée féconde de ce pas de côté original vis-à-vis de l'exégèse cervantine consacrée.

Nos résultats nous ont finalement poussée à infléchir de façon significative notre recherche, dans une perspective comparée de la réception, grâce à onze traductions européennes. Nous avons décidé de nous centrer sur les trois grandes questions développées dans notre travail : les trois *Quichottes*, le double et la fantastiçité. Les traducteurs allemands, anglais et français ont-ils été sensibles au triptyque quichottesque ? Il semblerait que les premiers traducteurs n'aient pas pleinement mesuré l'enjeu que représentait la réflexion du *Quichotte* avellanédien au sein la Seconde partie cervantine, sans doute en raison de son infortune critique et de la réussite du « procès littéraire » que Cervantès a infligé à son concurrent, mais toujours est-il que l'appréciation de l'œuvre, et par conséquent du triptyque, s'est nettement nuancée à partir du XVIII^e siècle en France, et plus généralement au XIX^e siècle. Alors comment ont-ils appréhendé le double *fantástico* avellanédien ? À en juger par les diverses propositions en langue cible, on peut remarquer que la traduction de ce qualificatif fut assez problématique, à l'instar, finalement, de sa polysémie en langue source. Nous avons néanmoins pu constater, dans la traduction de Braunfels (traducteur allemand le plus tardif que nous ayons étudié), que les enjeux de ce terme n'étaient pas inconnus et qu'il était même possible de transposer leur complexité en langue cible. Enfin, la dernière question que nous avons voulu aborder fut celle de la fantastiçité : les traducteurs de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle ont-ils décelé le potentiel fantastique de l'histoire cervantine ? Pour répondre à cette question, nous avons procédé à une étude lexico-sémantique des différentes langues cibles autour des « visions » et des « fantômes » du roman cervantin, ce qui nous a permis de souligner que les traducteurs mettaient davantage en avant le phénomène « apparitionnel », ingrédient majeur du genre fantastique, mais également qu'ils privilégiaient avant tout leurs aspects réels et étranges et non pas leur dimension merveilleuse.

Nous sommes néanmoins consciente que nous n'avons pu répondre que partiellement à notre questionnement, et il serait en effet souhaitable d'approfondir la réception – textuelle – de la fantastiçité, en disséquant méticuleusement chacune des versions sélectionnées. Mais cette étude nécessite de consulter un très vaste corpus de traductions qu'il aurait été impossible de rendre de manière satisfaisante dans le cadre de notre thèse. Bien que notre approche ait permis d'ouvrir de nouvelles voies quant à la réception de l'œuvre et laisse présager de riches découvertes, une recherche de – très – grande ampleur reste à mener.

Pour donner suite à notre travail, d'autres démarches sont également envisageables et d'autres pistes méritent, elles aussi, d'être creusées.

Sans doute faudrait-il, dans un premier temps, inscrire nos réflexions dans un corpus cervantin plus vaste. Comme nous l'annonçons dans la deuxième partie de ce travail, la prose cervantine pourrait faire l'objet d'une étude approfondie sur la poétique spéculaire et phénomène du double¹⁰¹¹, d'autant que l'œuvre cervantine est fortement marquée par les structures duelles (pensons aux deux parties du *Quichotte*, à la *Galatea* qui n'a malheureusement pas vu naître sa seconde partie), dialogiques (entre don Quichotte et Sancho ou entre Cipión et Berganza dans le *Coloquio de los perros*) et réflexives¹⁰¹². « *[E]s una norma cervantina* », assure Avalor-Arce¹⁰¹³. En effet, plusieurs des modalités du double relevées dans notre corpus apparaissent dans d'autres de ses œuvres : nous pensons entre autres au phénomène lycanthropique et au travestissement identitaire dans *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ; à la rivalité féminine dans *Las dos doncellas* ; à l'altérité incarnée inconsciemment par *la gitanilla Preciosa* (qui n'est autre que la noble Constanza, volée à sa naissance par une gitane) ou volontairement par Juan de Cárcamo (devenu Andrés pour prouver ses sentiments envers Preciosa) ; ou encore au thème des deux amis développé dans *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* et *La Señora Cornelia*. Si le phénomène du double trouvait une place significative dans l'ensemble des œuvres, comme cela semble se profiler, il serait effectivement nécessaire d'interroger sa propension comique afin de déterminer si la dimension inquiétante qu'acquiert le double dans le *Quichotte* s'avère spécifique de ce roman, ou si elle s'inscrit au contraire dans un projet d'écriture plus vaste. En d'autres termes, l'exploration de ces

¹⁰¹¹ Par ailleurs, dans la mesure où la figure auriséculaire du double constitue avant tout une structure dramatique extrêmement rentable, il pourrait être intéressant d'examiner le phénomène du double dans l'œuvre théâtrale de Cervantès, d'autant que celle-ci est bien trop longtemps laissée de côté. Une édition des *Comedias y Tragedias*, réalisée par Luis Gómez Canseco, est parue récemment : M. de Cervantes Saavedra, *Comedias y tragedias*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.

¹⁰¹² Bénédicte Coadou considère que le *Persiles* est le « miroir du parcours créatif » de Cervantès et affirme que « Les phénomènes d'échos se démultiplient dans le *Persiles* faisant de ce dernier récit le point de convergence des recherches esthétiques antérieures ou le prisme qui réfléchit les liens savamment tissés entre les créations précédentes et ce testament littéraire, mais aussi entre le lecteur fidèle qui saura repérer ces effets subtilement orchestrés et l'auteur ». B. Coadou, « *Le Persiles* de Cervantès, une œuvre-miroir », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, septembre 2016, URL: <http://cle.ens-lyon.fr/espanol/litterature/litterature-espagne/cervantes/le-persiles-de-cervantes-une-oeuvre-miroir> (consulté le 19/04/2021).

¹⁰¹³ J. B. Avalor-Arce, Introducción, dans M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, p. 35.

autres textes cervantins nous permettrait alors de mesurer l'opérativité du modèle taxinomique que nous avons établi, de l'ajuster sans doute, et de l'enrichir plus encore.

Dans un second temps, nous pensons que le concept de « fantasticité » que nous avons forgé en partant du concept bayardien de « dissonance » dans la dernière partie de notre thèse pourrait servir d'outil d'analyse et permettrait de relire les œuvres majeures du Siècle d'or espagnol sous un nouveau jour. L'essai d'Aranda, que nous avons convoqué à de multiples reprises, et dont la valeur est, nous semble-t-il, sans égale¹⁰¹⁴, compile de multiples analyses de fragments d'œuvres du répertoire, majoritairement théâtrales, qui pourraient toutes se prêter à une étude d'envergure. Parmi les exemples développés figurent plusieurs œuvres de l'illustre Lope de Vega, baptisé par la chercheuse, de la même façon que Cervantès, « maître de l'étrange », ou encore de Calderón de la Barca. La production dramaturgique de ce dernier nous intéresse tout spécialement puisqu'il y développe plusieurs motifs de notre corpus que nous avons identifiés comme étant des ferments fantastiques. Nous pensons par exemple au phénomène du double dans le diptyque de *La Hija del aire* (1653), où l'on pourrait interroger la troublante gémellité entre la mère tyrannique, Sémiramis, et son très jeune fils, Ninias ; ou à *La vida es sueño* (1635), dont « la tonalité crépusculaire et folle [annonce] l'esthétique gothique »¹⁰¹⁵. Mais c'est avant tout la *comedia* du *Príncipe constante* (1629), qui raconte la captivité du prince Fernando après la défaite portugaise à Tanger, qui nous intéresse.

On y retrouve en effet un certain nombre de motifs clefs de notre travail. Après avoir refusé de céder la ville de Ceuta au roi de Fez, don Fernando est fait esclave et devient un véritable martyr : il incarne dès lors un être seuil repoussant, à l'odeur pestilentielle, une sorte de cadavre en décomposition dont on ne peut que détourner le regard¹⁰¹⁶, ou, en d'autres termes, un mort-vivant (« *Vive muriendo* », « *Ni Infante ni*

¹⁰¹⁴ La dette scientifique que nous avons envers son essai est immense.

¹⁰¹⁵ M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, p. 154.

¹⁰¹⁶ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto de Calderón de la Barca. Tomo I. Dramas religiosos y filosóficos, precedido de un estudio crítico de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, Librería de Perlado, 1910, p. 402: « *Horror da a cuantos le ven* »; p. 419 : « *¡Qué horror!* », « *¡Qué lástima! ¡qué pavor!* », « *Horror con tu voz me das, / Y con tu aliento me hieres. / ¡Déjame, hombre! ¿qué me quieres? / Que no puedo sentir más* ». Pour une analyse plus poussée de l'état de décomposition du prince, consulter Ph. Meunier, « Du fumier à l'église ou la Passion du prince constant », dans *L'argument d'autorité*, éd. F. Bravo, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2017, pp. 99-116.

Maestre soy, / El cadáver suyo sí »¹⁰¹⁷). La mort définitive du prince constant, qui a lieu hors de la scène, laisse le spectateur en suspens jusqu'à la toute fin de la pièce. Elle ne sera clairement annoncée qu'en scène XVIII, l'avant dernière de la pièce : « *es muerto* »¹⁰¹⁸. Mais un autre élément significatif, qui a lieu quelques instants auparavant, attire notre attention : celui de l'apparition de don Fernando à don Juan et don Enrique. Les indications scéniques, qui indiquent un cadre nocturne, et donc, on l'imagine, une représentation théâtrale dans l'obscurité, favorisent l'apparition spectrale de don Fernando (qui est déjà mort). Comme le souligne Yannick Barne¹⁰¹⁹, cette apparition *post mortem* est assez singulière puisqu'elle s'éloigne des manifestations sensationnelles que l'on observe traditionnellement dans les *comedias de santos*. Ici, point d'image spectaculaire et nul besoin de machineries pour la mettre en scène : « *Aparécese el Infante D. Fernando, con manto capitular, y una hacha encendida* »¹⁰²⁰. Assez logiquement donc, l'apparition spectrale ne provoque pas l'émerveillement – « *¿Oyes confusas voces / romper los vientos tristes y veloces ?* », « *Dudando estoy, Alfonso, lo que veo* »¹⁰²¹ –, mais au contraire, et c'est fondamental, le doute : Alfonso ne reconnaît-il pas le miracle, *la visión*, qui se présente à lui ? Pourquoi doute-t-il de son acuité visuelle, *la vista* ? Sa foi doit-elle être remise en question ? On l'aura compris, la perception du phénomène apparitionnel est dans cette pièce très ambiguë et mérite une attention particulière. À ce titre, il serait très intéressant de l'examiner à la lumière de sa réception allemande¹⁰²², car le théâtre calderonien a lui aussi suscité un grand enthousiasme dans l'aire germanique, tant au XVII^e siècle, puisque le dramaturge est considéré comme un grand défenseur de la

¹⁰¹⁷ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto*..., p. 382 et p. 413. Cet état nous rappelle, toutes proportions gardées, celui de Cardenio dans la Sierra Morena.

¹⁰¹⁸ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto*..., p. 426.

¹⁰¹⁹ Y. Barne, « Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca », dans *Crítica*, 140, 2020, p. 91.

¹⁰²⁰ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto*..., p. 423. On notera ici l'emploi de la « *hacha encendida* » qui n'est pas sans nous rappeler deux épisodes nocturnes du *Quichotte* que nous avons abordés : celui des enchemisés (avec les torches des religieux), ou celui de l'intromission de la très fantomatique doña Rodríguez dans la chambre de don Quichotte (avec une bougie allumée).

¹⁰²¹ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto*..., p. 424.

¹⁰²² Plusieurs travaux sur la réception de Calderón sont à consulter. Citons entre autres J. Wilhelm, « La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, 73, pp. 47-56 ; H. W. Sullivan, *Calderón in the Germán Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge Press, 1983 ; A. Cardona Castro, « Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872 », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlin, Vervuert, 1989, pp. 381-393 ; et H. Friedrich, *Calderón, ese extraño*, trad. R. C. Imboden, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.

Contre-Réforme¹⁰²³, que postérieurement. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle en effet, les romantiques apprécient particulièrement son œuvre, qui fait l'objet de nombreux commentaires critiques, tels que ceux d'August Wilhelm Schlegel, qui n'a pas hésité à encenser la production de Calderón. De la même façon, elle attire l'attention des traducteurs. Ainsi retrouvons-nous Friedrich Johann Justin Bertuch et Ludwig Tieck, deux traducteurs auxquels nous nous sommes intéressée dans la dernière partie de notre travail, mais également Goethe, qui loue la *comedia* du *Príncipe constante* dans sa correspondance avec Schiller en jugeant que l'« on a l'impression de n'avoir de sa vie rien lu de plus exquis » et que « si la poésie venait à disparaître de la face du monde, cette pièce suffirait parfaitement à la reconstituer dans sa totalité »¹⁰²⁴.

Ce travail permettrait ainsi de déterminer, avec plus de précision encore, si la question du phénomène apparitionnel, et, plus largement, de la fantasticité, est une spécificité cervantine ou si celle-ci peut s'implanter définitivement au cœur des études littéraires du Siècle d'or espagnol. Par conséquent, peut-être apporterait-il un nouvel éclairage dans une histoire littéraire occidentale qui oublie un peu vite combien la littérature espagnole auriséculaire multiplie les ingrédients qui constituent les prémices du genre fantastique.

¹⁰²³ A. Cardona Castro, « Recepción, incorporación y crítica... », dans *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 381.

¹⁰²⁴ J. W. von Goethe, *Correspondance entre Schiller et Goethe (1794-1805)*, trad. L. Herr, Paris, Plon, 1923, p. 309. On notera que même Goethe, qui devrait pourtant être assez réfractaire aux idées catholiques, loue l'œuvre caldéronienne.

RESUMEN

LOS QUIJOTES DE CERVANTES Y AVELLANEDA ANTE EL ESPEJO: LA ESCRITURA DEL DOBLE EN EL UMBRAL DE LO FANTÁSTICO

INTRODUCCIÓN

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha que conocemos hoy en día se fue fraguando gracias a sus recepciones sucesivas: héroe cómico para su lector contemporáneo, se convierte en símbolo de la exaltación del individuo en el siglo XVIII, en figura romántica desmesurada en el siglo XIX, adquiriendo poco a poco una dimensión emblemática. Lógicamente, la segunda mitad del siglo XX viene a ser escenario de uno de los más importantes debates críticos en torno a la interpretación de la novela: un debate que opone a los investigadores que consideran el *Quijote* como un «*funny book*»¹⁰²⁵ (entre ellos Erich Auerbach, Peter Russel y Anthony Close) frente a los que tienen en cuenta el aspecto más serio detrás de la risa (por ejemplo, Albert. A. Sicroff, Francisco Rico o John Jay Allen). Esta disputa de no poco calado tiene como origen concepciones hermenéuticas divergentes y condujo a los investigadores a intercambiar las reprobaciones más severas sobre el posicionamiento que tiene que adoptar el filólogo frente al texto clásico. Unos, defienden una vuelta al origen, es decir al papel fundamental de la risa, conforme al proyecto literario expuesto por Cervantes en el prólogo de la Primera parte, mientras que los otros, que siguen la interpretación romántica, proyectan el texto sobre su propio sistema referencial, proponiendo así una lectura actualizada y actualizadora de la novela. Cada uno siguió su propio camino, sin llegar a ponerse de acuerdo, pero lo cierto es que todos tenían sus razones. Si bien la cuestión ya no está en un primer plano, estas reflexiones resultan esenciales para cualquier cervantista en busca de respuestas. Aclararemos enseguida nuestro punto de vista.

Resulta evidente que algunas características singulares de la escritura cervantina fueron eclipsadas durante mucho tiempo por las reiteradas aproximaciones

¹⁰²⁵ P. Russel, « “Don Quixote” as a Funny Book », *Modern Languages Review*, 64, 1969, pp. 312-326.

cómicas que se han hecho a la obra, por eso se ha tratado de proponer otra lectura del *Quijote* (o más bien de los *Quijotes*, tal y como veremos después), aun cuando no fuera contemporánea a la época cervantina. Sin embargo, no se ha rechazado dicha dimensión cómica, que no se puede negar, sino que hemos querido emanciparnos de su tutela. De esta forma, nos hemos acercado en cierta medida a la orientación adoptada por los románticos: hemos leído el texto como lector del siglo XXI (lo que somos), un lector que, influido por su cultura literaria, entiende el texto a la luz de otra literatura. Una lectura atenta al texto nos ha llevado efectivamente a recolectar muchos elementos que fueron acaso obviados, probablemente porque no formaban parte cabal de esa lectura cómica. Los elementos en cuestión no son los que desencadenan la risa, sino los que engendran inquietud e incluso temor, tanto para los personajes como para los lectores. Por consiguiente, nos hemos preguntado si otra lectura del texto cervantino, más oscura que las más comunes en la crítica cervantina, sería posible; y si así fuese, si cabría vincularla con la futura literatura fantástica. En otros términos, hemos cambiado las perspectivas tradicionales, repensando la cronología de la historia de la literatura.

No hay duda de que, entre todos los elementos preocupantes hallados, muchos se podían vincular con la continuación de la Primera parte del *Quijote* por Alonso Fernández de Avellaneda. Por consiguiente, hemos decidido ampliar nuestro corpus. En otras palabras, no proponemos una relectura de las dos partes cervantinas, sino de lo que suele llamar la crítica los «tres *Quijotes*»: la Primera parte cervantina (1605), el *Segundo Tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Avellaneda (1614) y la Segunda parte cervantina firmada de nuevo por Cervantes (1615).

Aunque los proyectos literarios de Cervantes y de su émulo difieren, la risa tiene un papel central en la continuación. Entre otros muchos ejemplos, podemos citar las justas de Zaragoza, el episodio del Archipámpano de Sevilla o cuando Sancho se convierte en bufón profesional al final de la novela. En su libro *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en el «Quijote» de Avellaneda*, James Iffland examinó la cuestión de la risa, apoyándose en un estudio comparativo de los tres *Quijotes*. Así subrayó cómo el continuador se alejó de la dimensión carnavalesca de la novela original, que produce una risa multidireccional, y que, por el contrario, orientó la comicidad hacia una perspectiva nobiliaria, en la que los protagonistas eran con frecuencia ridiculizados por medio de diversas burlas. A primera vista, Iffland parece

coincidir con las lecturas cómicas de los *Quijotes*. Sin embargo, reconoció que los mecanismos de la risa ocultan elementos mucho más serios, que son además fuente de interacciones con el escritor del *Quijote* auténtico:

*Avellaneda es totalmente consciente de que la mejor parte del mensaje potencialmente subversivo no se transmite por medio de una declaración directa, sino por los propios mecanismos de la comicidad de la obra*¹⁰²⁶

Pero, ¿en qué medida participó la continuación del sentimiento de extrañeza que, en ciertos momentos, surge en el lector o en los personajes de la novela cervantina?

Si el *Segundo Tomo* dio lugar a numerosas polémicas, y si se formularon contra él numerosas críticas, parece que hoy en día los especialistas admiten cada vez más la idea de que la continuación apócrifa influyó en gran medida en la escritura de la Segunda parte cervantina. Un importante conjunto de indicios, que han perfilado Alfonso Martín Jiménez y, más recientemente, Luis Gómez Canseco y David Alvarez Roblin¹⁰²⁷, ha permitido establecer la existencia de un importante diálogo entre las dos novelas, y particularmente entre las dos segundas partes del *Quijote*: «se puede asegurar sin mucho margen de error, que [Cervantes] repensó su propio libro desde el comienzo y rehizo no pocos pasajes que tenía compuestos»¹⁰²⁸. Las pruebas de las que disponen los cervantistas ya no permiten estudiar la novela cervantina (y sobre todo la Segunda parte) sin ponerla en perspectiva con la obra de Avellaneda.

Esta constatación nos llevó, en el marco de nuestro trabajo de fin de Máster a realizar un estudio comparativo del tema de la justicia en las tres partes del *Quijote*. Gracias a este trabajo, pudimos mostrar que los dos escritores se influyeron mutuamente proponiendo dos visiones distintas de la justicia, pero sobre todo que Cervantes la metaforizó en su Segunda parte bajo la forma de una «justicia literaria» para restablecer su autoridad sobre el libro y para reparar el perjuicio causado por Avellaneda a su obra. Finalmente, constatamos que, entre las diferentes estrategias creadas por Cervantes, muchas generaron confusión en el libro de 1615, e incluso

¹⁰²⁶ Traducimos J. Iffland, «Do We Really Need to Read Avellaneda?», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21, 1, 2001, p. 75: «Avellaneda realizes perfectly well that the better part of that potentially unsettling message is transmitted not by means of direct statements, but through the very mechanisms of comicity of the work».

¹⁰²⁷ A. Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001 y *Cervantes y Pasamonte, La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; D. Alvarez Roblin, *De l'imposture à la création: le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014; L. Gómez Canseco, *DQAV*, Introducción.

¹⁰²⁸ L. Gómez Canseco, *DQAV*, «1615 : del “Quijote” al “Quijote”», p. 525.

provocaron cierto vértigo en el lector y en los personajes. En consecuencia, estos elementos ocupan un lugar destacado en nuestras investigaciones e incluso una implicación central.

En suma, la ambición de esta tesis doctoral, que se compone de tres parte, es renovar las lecturas tradicionales del *Quijote*, mirándolo desde un punto de vista contemporáneo y entendemos que singular.

METODOLOGÍA

El método de trabajo que ha dado las orientaciones de esta tesis, o mejor dicho nuestra «práctica del texto»¹⁰²⁹, ha sido la de la literalidad. Este enfoque, teorizado por Nadine Ly y Frederic Bravo¹⁰³⁰, consiste ante todo en explorar la esencia propia del texto, su «limo original» dice Ly¹⁰³¹, en sus figuras inmutables:

La literalidad, que es el propio texto como sistema signifiante (es decir dinámica, eficiente, poderosa en hacer y decir), ofrece al análisis el dato bruto del cuerpo del texto, su entera materialidad, y entrega el escondido principio que jerarquiza sus componentes¹⁰³²

Por lo tanto, este método implica un hondo análisis del sentido literal¹⁰³³ de las palabras, de su etimología, y también de la autorreferencialidad del texto. En otras palabras, se trata de una verdadera postura deontológica que precisa someterse al texto y tratarle con un absoluto respeto.

Este compromiso con la letra del texto nos ha parecido más pertinente respecto al conjunto de nuestro proyecto, sobre todo en el momento de entrar en una noción tan compleja y multidisciplinar como la del doble, sin perdernos por ello en nuestro

¹⁰²⁹ F. Bravo, «L'analyse littérale», en *Littéralité III, L'image dans le tapis*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 45 [traducimos nosotros]: «Se trata más bien de una “ética” del análisis, o sea una actitud o postura de lectura frente al texto, que de un método o una “técnica” propiamente dichos»

¹⁰³⁰ N. Ly, «La littéralité», en *Les langues néo-latines*, 262, 1987, pp. 5-30 ; F. Bravo, «L'analyse littérale», en *Littéralité III, L'image dans le tapis*, pp. 43-74. Para una práctica de la literalidad, consultar Ph. Meunier, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or : essai de poétique onomastique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

¹⁰³¹ N. Ly, « La littéralité », en *Les langues néo-latines*, p. 7. La comparación geológica y sedimentaria es rica de sentido.

¹⁰³² N. Ly, «La littéralité», en *Les langues néo-latines*, p. 9 [traducimos nosotros].

¹⁰³³ Según Bravo, analizar el sentido literal significa ser fiel al texto (F. Bravo, « L'analyse littérale », en *Littéralité III, L'image dans le tapis*, p. 45).

camino¹⁰³⁴. Al empezar este trabajo, hemos seguido la recomendación de Bravo. No hemos «negado la compleja interacción de las fuerzas “exteriores” que intervienen en la escritura»¹⁰³⁵ cervantina, sino que, por el contrario, la hemos puesto de relieve: las publicaciones de la Primera parte de las aventuras de don Quijote (así como las críticas de los lectores) y de la continuación avellanedesca, insertas en el texto de la Segunda parte cervantina, han sido objeto de un especial cuidado en nuestra primera parte.

Asimismo, nos hemos interrogado en numerosas ocasiones sobre el origen de las palabras, su evolución y su uso en el propio contexto. Pensamos especialmente en los «espejos» que pueblan el texto, en el protocolo textual que prepara, organiza y rige la aparición del doble, en el imprescindible y ambiguo adjetivo «fantástico», en los fenómenos de la «aparición» y de la «visión», o en nuestra perspectiva comparada de las traducciones europeas focalizada en sus aspectos léxicos y semánticos. Consecuentemente, hemos tratado de referirnos a los términos empleados por Cervantes e interpretados en su tiempo, observándolos también desde un punto de vista diacrónico. Se podría argüir que nuestro enfoque, que consiste en renovar las lecturas del *Quijote* mirándolo desde un punto de vista actual y actualizador, es anacrónico y que se aleja, a primera vista, de la literalidad. No obstante, atreviéndonos a rozar el anacronismo, hemos obedecido a uno de los principios fundamentales de la literalidad: «poner de relieve la dinámica productora de un texto, [...] concediéndole un estatuto de organismo siempre activo». En determinados episodios, nos hemos interesado menos por la finalidad cómica que por el proceso que conduce a esta: «nos esforzamos por observar la operación del lenguaje que la engendra, lo que se describ[e] ya no es *lo que se dice* en el texto, lo que se sac[a] a luz es *lo que se hace*»¹⁰³⁶.

Sin embargo, este método no ha obstaculizado otros enfoques igualmente esenciales para nuestro trabajo. Pensamos en el exhaustivo inventario de los dobles en los *Quijotes* al que hemos procedido en la segunda parte de nuestra tesis. Teniendo en cuenta los numerosos dobles encontrados, la variedad de las relaciones analógicas que los vinculan y las constantes funcionales que hemos podido destacar, se ha pretendido dar una estructura explicativa e interpretativa a nuestro inventario. Para guardarnos de

¹⁰³⁴ En algunas ocasiones ha sido necesario hacer algunas incursiones en disciplinas conexas, tal y como la filosofía o la psicología, pero hemos intentado, tanto como sea posible, centrarnos únicamente en el texto.

¹⁰³⁵ F. Bravo, «L'analyse littérale», en *Littéralité III, L'image dans le tapis*, p. 57.

¹⁰³⁶ Para las dos citas : N. Ly, en «La littéralité», *Les langues néo-latines*, p. 9.

articular un catálogo de todos estos dobles, hemos organizado un modelo taxonómico, lo que nos ha permitido dar cuenta de la diversidad de los dobles con coherencia e interrogar metódicamente su inquietante propensión.

Por fin, un último enfoque, nuevo en nuestra trayectoria investigadora, pero absolutamente fundamental, ha consistido en seleccionar fragmentos específicos y en observar ciertos empleos terminológicos en el texto fuente para compararlos con ediciones europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX en una perspectiva diacrónica. Esta incursión experimental (y siempre literal) en el terreno de la literatura comparada nos ha permitido dar testimonio de la recepción de la extrañeza proveniente de los tres libros, y quizás, desde una perspectiva más amplia, contribuir a la compleja historia literaria del *Quijote*.

PRIMERA PARTE

TRES *QUIJOTES* PARA UN TRÍPTICO ESPECULAR

La primera parte de nuestro trabajo ha tenido como objetivo reconsiderar la importancia de la influencia de Avellaneda sobre la escritura cervantina, lo que nos ha conducido a profundizar en algunos pasajes claves de la novela de 1615, entre los cuales los capítulos 3 y 59: introducen respectivamente la Primera parte auténtica y la continuación apócrifa en la Segunda parte.

Capítulo 1 – Juegos de espejos entre los tres *Quijotes*

Para ello, hemos propuesto en nuestro primer capítulo una aproximación estructurada y coherente de lo que denominamos «los tres *Quijotes*», bajo la forma de un tríptico. Efectivamente, las exploraciones terminológicas llevadas a cabo para definir las incidencias de las inserciones de los libros de 1605 y 1614 pusieron a luz una manera especial de entender y de articular los tres *Quijotes*: la poética especular. El examen de dicha poética nos ha permitido subrayar la sensación de vértigo (e incluso de extrañeza) que el lector puede sentir, y a la vez, describir con mayor precisión el conjunto de estrategias concebidas por Cervantes para defenderse de su competidor.

Primero, se trató de revelar la continuación integrándola en su propio libro para luego desacreditarla, estrategia bastante arriesgada ya que el autor reúne, en cierta medida, los tres *Quijotes* en un mismo libro. En este sentido, ha sido esencial recalcar el papel del bachiller Sansón Carrasco, personaje que informa a don Quijote de la publicación de la Primera parte de sus aventuras en el capítulo 3, y que, más tarde, en el capítulo 14, bajo el disfraz del Caballero de los Espejos, alude extrañamente a «otro» don Quijote. A este respecto, hemos evidenciado que este Sansón pluri-identitario también podía ser mensajero de la existencia de la novela apócrifa.

Luego, esta doble relevación (tanto de la Primera parte como de la continuación) permitió a Cervantes afrontar la revisión y corrección de su propia historia: intentó mejorar su libro a la luz de los reproches que le habrían hecho los lectores de la Primera parte (abriendo así el debate acerca de los relatos interpolados), pero sobre todo trató de tomar distancias literarias frente a la novela de Avellaneda, pero también de sancionarla en su propia ficción. Para ilustrar esta asunción, nos hemos centrado en el fundamental capítulo 72, que corresponde a la recuperación del personaje avellanedesco de Álvaro Tarfe por parte de Cervantes. Amigo ambiguo del protagonista del continuador (el cual acaba por llevarlo al manicomio de Toledo), el personaje se convierte en la novela cervantina en herramienta ficcional para negar la identidad del otro don Quijote y, por extensión, para condenar literariamente el *Segundo Tomo*.

Por fin, nos hemos interrogado sobre la eficacia de la estrategia de Cervantes, señalando tres elementos ambiguos que pueden debilitar la obra original, y que por tanto muestran los límites de su método: la falta de coherencia entre las dos partes cervantinas (debida al cambio de orientaciones novelescas para contestar a la propuesta de Avellaneda), el estatuto ontológico de Tarfe (que divide a la crítica), y la reflexión prospectiva del dúo de protagonistas (subrayada por Lucien Dällenbach¹⁰³⁷) ocasionada por el conocimiento de la publicación del libro de 1605.

Capítulo 2 – Los protagonistas frente al espejo

¹⁰³⁷ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 121.

La validez de esta concepción tripartita y especular se comprueba en nuestro segundo capítulo mediante un estudio en torno al protagonista cervantino, ya que don Quijote se ve impactado por la publicación del *Segundo Tomo* entre las dos partes cervantinas, tanto desde el punto de vista de su complejidad interna, como de su evolución a lo largo de la novela. Hemos subrayado que el hecho de que el continuador participara en el desarrollo del personaje cervantino, primero en su continuación, y luego por la influencia que ejerció sobre la pluma cervantina en la Segunda parte. Incidencia directa de la inserción de los libros de 1605 y 1614, la reflexión identitaria llevada a cabo por don Quijote en el libro de 1615 nos ha llevado a pensar que el protagonista tiende a emanciparse del marco ficcional y, por lo tanto, de la autoridad de su creador.

El caballero parece afirmarse por sí mismo, en tanto que tiene que enfrentarse a varios don Quijotes, más o menos inquietantes. En el capítulo 3, gracias al bachiller Carrasco, don Quijote llega a conocer a su *alter ego* de papel, es decir a su representación de papel en el libro que cuenta sus aventuras, con quien se identifica, aunque no sin ciertas reservas. Después, en el capítulo 14, otra vez mediante el personaje de Carrasco, investido en Caballero de los Espejos, don Quijote se entera de que existiría «otro» don Quijote. Esta noticia provoca un duelo oratorio sobre la alteridad y don Quijote se defiende del peligro de alteración de su identidad. A la postre todo desemboca en un combate del cual sale vencedor don Quijote. Por fin, el último encuentro resulta todavía más amenazante: se trata del doble de papel avellanedesco, un «usurpador» que reaparece puntualmente en su camino. Para defenderse de este don Quijote «malo», el «verdadero» don Quijote lo rechaza de forma categórica hasta el final de la Segunda parte, hasta la condena firmada por Tarfe. Estos encuentros resultan fundamentales, ya que, de esta forma, Cervantes consigue defender la paternidad de su obra implantando profundamente la cuestión de la alteridad en el seno de la ficción, hasta llevarla incluso a la mente del protagonista, perturbado por un doble perseguidor que le amenaza.

El personaje de Dulcinea ha atraído igualmente nuestra atención, pero no como personaje actante, sino desde el punto de vista de la creación textual. Por eso nos hemos interesado en la evolución del personaje destacando sus distintas configuraciones en los tres *Quijotes*: cuando se trata, en la Primera parte, de un personaje híbrido y paradójico, que se presenta como heredera de los atributos petrarquistas en la mente

de don Quijote y como campesina rústica según la imaginación de Sancho, en la obra rival desaparece totalmente en favor de Bárbara. Hemos demostrado que este sustituto femenino (que está en las antípodas de la señora de los pensamientos de don Quijote) se sitúa en el centro de la poética especular de los tres *Quijotes*, ya que a la vez tiene orígenes cervantinos (en el muy ambiguo Andrés y en la embaucada Leandra) e influye sobre la evolución de Dulcinea en la Segunda parte. En efecto, en varias ocasiones la dama reaparece corpóreamente, bajo una forma –extrañamente– *barbarificada*. Finalmente, los numerosos avatares de la dama no solo contribuyen a la poética especular sino que acaban por actuar como elemento de unión esencial entre los tres Quijotes.

A fin de cuentas, la sensación de extrañeza y las reflexiones sobre el concepto de alteridad nos han parecido estrechamente vinculadas y nos han llevado a interrogarnos más ampliamente sobre estos dobles singulares que, puntualmente, salen al encuentro del protagonista cervantino.

SEGUNDA PARTE

EL FENÓMENO DEL DOBLE EN LOS *QUIJOTES*

Por lo tanto, en la segunda parte de nuestro trabajo, hemos decidido examinar los dobles cervantinos a la luz de la historia de la literatura. Rápidamente, nos hemos dado cuenta de que estos dobles se alejan de las configuraciones tradicionales del doble de aquella época, con funciones ante todo teatrales y cómicas, para tomar un giro más extraño e inquietante, que recuerda una configuración muy posterior al *Quijote*, la del doble fantástico. ¿Podría llevar el *Quijote*, en estado latente, el advenimiento de la literatura del doble, tal y como aparecerá en la literatura fantástica de los siglos XIX y XX?

Capítulo 3 – Fenomenología de los dobles de don Quijote

Para contestar a tal pregunta, hemos decidido seguir nuestro estudio del caballero, centrándonos especialmente en los personajes que encuentra y que pueden asemejarse a él: Marcela, Cardenio, el bachiller Sansón Carrasco, don Diego de

Miranda, el doble de papel avellanedesco y el bandolero catalán Roque Guinart. Tras una observación muy atenta de los episodios correspondientes, hemos constatado que el conjunto de estos dobles puede contemplarse como un verdadero «fenómeno» codificado por constantes literarias. De modo que, nuestro análisis sigue el proceso de la manifestación del doble, según tres etapas sucesivas.

La primera corresponde al marco específico que prepara la aparición del doble. En la mayoría de los casos, se acentúa el «efecto real»¹⁰³⁸ del episodio (por ejemplo, el miedo a que sean atrapados por la Santa Hermandad antes del encuentro con Cardenio), y el protagonista se ve muy a menudo debilitado ya física, ya moralmente, lo que contribuye a acrecentar el desconcierto ante la próxima y extraordinaria aparición del doble. Otros elementos que permiten entender que algo está por venir son la entrada en un *locus suspectus*, que contribuye a crear una atmósfera preocupante, y las manifestaciones latentes del doble, a la que hemos dedicado dos apartados específicos para los casos de Cardenio y de Roque Guinart. El conjunto de estos parámetros propicia una sensación fantástica y contribuye a aumentar la estupefacción del inminente encuentro.

La segunda etapa del proceso coincide con el instante de la aparición, en el que la cuestión de la vista es fundamental. Si la aparición suele ocurrir al amanecer, cuando la luz se intensifica, los aspectos más significativos son el carácter vistoso de los dobles (por la manera de vestir o por la fisonomía), y las miradas insistentes entre estos y don Quijote. Es lo que sucede, por ejemplo, en el encuentro con don Diego, «si mucho miraba **el** de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde»¹⁰³⁹. Pero tras este encuentro visual, también ha resultado importante subrayar lo que precisamente convierte estos personajes en dobles del caballero: las ambivalencias internas que confieren un aspecto preocupante. Los casos de Cardenio, de Sansón Carrasco y de Roque Guinart son bien significativos a este respecto. Esta característica nos ha parecido esencial, ya que marca una transición radical entre la configuración tradicional del doble (por semejanza física, con una función cómica) y una forma nueva, más bien psíquica y alarmante, tal y como el futuro doble fantástico.

¹⁰³⁸ La expresión no remite a la de Roland Barthes (en su artículo R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, pp.84-89) sino que señala la fortificación de la realidad antes de que aparezcan los dobles, y eso en contraste con el universo caballeresco en el cual don Quijote siempre está proyectándose.

¹⁰³⁹ *DQII*, p. 661.

Y, efectivamente, la tercera etapa, que se centra en las incidencias de estos encuentros, ha confirmado esta intuición. Algunos de ellos parecen estimular y revitalizar al caballero, como ocurre con don Diego y Sansón disfrazado de Caballero de los Espejo, mientras otros, tal como sucede con el doble avellanedesco, Roque y Sansón disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, parecen desengañarlo, humillarlo y amenazarlo hasta la ruina; no obstante, todos tienen una función ambigua: a la vez lo debilitan y lo animan, siendo las dos actitudes compatibles. En definitiva, la revelación de este protocolo de manifestación y las incidencias ocasionadas por el doble quijotesco tienen una propensión a generar una confusión en el lector, dejándolo en un estado de incertidumbre.

En resumidas cuentas, muchos elementos indican cierta disposición del escritor a la futura escritura fantástica, de tal manera que nos ha parecido necesario enriquecer nuestro estudio sobre el doble, observando, esta vez, los numerosos personajes secundarios: ¿oscurecerán también el motivo áureo del doble y, consecuentemente, la lectura cómica de la novela?

Capítulo 4 – Una taxonomía para el doble en el *Quijote*

Lo corroboran Pierre Jourde y Paolo Tortonese, cuando uno estudia la figura del doble, «lo ve por todas partes»¹⁰⁴⁰. Para evitar este riesgo, en nuestro cuarto capítulo, nos hemos ceñido a estudiar su aspecto literario. Hemos hecho un inventario de los dobles en nuestro corpus, el cual deja entrever unas tendencias comunes entre ellos. Para dar cuenta de ellas, hemos clasificado metódicamente los dobles según un modelo taxonómico que hemos ideado. Sin embargo, esta clasificación no se debe considerar como hermética ni definitiva, como lo ilustra la reutilización de algunos ejemplos a lo largo del capítulo, sino que solo sirve para entender mejor las diversas facetas de los dobles y sus singularidades, susceptibles de reflejar una configuración fantástica.

Entre todas las manifestaciones inventariadas, hemos distinguido dos grandes tipos de dobles. La primera modalidad es la del doble interno, o sea el personaje que se desdobra en sí mismo y que se caracteriza por una ambivalencia ocasionando una

¹⁰⁴⁰ P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double: Un thème Littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 3 [Traducimos nosotros].

tensión. En algunos casos, la «reversibilidad»¹⁰⁴¹ de su carácter puede resultar accidental (es el caso particularmente rico del loco de amor Cardenio, porque es a la vez un muerto viviente y un hombre lobo), y en otros, intencional, es decir con la voluntad manifiesta de encarnar la alteridad (mencionando a Dorotea y centrándonos específicamente en el caso muy ambiguo de Carrasco).

La segunda modalidad es la del doble externo, es decir, la del personaje que se asemeja a otro por analogías de cualquier tipo y que se enfrentan estas directamente en el seno de la ficción. Hemos estudiado por ejemplo el caso de los dos amigos Anselmo y Lotario en el relato del *Curioso Impertinente*. Pero este doble externo también puede ser virtual, asemejándose a otro personaje mediante ecos textuales. Hemos subrayado tres tipos de puentes: entre distintos relatos intercalados, verbigracia los de Grisóstomo, Cardenio y Eugenio en torno a la muerte; entre la historia principal y el relato intercalado, en los casos de Dorotea con Micomicona en el *Quijote* cervantino, y de Bracamonte con el soldado español en el *Quijote* apócrifo; o entre los diferentes *Quijotes* (a los orígenes de Bárbara subrayados en el capítulo anterior hemos añadido las semejanzas entre Basilio y Grisóstomo).

Tensiones internas imprevisibles, trastornos psicológicos, amistades amenazantes, comportamientos violentos reprimidos, relatos vinculados por la muerte, monstruosidad apenas velada de personajes narradores... sean internos o externos, numerosos son los que toman un giro ambiguo, inquietante, e incluso peligroso, en la diégesis. El diagnóstico está claro y es elocuente: Cervantes se nutre de esquemas literarios preestablecidos y los renueva, hace prosperar sus dobles a lo largo de su novela, y, consecuentemente, los hace participar activamente de la poética especular entre los tres *Quijotes*. Dotado de un carácter más complejo y oscuro, el doble cervantino lleva en germen algunos aspectos de la literatura del doble de los siglos XIX y XX, y el fenómeno cervantino constituye, sin lugar a dudas, una huella de la extrañeza propia del género fantástico.

TERCERA PARTE

EL QUIJOTE A PRUEBA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

¹⁰⁴¹ M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 273: «no es más que la transformación simultánea de cada una de las dos fuerzas en presencia en la fuerza contraria».

Por consiguiente, nos ha parecido necesario desarrollar nuestras reflexiones sobre la literatura fantástica tomando en cuenta, no sólo el fenómeno del doble, sino la multiplicidad de los materiales que la literatura fantástica pone a disposición: ¿existen otras configuraciones fantásticas, otros rastros del género que está por venir, en el *Quijote*? En otras palabras, en la última parte de nuestra investigación se ha tratado de hallar otros «islotes fantásticos»¹⁰⁴² (a la manera de Maria Aranda en su ensayo *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*¹⁰⁴³) que hubieran podido confirmar y reforzar nuestras primeras intuiciones en torno al fenómeno del doble cervantino.

Capítulo 5 – La fantasticidad del *Quijote*

Tras un examen de la literatura crítica acerca del género fantástico y de los – pocos – estudios que se realizaron en relación con el *Quijote*, hemos visto que la mayoría de las veces los críticos se centran en el harto famoso episodio de la Cueva de Montesinos, comprobando que el potencial fantástico de la novela cervantina ha sido obviado o subestimado. Hemos decidido entonces profundizar en la cuestión, empezando por forjar y aclarar nuestro concepto de «fantasticidad». La «fantasticidad» de una obra corresponde al hecho de que una obra, anterior al auge del género fantástico en los siglos XIX y XX, incluya elementos de todos tipos (discursivos, temáticos, etc.) que puedan parecer anacrónicos al lector de hoy, por recordarle una experiencia de lectura moderna, fantástica. Por lo tanto, nuestro objetivo ha sido explorar los elementos del texto que Pierre Bayard¹⁰⁴⁴ identifica como *disonantes*, los que posteriormente pueden vincularse con la literatura fantástica. De tal modo que este enfoque nos ha llevado a poner de relieve los episodios más oscuros y angustiantes del *Quijote*. Y si estos episodios se pueden interpretar, *a posteriori*, desde la perspectiva de lo maravilloso, o si se pueden explicar por un hecho racional, o si terminan por una risa a carcajadas, no se quita el efecto fantástico, por evanescente que sea. Bien lo

¹⁰⁴² F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII-XIIIe s.): l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, París, Honoré Champion, 1991, p. 3 [traducimos nosotros].

¹⁰⁴³ M. Aranda, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

¹⁰⁴⁴ P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, p. 38 : « [lo que] parece anacrónico en comparación con el resto del texto, [...] forma parte de otra época ».

explica Tzvetan Todorov : «el efecto fantástico se produce, pero solo en un momento determinado de la lectura»¹⁰⁴⁵.

Hemos empezado por subrayar las ambigüedades de la enunciación que tienen como efecto desconcertar al lector, característica intrínseca del relato fantástico. Por ello, nos hemos interrogado acerca del grado de fiabilidad del narrador y de las diferentes posturas que adopta a lo largo de la novela: a veces difiere el acceso a informaciones esenciales, como las revelaciones tardías de la identidad del Caballero de los Espejos, de la historia de Cardenio o del mecanismo de la cabeza encantada o, en su caso, se abstiene, como ocurre con ese paradigma inequívoco de la Cueva de Montesinos. Para ilustrar el impacto que tienen las distintas posturas narrativas, nos hemos apoyado en los capítulos 18, 19 y 20 de la Primera parte. Estos resultaron especialmente sugestivos ya que constituyen una secuencia narrativa en la que cambian las posturas narrativas hasta el punto de que los lectores se identifican con don Quijote y Sancho: experimentan y tiemblan con ellos.

Después, hemos explorado el texto en sus aspectos más bien temáticos para destacar claramente la idea de que, en el *Quijote*, el efecto fantástico pasaba ante todo por una movilización visual. Desde el punto de vista semántico, las ocurrencias de las «visiones» en el texto cervantino son de especial interés, en particular en lo que concierne la aparición de Marcela identificada como Medusa, en las aventuras de catábasis de la Cueva, de la caída de Sancho en un foso, o del descenso de Altisidora a los Infiernos, y en las aventuras de fantasmas como la del cuerpo muerto, la reclusión de don Quijote en la carreta, o la intromisión de doña Rodríguez. Además, los episodios en los cuales la visión falla, sobre todo en las horas nocturnas, como por ejemplo la llegada al Toboso, también han resultado importantes para la instalación del efecto fantástico. La ya mencionada secuencia de los capítulos 18, 19 y 20 resultó significativamente útil para nuestra demostración, ya que cuanto más ciegos están los personajes (la polvareda altera la vista, los encamisados caminan en la noche con antorchas, y por fin, don Quijote y Sancho se encuentran en una noche que «no les

¹⁰⁴⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París, 1970, p. 47 [traducimos nosotros].

dejaba ver cosa alguna»¹⁰⁴⁶, más tiemblan (hasta el desenlace escatológico que conocemos).

A fin de cuentas, a nuestro parecer, silenciar la parte más oscura de la novela significaría ignorar un número importante de lecturas ricas y valiosas, por no decir imprescindibles, para la construcción de la historia literaria. Pero, de la misma forma, sería lamentable que se omitiera el marco en el que entra la mayoría de los mecanismos de la fantasticidad. En realidad, las lecturas oscuras propuestas resultan no solo compatibles sino dependientes de estos episodios cómicos.

Capítulo 6 – Aproximación del tríptico quijotesco y de la fantasticidad por las traducciones europeas de los siglos XVIII y XIX

Nuestro último capítulo viene a apoyar y enriquecer estas lecturas de las aventuras quijotescas mediante un cambio de perspectiva. Se ha tratado de inscribir el tríptico especular y su fantasticidad en el marco de la historia literaria europea para aclarar su recepción: ¿supieron entender y transponer los traductores y adaptadores europeos la extrañeza que dimana de los *Quijotes*?

Para contestar a esta pregunta, ha sido necesario seleccionar los fragmentos de la novela cervantina de los cuales suponíamos que una comparación con las primeras traducciones y las que salieron a finales de los siglos XVIII y a principios del XIX vendrían confirmar nuestros resultados. Se trataba además del periodo que corresponde al nacimiento de la novela gótica inglesa y de la literatura fantástica en Alemania, así como su expansión por toda Europa. Lógicamente, estos fragmentos seleccionados corresponden a los grandes temas articulados en la tesis (el tríptico/el doble/la fantasticidad). Después, teniendo en cuenta que existe un número importante de traducciones en este marco temporal, ha sido necesario restringir el abanico a nuestra disposición. Para tal selección, hemos considerado una variedad de criterios, entre los cuales han resultado particularmente relevantes la traducción integral, el conocimiento de la lengua española, y su éxito entre los lectores y críticos. Finalmente, hemos tomado en cuenta once traducciones: las de los ingleses Shelton (1620), Motteux (1705-1706), Smollet (1755) y Ormsby (1885); las de los franceses Oudin y

¹⁰⁴⁶ DQI, 20, pp. 174- 175.

Rosset (1614-1618), Filleau de Saint-Martin (1678), Bouchon Dubournial (1822) y Viardot (1836); y las de los alemanes Bertuch (1775-1777), Tieck (1801) y Braunfels (1884).

A partir de esta doble selección, hemos empezado observando cuál fue la consideración de la cuestión de Avellaneda por los traductores y cómo interpretaron, semánticamente hablando, el doble de papel avellanedesco. Rápidamente, nos hemos dado cuenta de que los primeros traductores no entendieron realmente la importancia de la continuación ni su influencia sobre la Segunda parte cervantina. Sin embargo, notamos una mayor precisión y atención, sobre todo a partir del siglo XIX: la adaptación de Lesage, su éxito en Europa, los comentarios críticos que «se mejoran» y la traducción de Lavigne invitaron poco a poco a entender el *Quijote* «[as] a complete work», por retomar las palabras de Ormsby¹⁰⁴⁷. Además de esta progresiva consideración tríplica de los tres *Quijotes*, también hemos notado que las traducciones de los sintagmas «cuerpo fantástico» y «don Quijote fantástico» se fueron precisando poco a poco hasta adquirir un carácter explícitamente extraño, hasta mortífero. Esto se hace especialmente visible en la versión de Braunfels, en la que se convierte en «hombre funesto». Este conjunto de indicios sobre el tríptico y el tratamiento del doble avellanedesco nos ha hecho llegar a la conclusión de que la continuación apócrifa iba adquiriendo una importancia progresiva en las reflexiones de aquella época, y una coloración cada vez más inquietante.

El último elemento que hemos examinado es el tratamiento léxico-semántico de la «visión» y del «fantasma», dos temas fundamentales para la fantasticidad de la novela cervantina. Este estudio nos ha permitido revelar cierta predilección en los idiomas de destino, sobre todo en alemán. Y es que los términos fueron muy a menudo traducidos por «aparición», experiencia primordial del relato fantástico según Roger Caillois¹⁰⁴⁸. Hemos notado también que los traductores anglosajones hacen de la aparición un fenómeno específico en el episodio de la intromisión de doña Rodríguez en la habitación de don Quijote: las visiones fantasmales que encarnan don Quijote, la

¹⁰⁴⁷ M. de Cervantes Saavedra, *The ingenious gentleman Don Quixote of la Mancha*, « Introduction », trad. J. Ormsby, Londres, Smith, Elder & co, 1885, p. 45.

¹⁰⁴⁸ R. Caillois, É. Dufour, J-C. Romer, «fantastique», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 avril 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedia/fantastique/> : «el proceso esencial de lo fantástico es la aparición».

duquesa, Altisidora y sobre todo doña Rodríguez en el texto fuente, se convierten, en manos de estos traductores, en apariciones más que espantosas para los personajes.

Sabemos que queda mucho por hacer para entender plenamente la recepción textual de la poética especular y de la fantasticidad del *Quijote*, pero gracias a esta primera incursión, que ha sacado a luz un buen número de pistas interesantes, esperamos haber consolidado nuestros resultados anteriores. Las pruebas que hemos reunido –sean narrativas, discursivas, temáticas, o que traten de la recepción– abundan, están vinculadas con múltiples episodios y muestran la parte más oscura y problemática de la novela.

No obstante, por oscuros que sean, estos instantes de fantasticidad son totalmente compatibles con la dimensión cómica de la novela, tanto más cuanto que participan activamente en la comicidad. Perturbar al lector, procurar que se estremezca y, sobre todo, instalarlo incómodamente en el sillón de la incertidumbre, forman parte de las estrategias que permiten al escritor subrayar la finalidad cómica de los episodios e intensificar la risa de los personajes como de los lectores. En otras palabras, la risa no es únicamente el fruto de una situación grotesca, carnavalesca o ridícula: «¿No ha sido cosa de reír, y lo es de contar, el gran miedo que hemos tenido?»¹⁰⁴⁹ dice Sancho. No se puede negar que la risa sea el resultado que quiere provocar Cervantes, pero es sobre todo el punto culminante tras un proceso de escritura que procura producir emociones –en el lector o entre los personajes– que se liberan de las situaciones cómicas tradicionales y que están marcadas por la fantasticidad: la extrañeza, la inquietud, hasta el pavor. En nuestros episodios, el sobresalto final no es el resultado de un proceso que se apoya en recursos cómicos, sino de una tensión llevada al máximo y que acaba por estallar. ¿Se podría considerar como una «risa fantástica»?

CONCLUSIÓN

En el marco de esta tesis, hemos decidido emanciparnos de las lecturas tradicionales, procurando no perderlas de vista. Hemos tratado de completar y enriquecer lo que fue la recepción cómica del *Quijote* en aquella época con nuestro propio punto de vista, contemporáneo, de lectora del siglo XXI. Con tal objetivo, no

¹⁰⁴⁹ DQI, 20, p. 185.

nos hemos apoyado en los matices serios o trágicos, sino en los aspectos más extraños y amenazantes. El inicio de nuestra reflexión, que parte del estudio de la reflexión de la Primera parte cervantina y del *Segundo Tomo* de Avellaneda en el libro de 1615, nos ha conducido a entender las tres novelas como si fueran un tríptico especular, una manera, al final, de anticipar el giro que iba a tomar nuestro trabajo. Frente a un espejo en el cual no se reconoce, don Quijote lucha contra su doble usurpador para reafirmar su identidad, y, además, se enfrenta con otros personajes que no le dejan indiferente y que también actúan sobre él. Numerosísimos en la novela, nos hemos dado cuenta de que los personajes dobles se rigen por constantes que hacen de ellos entidades inquietantes, en algunos casos mortíferas, que se parecen mucho al doble fantástico posterior. Detectado en torno al fenómeno del doble, el potencial fantástico de la novela se comprueba de forma más amplia y tiende a mostrar que los capítulos cuya finalidad es la risa también podían tener su parte de fantasmaticidad. Al *Quijote* no lo acompaña únicamente la risa.

Para dar continuidad al presente trabajo, podemos contemplar varias posibilidades.

Para empezar, tal vez se pudieran aplicar nuestras reflexiones a un corpus cervantino más amplio. En efecto, la prosa cervantina merece una especial atención acerca de la poética especular en la medida en que las estructuras duales organizan varias obras cervantinas. Pensamos concretamente en las dos partes del *Quijote*, en el proyecto de Cervantes de escribir una segunda parte a su *Galatea*, en los sistemas dialógicos entre don Quijote y Sancho, o entre Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros*, así como en los ecos entre sus distintas obras¹⁰⁵⁰. «[E]s una norma cervantina», afirma Avalle-Arce¹⁰⁵¹. Además, varias modalidades del fenómeno del doble destacadas en nuestro corpus aparecen en otras obras suyas: pensamos por ejemplo en el fenómeno licantrópico y en el disfraz identitario en *Los Trabajos de*

¹⁰⁵⁰ Bénédicte Coadou considera que el *Persiles* es el «espejo del proceso creativo» de Cervantes y afirma que «se multiplican los fenómenos de resonancia en el *Persiles*, haciendo de este último relato el punto de convergencia de sus búsquedas estéticas anteriores o el prisma que refleja los vínculos creados entre sus creaciones previas y este testamento literario, y también entre el lector fiel que sabe detectar estos efectos sutilmente organizados y el autor». B. Coadou, «Le *Persiles* de Cervantès, une oeuvre-miroir », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, septembre 2016, URL: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-espagnole/cervantes/le-persiles-de-cervantes-une-oeuvre-miroir> (consultado el 19/04/2021) [traducimos nosotros].

¹⁰⁵¹ J. B. Avalle-Arce, Introducción, en M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, p. 35.

Persiles y Sigismunda; en la rivalidad femenina de *Las dos doncellas*; en la alteridad encarnada inconscientemente por la gitanilla Preciosa (en realidad se trata de Constanza, que fue robada de niña por una gitana) o conscientemente por Juan de Cárcamo (que se crea la identidad de Andrés para mostrar sus sentimientos a Preciosa); o en el tema de los dos amigos desarrollados en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *La Señora Cornelia*. Si el fenómeno del doble adquiriera una dimensión significativa, como parece perfilarse, sería necesario poner en tela de juicio su papel cómico a la luz de nuestro trabajo, con el fin de determinar si la dimensión inquietante que del doble en el *Quijote* se revelaría específica de esta novela, o si se pudiera contemplar en un proyecto de escritura más amplio. En otros términos, la exploración de estos otros textos cervantinos¹⁰⁵², permitiría medir la operatividad del modelo taxonómico que hemos establecido, ajustarlo sin duda, y enriquecerlo aún más.

Otra posibilidad consistiría en aprovechar y consolidar el concepto de «fantasticidad» que hemos forjado en la última parte de la tesis a partir del concepto de «*dissonance*» de Bayard, utilizándolo como instrumento de análisis para leer otras obras mayores del Siglo de Oro español, bajo un nuevo enfoque. El ensayo de Maria Aranda (que convocamos en varias ocasiones a lo largo de nuestra tesis), de valor incalculable, compila múltiples análisis de fragmentos específicos de obras maestras, teatrales en su mayoría, que podrían, cada una, prestarse a un estudio de envergadura. Entre los ejemplos desarrollados figuran varias obras del ilustre Lope de Vega, «maestro –como Cervantes– de la extreñeza», o de Calderón de la Barca. La producción dramática de este último nos interesa especialmente ya que desarrolla varios motivos de nuestro corpus que hemos identificado como gérmenes fantásticos. Pensamos por ejemplo en el fenómeno del doble en el díptico de *La Hija del aire* (1653), pieza en la que se podría interrogar las semejanzas entre la madre tiránica, Semiramis, y su hijo Ninias, su extraño gemelo; o en *La vida es sueño* (1635), cuya «tonalidad crepuscular y loca [anuncia] la estética gótica»¹⁰⁵³. Pero es ante todo la

¹⁰⁵² En cuanto a la obra dramática de Cervantes, en la medida en que la figura áurea del doble constituye una estructura teatral de importancia, también podría resultar interesante examinar el motivo del doble en la producción teatral de Cervantes, tanto más cuanto que esta última ha sido dejada de lado por gran parte de la crítica durante mucho tiempo. Para el estudio del teatro de Cervantes, se destaca particularmente la reciente edición de las *Comedias y tragedias* llevada a cabo por Luis Gómez Canseco (M. de Cervantes Saavedra, *Comedias y tragedias*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015).

¹⁰⁵³ M. Aranda, *Le spectre en son miroir...*, p. 154 [traducimos nosotros].

comedia del *Príncipe constante* (1629), que cuenta la cautividad del príncipe Fernando tras la derrota portuguesa en Tánger, la que nos interesa.

En esta pieza se pueden encontrar muchos temas claves de nuestro trabajo. Hecho esclavo por haberse negado a ceder la ciudad de Fez, don Fernando se convierte en verdadero mártir: a partir de entonces, encarna un ente repugnante, con un olor pestilente, una especie de cadáver en estado de descomposición que no se puede mirar¹⁰⁵⁴, o, en otros términos, un muerto viviente («Vive muriendo», «Ni Infante ni Maestre soy,/ El cadáver suyo sí»¹⁰⁵⁵). La muerte definitiva del príncipe constante, que ocurre fuera del escenario, tiene el espectador en vilo hasta el final de la pieza : « es muerto »¹⁰⁵⁶. Pero otro elemento significativo, que tiene lugar antes del anuncio de la muerte, llama la atención: la aparición de don Fernando a don Juan y don Enrique. Las acotaciones, que indican un marco nocturno, y por consiguiente, una representación teatral en la oscuridad, favorecen la aparición espectral del don Fernando ya muerto. Como lo subraya Yannick Barne¹⁰⁵⁷, esta aparición *post mortem* es bastante singular en la medida en que se aleja de las manifestaciones sensacionales que se pueden observar tradicionalmente en las comedias de santos. En este caso, no hay ninguna imagen espectacular y no se necesita el manejo de tramoyas para escenificarla: «*Aparécese el Infante D. Fernando, con manto capitular, y una hacha encendida*»¹⁰⁵⁸. Lógicamente, la aparición espectral no provoca la admiración –«¿Oyes confusas voces / romper los vientos tristes y veloces », «Dudando estoy, Alfonso, lo que veo»¹⁰⁵⁹– sino, y es fundamental, la duda: ¿No reconoce Alfonso el milagro, la visión, que se presenta ante sus ojos? ¿Por qué duda de su agudeza visual, de la vista? ¿Se pudiera

¹⁰⁵⁴ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto de Calderón de la Barca. Tomo I. Dramas religiosos y filosóficos, precedido de un estudio crítico de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, Librería de Perlado, 1910, p. 402: « Horror da a cuantos le ven »; p. 419 : « ¡Qué horror! », « ¡Qué lástima! ¡qué pavor! », « Horror con tu voz me das,/Y con tu aliento me hieres./ ¡Déjame, hombre! ¿qué me quieres?/ Que no puedo sentir más ». Para un análisis completo del estado de descomposición del príncipe, consultar Ph. Meunier, « Du fumier à l'église ou la Passion du prince constant », en *L'argument d'autorité*, ed. F. Bravo, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2017, pp. 99-116.

¹⁰⁵⁵ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto...*, p. 382 y p. 413. Su estado recuerda, en cierta medida, el de Cardenio en la Sierra Morena.

¹⁰⁵⁶ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto...*, p. 426.

¹⁰⁵⁷ Y. Barne, « Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca », en *Criticón*, 140, 2020, p. 91.

¹⁰⁵⁸ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto...*, p. 423. Hay que notar el uso de la « hacha encendida » que nos recuerda dos episodios nocturnos del Quijote: el de los encamisados (con las antorchas de los religiosos), y el de la intromisión de doña Rodríguez en el cuarto de don Quijote (con una vela encendida).

¹⁰⁵⁹ P. Calderón de la Barca, *Teatro selecto...*, p. 424.

poner en tela de juicio su fe? En definitiva, la percepción del fenómeno aparicionista es, en esta comedia, muy ambiguo, y merece una especial atención. Por tal motivo, sería interesante examinarlo a la luz de su recepción alemana¹⁰⁶⁰, porque el teatro calderoniano también suscitó entusiasmo en el ámbito germánico, tanto en el siglo XVII, cuando se considera el dramaturgo como un gran defensor de la Contrarreforma¹⁰⁶¹, como posteriormente. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y a los principios del siglo XIX, los románticos aprecian particularmente su obra, que es objeto de numerosos comentarios críticos, como los de August Wilhelm Schlegel, que no dudó en ensalzar su producción. Asimismo, llama la atención de los traductores, y, entre ellos se encuentran a Friedrich Johann Justin Bertuch y Ludwig Tieck, dos traductores cuyo trabajo hemos estudiado en la última parte de nuestra tesis. También se cuenta entre ellos al mismo Goethe, quien elogia *El Príncipe constante* en su correspondencia con Schiller diciendo que «si la poesía desapareciese del todo, se la podría restituir con esa comedia»¹⁰⁶².

Respecto a las traducciones que hemos estudiado, somos conscientes de que hemos explorado parcialmente el terreno de la recepción del *Quijote* por los traductores europeos, seleccionando algunos de ellos y centrándonos en pasajes muy específicos. Para evidenciar todas las claves de comprensión, sería conveniente profundizar en este esbozo ampliando la selección de los fragmentos seleccionados y diseccionando meticulosamente cada una de las traducciones: pensamos particularmente en la alusión al «otro» don Quijote en el encuentro con el Caballero de los Espejos, o en la secuencia de la polvareda hasta el desenlace del episodio de los batanes. En práctica, dicho examen necesita consultar un extenso corpus de textos que hubiera sido imposible restituir de forma satisfactoria en el marco de nuestro trabajo. En nuestra opinión, una investigación considerable queda por realizar.

¹⁰⁶⁰ Se pueden consultar varios trabajos sobre la recepción de Calderón. Citemos por ejemplo J. Wilhelm, « La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 73, pp. 47-56 ; H. W. Sullivan, *Calderón in the Germán Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge Press, 1983 ; A. Cardona Castro, « Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872 », en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlin, Vervuert, 1989, pp. 381-393 ; et H. Friedrich, *Calderón, ese extraño*, trad. R. C. Imboden, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.

¹⁰⁶¹ A. Cardona Castro, « Recepción, incorporación y crítica... », en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 381.

¹⁰⁶² Goethe tendría que ser refractario a las ideas católicas, pero alaba la obra calderoniana. J. W. von Goethe, *Correspondance entre Schiller et Goethe (1794-1805)*, trad. L. Herr, Paris, Plon, 1923, p. 309 [traducimos nosotros].

En definitiva, la exploración de estas pistas permitiría determinar, con aún más precisión, si la cuestión de la fantasticidad es una especificidad cervantina o si se puede abrir a la floreciente literatura del Siglo de Oro español. Quizá permita luego que obvia u olvida cuantas primicias del género fantástico cabe encontrar en la literatura española áurea.

BIBLIOGRAPHIE

I- ŒUVRES ETUDIÉES

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid, Punto de lectura, 2007.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.

II- TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS

1. EN LANGUE ALLEMANDE

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Leben und thaten des weisen junkers don Quixote von Mancha*, trad. F. J. Bertuch, Weimar et Leipzig, 1775-1777.

—, *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, trad. Ludwig Tieck, Berlin, Johanna Friedrich Unger, 1799-1801.

—, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, trad. Braunsfels, Stuttgart, W. Spemann, 1884.

2. EN LANGUE ANGLAISE

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *The history of the valorous and wittie knight-errant Don Quixote of the Mancha*, trad. T. Shelton, Londres, William Stansby, 1612.

—, *The second part of the history of the valorous and witty knight-errant Don Quixote of the Mancha*, Londres, trad. T. Shelton, Edward Blount, 1620.

—, *The history of the renowned Don Quixote de la Mancha*, trad. P. A. Motteux, Londres, Sam Buckley, 1705-1706.

—, *The history and adventures of the renowned Don Quixote*, trad. T. Smollet, Londres, A. Millar, T. Osborn, T. et T. Longman, 1755.

—, *The ingenious gentleman Don Quixote of la Mancha*, trad. J. Ormsby, Londres, Smith, Elder & co, 1885.

3. EN LANGUE FRANÇAISE

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieux don Quixote de la Manche*, trad. C. Oudin, Paris, chez Jean Foüet, 1614.

—, *Seconde partie de l'Histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier, don Quichotte de la Manche*, trad. F. de Rosset, Paris, Jacques du Clou & Denis Morlay, 1618.

—, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, trad. Filleau de Saint-Martin, Paris, chez Claude Barbin, 1678.

—, *Le Don Quichotte*, trad. H. Bouchon Dubournial, Paris, Méquignon-Marvis, 1822.

—, *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. L. Viardot, J-J. Dubochet et C^{ie}, 1836.

—, *L'ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche suivi de Nouvelles Exemplaires*, trad. C. Oudin, F. de Rosset et J. Cassou, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949.

—, *Don Quichotte précédé de La Galatée*, trad. C. Allaigre, J. Canavaggio, M. Moner, Paris, Gallimard, 2001.

LESAGE, Alain-René, *Œuvres complètes, tome 9 : Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, éd. D. Alvarez, Paris, Honoré Champion, 2009.

III- AUTRES ŒUVRES

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Flammarion, 2004.

BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor*, Barcelone, Debolsillo, 1960.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Teatro selecto de Calderón de la Barca. Tomo I. Dramas religiosos y filosóficos, precedido de un estudio crítico de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, Librería de Perlado, 1910,

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, éd. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1980.

—, *Novelas Ejemplares*, éd. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982.

—, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, éd. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

—, *Comedias y tragedias*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.

DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, éd. Guillermo Serés, Barcelone, Crítica, 2001.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948.

- GOETHE, J. W. von, *Correspondance entre Schiller et Goethe (1794-1805)*, trad. L. Herr, Paris, Plon, 1923,
- HOFFMANN, Ernest Théodore Amadeus, *Der goldne Topf: Le Vase d'or*, trad. B. Gidon, Paris, Payot, 1930.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antiqua poetica*, t. I-III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- MÉRIMÉE, Prosper, *La Vénus d'Ille*, dans *Colomba suivie de La Vénus d'Ille et des Âmes du purgatoire*, éd. M. Revon, Paris, Classiques Garnier numériques, 2014.
- NODIER, Charles, *Description raisonnée d'une jolie collection de Livres (nouveaux mélanges tirés d'une petite bibliothèque)*, Paris, J. Techener, 1844.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. M. Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017.
- PLINE LE JEUNE, *Lettres*, trad. L-S de Sacy, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1826-1829.
- SAINT AUGUSTIN, *La cité de Dieu*, trad. L. Moreau revue par J. C. Eslin, Paris, Seuil, 1994.
- , *La cité de Dieu*, trad. G. Combès, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1996.
- , *La cité de Dieu*, trad. J-L. Dumas, Paris, Gallimard, 2000.

IV- TRAVAUX CRITIQUES

1. DON QUICHOTTE ET CERVANTES

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- ALLAIGRE, Claude, LY, Nadine, PELORSON, Jean Marc, « *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* » de Cervantès, Paris, Gallimard, 2005.
- ALLEN, John Jay, *Don Quixote, Hero or Fool? : a study un narrative technique*, Gainesville, University of Florida Press, 1969.
- ÁLVAREZ AMELL, Diana, « La historia de Cardenio : la parodia de una alegoría », dans *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 de noviembre de 1990, 1993, pp. 381-388.
- ARANDA, Maria, « Verde Gabán (prélude cervantin) », dans *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or : écriture et symbolique*, Y. Germain et G. A. Araceli dir., Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2021, pp.15-22.

- AUERBACH, Erich « La Dulcinea encantada », dans *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1945, pp. 314-339.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « El cuento de los dos amigos », dans *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelone, Ariel, 1975, pp. 153-214.
- , « Cervantes y el narrador infidente », dans *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, (7), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 163-172.
- , « El bachiller Sansón Carrasco », dans *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, 1991, pp. 17-25.
- AYALA, Francisco « Los dos amigos », dans *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 695-713.
- , « La técnica de la composición en Cervantes », dans *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 75-96.
- BANDERA, Cesáreo, *Mimésis conflictuelle : fiction littéraire et violence chez Cervantès et Calderón*, Paris, Petra, 2016.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013.
- BLANCO, Mercedes, « Vraisemblable et réel dans le *Quichotte* », dans *La licorne*, 39 (2), Poitiers, 1996, pp. 189-218.
- , « De cómo los libros cambian el mundo: el *Quijote* de 1615 », dans *Criticón*, 127, 2016, pp. 57-75.
- BORGES, Jorge Luis, « Magias parciales del “Quijote” », dans *El « Quijote » de Cervantes*, coord. G. Haley, Madrid, Taurus, 1980, pp. 103-105.
- CAMPAN, Hélène, *Formes et figures labyrinthiques dans la littérature du Siècle d’or : la figure de la Méduse dans le Don Quichotte de Miguel de Cervantès*, thèse de doctorat en langues et littératures romanes (espagnol), sous la direction de M. Molho, Université Paris Sorbonne (Paris IV), 1993.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento en Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1973.
- , *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Alfaguara, 1974.
- CIRLOT, Victoria, « Le nuage de poussière, les armées et la tâche sur le mur pour une critique de l’imagination », dans *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Ecole de Chartes, 2007, pp. 57-69.

- CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- COMBET, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- ETIENVRE, Jean-Pierre, « Figuras del aire en el Quijote », dans *El aire : mitos, ritos y realidades*, dirs. José A. González Alcantud et Carmelo Lisón, Barcelone, Anthropos, 1999, pp. 163-180.
- FLORES, Robert M., « Cervantes at Work : The Writing of Don Quijote, Part I », dans *Journal of Hispanic Philology*, 3, 1979, pp. 137-160.
- GILLET, Joseph E., « Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos », dans *Anales cervantinos*, VI, 1957, pp. 251-255.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de cultura económica, 1993.
- GODOY GALLARDO, Eduardo, « Presencia y sentido de Sansón Carrasco Carrasco », dans *Revista chilena de literatura*, 67, Santiago, 2005, p. 53-67.
- GÜNTERT, Georges, « “El curioso impertinente”: Nuevas perspectivas críticas », dans *Anales Cervantinos*, 46, 2015, pp. 183-208.
- JOLY, Monique, « Historias de locos », dans *Études sur « Don Quichotte »*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 151-161.
- LY, Nadine, « Don Quichotte : livre d’aventures et aventures de l’écriture », *Les langues néo-latines*, 267, 1988, pp. 5-92.
- , « En torno a Dulcinea », *Les langues néo-latines*, 332, 2005, pp. 5-33.
- MAESTRO, Jesús G., « Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote », dans *Lectures d’une oeuvre : Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Éditions du Temps, 2001, pp. 96-127.
- , *Crítica de los géneros literarios en el Quijote: Idea y concepto de “género” en la investigación literaria*, Pontevedra, Academia del hispanismo, 2009.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, « La locura emblemática en la segunda parte del Quijote », dans *Cervantes and the Renaissance*, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 87-112.
- , *Personajes y temas del Quijote*, Bellaterra, Barcelone, 2011.
- , *Cervantes en letra viva : estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso, 2005.

- MARTÍN MORÁN, José Manuel, *El Quijote en ciernes : los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual*, Turin, Dell'Orso, 1990.
- , *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio, « El caballero del Verde Gabán como modelo de vida », *Monteagudo*, 20, 2015, pp. 73-103.
- MARTÍN-FLORES, Mario, « De la cueva de Montesinos a las aventuras de Clavileño: un itinerario de carnavalización del discurso autoritario en el *Quijote* », dans *Hispánica*, XXXVIII, 1994, pp. 46-60.
- MATA INDURÁIN, Carlos, « “Ella pelea en mí y vence en mí”: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad », dans *Príncipe de Viana*, 66 (236), 2005, pp. 663-676.
- MERCEDES, Juliá, « Ficción y realidad en el *Quijote*. Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño », dans *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1993, pp. 275-280.
- MESTRE ZARAGOZA, Marina, « Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote* », *Criticón* (217), Presses Universitaires du Mirail, 2016, pp. 41-55.
- MEUNIER, Philippe « Altérité et spécularité dans l'épisode de la forêt catalane dans la seconde partie du *Don Quichotte* », dans *La représentation de l'autre dans le Don Quichotte de Cervantès*, éd. Ph. Meunier, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, pp. 61-74.
- , « Nuevos derroteros de la aventura quijotesca: la aventura “fabricada” », *Criticón*, 124, Ville, 2015, pp. 79-86.
- MOLHO, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- , « Le paradoxe de la caverne: Don Quichotte, II, 22, 23, 24 », *Les langues neo-latines*, 267, 1988, pp. 146-156.
- , « Instancias narradoras en Don Quijote », *MLN [en ligne]*, 104 (2), 1989, pp. 273-285.
URL : www.jstor.org/stable/2905139.
- , « Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote* », dans *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11 (1), 1991, pp. 87-98.
- MONER, Michel, *Cervantès conteur : écrits et paroles*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, Madrid, 1989.

- , « En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte de Don Quijote », dans *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 693-707.
- NEUSCHÄFER, Hans Jorg, « El curioso impertinente y el sentido del Quijote », dans *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 104-107.
- , « El Curioso Impertinente y la tradición de la novelística europea », dans *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (2), 1990, pp. 605-620.
- OSTERC, Ludovik, « Dulcinea y sus metamorfosis », dans *Anales Cervantinos*, 23, 1985, pp. 47-69.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del « Quijote »*, Madrid, Gredos, 1975.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 2005.
- RICO, Francisco, « Las dos interpretaciones del “Quijote” », dans *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 139-161.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- , « La singularidad de la fama de don Quijote », dans *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22 (1), 2001, pp. 27-38.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, « La invención de Sansón Carrasco », dans *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas*, Barcelone, Anthropos, 1991, pp. 27-69.
- ROSALES, Luis, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Trotta, 1996.
- RUSSEL, Peter E., « Don Quijote as a funny book », dans *Modern Language Review*, 64 (2), 1969, pp. 312-326.
- SICROFF, Albert A., « En torno al Quijote como “obra cómica” », dans *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1991, pp. 353-366.
- STAGG, Geoffrey L., « Revision in *Don Quixote*, Part I », dans *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin, 1959, pp. 347-366.
- TORRES, Bénédicte, *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2002.
- VIVAR, Francisco, « El Caballero del Verde Gabán y el caballero de los leones: la plenitud del encuentro », dans *Anales Cervantinos*, 36, 2004, pp. 165-186.
- ZERARI, Maria, « “Cette mauvaise réputation...” À propos de Miguel de Cervantes Saavedra », dans *La reputación : Quête individuelle et aspiration collective dans*

l'Espagne des Habsbourg, dir. Béatrice Perez, Paris, Presses Sorbonne Université, 2018, pp. 385-408.

ZIMIC, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1998.

2. DON QUICHOTTE ET AVELLANEDA

ALVAREZ ROBLIN, David, « La continuation apocryphe d'Avellaneda », dans A. Germond de Lavigne, *Don Quichotte*, trad. A. Germond de Lavigne, éd. D. Alvarez Roblin, Bonchamps lès Laval, Klincksieck, 2006, pp. IX-XLV.

—, *De l'imposture à la création : le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

—, « Tradición e innovación en las respuestas literarias de Alemán y Cervantes a sus continuadores », Madrid, Casa de Velázquez, 2022, (sous presse).

EHRLICHER, Hanno, « A manera de prólogo », dans *El otro Don Quijote : la continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, éd. H. Ehrlicher, Augsburg, 2016, pp. 5-7.

FRENZ, Dietmar, « El faldellín de Isabel: una querella literaria entre Avellaneda y Cervantes », *Anuario de estudios cervantinos*, 11, 2015, pp. 99-112.

GILMAN, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, Colegio de México, 1951.

GÓMEZ CANSECO, Luis, « La comedia de Avellaneda: algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo », dans *El Siglo de Oro en escena : homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 383-394.

—, « 1615: Del "*Quijote*" al "*Quijote*" », dans A. Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014, pp. 519-534.

—, « Lenguas para Avellaneda. Traducciones del "*Quijote* apócrifo" », dans A. Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014, pp. 568-571.

IFFLAND, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1999.

—, « Do We Really Need to Read Avellaneda? », dans *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21 (1), 2001, pp. 67-83.

- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *El « Quijote » de Cervantes y el « Quijote » de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- , *Cervantes y Pasamonte, La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- , *Guzmanes y Quijotes: dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- PLOZNER, Aude « Cervantes frente a Avellaneda, un juicio ficcional y literario », dans «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, 2017, pp. 205-215.
- , « Encierros, jaulas y manicomios : unas suturas entre los *Quijotes* de Cervantes y Avellaneda », (sous presse).
- RUTA, María Catarina, « Don Álvaro Tarfe entre Cervantes y Avellaneda », dans *Teoría e interpretación del cuento*, éd. P. Frölicher et G. Güntert, Berne, Lang, 1995.
- TEKIELA, Kimberley, « De Dulcinea a Bárbara: estudio de algunos arquetipos femeninos en Cervantes y Avellaneda », mémoire soutenu sous la direction de D. Alvarez Roblin, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 2020.
- TORRES, Bénédicte, « Mise en scène du corps dans le *Quichotte* de Cervantès et d'Avellaneda : échos et écarts », dans *Volver al Quijote de Cervantes (1615-2015)*, E-Humanista, Santa Bárbara, 2015, pp. 48-58.
- WILHELMSSEN, Elisabeth, « Don Álvaro Tarfe: ¿ente fantasmal o hecho ficticio? », *Anales Cervantinos*, 28, Madrid, 1990, pp. 73-85.

3. LE MIROIR ET LE DOUBLE

- ALVAREZ ROBLIN, David, « Las dos caras del doble en el *Quijote* de 1615 », dans *El Quijote desde América (segunda parte)*, éd. I. Arellano, D. Ayalamacedo et J. Iffland, IDEA/IGAS, New-York, 2016, pp. 41-56.
- ARANDA, Maria, *Le galant et son double : approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, « Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo », dans *Quevedo en Manhattan. Actas del Congreso Internacional, Nueva York, noviembre, 2001*, éd. Ignacio Arellano et V. Romero, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 15-31.

- COADOU, Bénédicte, « *Le Persiles* de Cervantès, une œuvre-miroir », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, septembre 2016, URL: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-espagnole/cervantes/le-persiles-de-cervantes-une-oeuvre-miroir> (consulté le 19/04/2021).
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DUNN, Peter D., « Don Quijote Through the Looking-Glass », dans *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12 (1), pp. 5-17.
- GERBER, Clea, « Paradojas del reflejo: Sansón Carrasco en el Quijote de 1615 », dans *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8 (15), 2009, pp. 63-74.
- , « Motivos del espejo en el Quijote de 1615 », dans *Don Quijote en Azul. Actas selectas de las VIII Jornadas Internacionales Cervantinas*, éd. J. D’Onofrio et C. Gerber, UNICEN, 2016, pp. 109-117.
- HERRERO CECILIA, Juan, « Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas », *Çédille: revista de estudios franceses*, 2, 2011, pp. 15-48.
- HEUSCH, Carlos, « De l’autre au même : glissements progressifs du concept d’ami du Moyen Âge à l’humanisme », dans *Les représentations de l’Autre dans l’espace ibérique et ibéro-américain, Cahiers de l’UFR d’études hispaniques et latino-américaines*, 9, éd. A. Redondo, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne nouvelle, 1993, pp. 33-43.
- JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- KEPPLER, Carl Francis, *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, 1972.
- LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1970.
- LOSADA FRIEND, María, « Contemplaciones del otro yo: el retrato en el espejo », dans *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, éd. M. Á. Márquez, A. Ramírez de Verger et P. Zambrano, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 262-263.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du Miroir*, Paris, Hachette Littérature, 1998.
- PINI MORO, Donatella, « El Quijote y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina », dans *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelone, Anthropos, 1990, pp. 223-233.

QUINTERO, María Cristina, « Mirroring Desire in Early Modern Spanish Poetry: Some Lessons from Painting », dans *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, éd. F. A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 87-108.

RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1990.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle, « Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans Don Quichotte », dans *Le masque : une « inquiétante étrangeté »*, éd. Ph. Meunier et E. Samper, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence : le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

WESSLER, Éric, *La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, New-York, Editions Rodopi, 2009.

4. LITTÉRATURE FANTASTIQUE

ARANDA, Maria, *Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.

ASTIER, Colette, « Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 » [compte-rendu], *Études littéraires*, 4 (1), 1971, pp. 127-129.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », dans *Littérature*, 8, 1972, pp. 3-23

BESSIERE, Irène, *Le Récit Fantastique : poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BOZZETTO, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2001.

CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

—, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

CARVALLO, Dani, *The Gothic Vision : Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Londres, New-York, Continuum, 2002.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1971.

DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII-XIIIe s.) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Paris, Honoré Champion, 1991.

- FAVRET, Jeanne, « Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique* » [compte-rendu], *Revue française de sociologie*, 13 (3), 1972, pp. 444-447.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin, « Configuración estética del Quijote : el realismo, lo barroco, ¿lo fantástico? », dans *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, éd. M. A. Garrido et L. Alburquerque García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 555-565.
- HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico : las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- LAFLAMME, Steve, « Initiation au fantastique : éléments de définition », dans *Québec français*, 139, 2005.
- LECOUTEUX, Claude, « F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII-XIIIe s.) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, 1991, 2 vol. ("Nouv. Bibli. Du m. â", 15) [compte-rendu] », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 141, 1993, pp. 85-86.
- LOVECRAFT, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Christian Bourgeois, 1969.
- GRECO, Barbara, PACHE CARBALLO, Laura, *De lo sobrenatural a lo fantástico: siglos XII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.
- PONNAU, Gwenhaél, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- , *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

5. RÉCEPTION EUROPÉENNE

- AUBRUN, Charles V., « Smollett et Cervantès », dans *Études anglaises*, 5, 1962, pp. 122-129.
- BAHIER-PORTE, Christelle, « Introduction aux "Œuvres adaptées" », dans A-R. Lesage, *Œuvres complètes, tome 9 : Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, éd. D. Alvarez, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 9-19.

- BALLARD, Michel, *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*, Paris, De Boeck, 2013.
- BARDON, Maurice, « *Don Quichotte* » en France au XVIIe et au XVIIIe siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- BARSANTI VIGO, María, « El Quijote de Cervantes en la versión de Tieck », dans *Hieronymus Complutensis*, 12, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 51-56.
- BERTRAND, Jean-Jacques Achille, *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914.
- , « La primera traducción alemana del Quijote », dans *Revista de Filología Hispánica*, 32, 1948, pp. 475-486.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, « Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872 », dans *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlin, Vervuert, 1989, pp. 381-393 ; et H. Friedrich, *Calderón, ese extraño*, trad. R. C. Imboden, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
- CARMELO CUNCHILLOS Jaime, « La primera traducción inglesa del Quijote de Thomas Shelton », dans *Cuadernos de investigación Filológica*, 9, 1983, pp. 78-98.
- COLÓN, Germán, *Las primeras traducciones europeas del Quijote*, dans *Cuadernos de Filología*, 6, Barcelona, Bellaterra, 2005.
- CORMIER, Jacques, « La continuation de l'histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche de Robert Challe : Cervantès trahi ou compris ? », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 48, 1996, pp. 263-282.
- , « Réminiscences de Don Quichotte chez Challe et chez Potocki », dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*, dirs. J. Herman, P. Pelckmans, F. Rosser, Louvain, Peeters, 2001, pp. 124-130.
- FRANCO AIXELÁ, Javier, « Sobre la historia de las traducciones al inglés del Quijote », dans *España en Europa: la recepción de El Quijote*, eds. F. Navarro Domínguez et M. A. Vega Cernuda, Alicante, Librería Logos, 2007, pp. 5-8.
- GARCÍA ALBERO, Javier, « Don Kichote, Primera traducción de El Quijote al alemán », dans *España en Europa: la recepción de El Quijote*, eds. F. Navarro Domínguez et M. A. Vega Cernuda, Alicante, Librería Logos, 2007, pp. 23-32.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, « Literatura Comparada y traducción : el Quijote en inglés », dans *Graña*, 15 (1), 2018, pp. 1-14.

- GERMOND DE LAVIGNE, Alfred, « Introduction », dans A. Fernández de Avellaneda, *Don Quichotte*, trad. A. Germond de Lavigne, éd. D. Alvarez Roblin, Bonchamps lès Laval, Klincksieck, 2006, pp. 3-37.
- KNOWLES, Edwin, « Thomas Shelton: Translator of *Don Quixote* », dans *Studies in the Renaissance*, 5, 1958, pp. 160-175.
- LAMBERT, José, *Ludwig Tieck dans les lettres françaises*, Presses Universitaires de Louvain, 1976.
- MORO MARTÍN, Alfredo, *Transformaciones del Quijote en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*, Universidad de Alcalá, 2016.
- MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Presses Universitaire de Lille, 1994.
- PICCIOLA, Liliane, « Traduire “Don Quichotte” au début du XVII^e siècle », dans *Revue des deux mondes*, 2001, pp. 137-147.
- RAGUET, Christine, « Avant-propos », dans *Palimpsestes*, 16, *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 9-13.
- STROSETZKI, Christoph, « La difusión del Quijote en Europa: las traducciones en lengua alemana », dans *España en Europa: la recepción de El Quijote*, éd. F. Navarro Domínguez et M. A. Vega Cernuda, Alicante, Librería Logos, 2007, pp. 103-114.
- SULLIVAN, Henry W., *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge Press, 1983.
- VAN HOOF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991.
- WILHELM, Julius, « La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania », dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, 73, pp. 47-56.
- ZUBER, Roger, *Les belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.

6. AUTRES ÉTUDES CRITIQUES

a. Histoire et théorie de la littérature

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- ANGELET, Christian, « Le topique du manuscrit trouvé », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42, 1990, pp. 165-176.

- , « Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques », dans *Le topos du manuscrit trouvé*, éd. J. Herman et F. Hallyn, Peeters, Louvain, 1999.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARNE, Yannick, « Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca », dans *Criticón*, 140, 2020.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, pp.84-89.
- BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Slatkine, Genève, 1992.
- BRAVO, Frédéric, « L'analyse littérale », dans *Littéralité III, L'image dans le tapis*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 43-74.
- EDELMAN, Bernard *Le sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- CHATEAUBRIAND, François René, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, éd. S. Baudoin, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1992.
- GUIOMAR, Michel, *Principe d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, Librairie José Corti, 1967.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966.
- JACQUES-CHAQUIN, Nicolas, « Nynauld, Bodin et les autres. Les enjeux d'une métamorphose textuelle », dans J. de Nynauld, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers – 1615*, Paris, Frénésie Éditions, 1990, pp. 7-41.
- JOUBE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- LY, Nadine, « La littéralité », dans *Les langues néo-latines*, 262, 1987, pp. 5-30.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011.

MEUNIER, Philippe, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or : essai de poétique onomastique*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

—, « Du fumier à l'église ou la Passion du prince constant », dans *L'argument d'autorité*, éd. F. Bravo, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2017, pp. 99-116.

ONFRAY, Michel, *Le réel n'a pas eu lieu*, Paris, Autrement, 2014.

RÜHL, Marco, *Linguistique pour germanistes : une tentative de médiation entre la tradition française et la tradition allemande de l'étude de la langue allemande*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 2000.

SCOTT, Walter, « Du merveilleux dans le roman », dans *Revue de Paris*, 1, 1829, pp. 25-33.

b. Esthétique

BERNHEIMER, Richard, *Wild men in the middle ages : a study in art, sentiment and demoniology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

CLAIR, Jean *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.

GALLEGO, Julián, *Vision et symboles dans la peinture du Siècle d'or*, Paris, Klincksieck, 1968.

c. Histoire et anthropologie

CARRE, Florence, HENRION, Fabrice, *Le bois dans l'architecture et l'aménagement de la tombe : quelles approches ?*, Saint Germain en Laye, Association Française d'Archéologie Mérovingienne, 2012.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011.

TINLAND, Frank, *L'homme sauvage: homo ferus et homo sylvestris, de l'animal à l'homme*, Paris, Payot, 1968.

VERNANT, Jean-Pierre « La mort dans les yeux », dans *La mort dans les yeux : figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 2002, pp. 75-82.

—, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, 2003.

V- Dictionnaires

A Dictionary of the English Language: A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson [en ligne], URL : <https://johnsonsdictionaryonline.com>

ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-kritische Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* [en ligne], 1793, URL : https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009132_2_1_1758

COMTE-SPONVILLE, André, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1984.

Diccionario de la Real Academia Española [en ligne], URL : <https://www.rae.es/>

Dictionnaire des mythes du fantastique, dirs. P. Brunel et J. Vion-Dury, Limoges, Pulim, 2003.

Dictionnaire historique de la langue française, dir. A. Rey, Paris, Le Robert, 2016.

Dictionnaire littéraire de la nuit, dir. A. Montandon, Paris, Honoré Champion, 2013.

Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/>

Harrap's universal Dictionnaire français-allemand allemand-français, dir. B. Krüger, Edinburgh, Paris, Stuttgart, Ernst Klett Sprachen GmbH, 2004.

Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français, dirs. F. Gaffiot, F. Pierre, Paris, Hachette, 2005.

LOUDIN, César, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues française et espagnolle*, éd. M. Zuili, Paris, Honoré Champion, 2016.

Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexical [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/>

REYRE, Dominique, *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantès : suivi d'une analyse structurale linguistique*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980.

INDEX DES PERSONNAGES¹⁰⁶³ (À L'EXCEPTION DE DON QUICHOTTE ET SANCHO)

Altisidora (15, 29, 36, 47, 63, 127, 238, 244-246, 276, 287, 293, 298-299, 301, 328-330)

Álvaro Tarfe (15, 29, 38-40, 42-43, 47, 56-58, 70, 84, 154, 166, 170, 178, 180, 187-191, 193-194, 246, 276, 287-288, 321-322)

Ana Félix (103, 105, 134, 144, 164)

Andrés (81-82, 171, 178, 280, 308, 311, 323, 332)

Anselmo (54, 94, 164, 180-187, 326)

Antonio de Bracamonte (176-177, 326)

Antonio Moreno (29, 36, 47, 56, 110, 134, 147, 169, 190, 194, 210, 224, 253-255)

Bárbara (60, 76-87, 89, 146, 171, 178, 195, 280, 308, 322, 326)

Basilio (178-180, 326)

Caballero de la Blanca Luna (30, 67, 93, 103, 120, 122, 130, 135, 141, 143, 145-146, 167, 192, 223, 325)

Caballero de los Espejos ou Caballero del Bosque (7, 23, 30-33, 40, 47, 52-55, 67-71, 89, 93, 95, 102-103, 105, 108-109, 111, 118, 122, 123, 125, 128, 130-131, 134, 138, 146, 168, 192-193, 223, 308)

Camacho (178)

Camila (53, 181, 184-186)

Cardenio (8, 23, 94, 98-99, 101-102, 108-111, 114-115, 118, 121, 124-131,

134-138, 145, 147, 154, 157-163, 171-172, 174, 178-180, 195, 207, 211, 218, 240, 249, 308-309, 312, 323-324, 326, 328, 334)

Cide Hamete Benengeli (18, 44, 51, 57, 213, 217, 219-220, 226, 228-229, 239, 255, 280)

Claudia Jerónima (105, 109, 127, 142, 144)

Condesa Trifaldi (164)

Don Diego de Miranda ou Caballero del Verde Gabán (93, 101, 103, 105, 119, 123-124, 126, 134, 138-140, 146, 189, 192, 194, 219, 323)

Don Gaspar Gregorio (103, 105, 135)

Don Juan et don Jerónimo (20, 36, 111, 141)

Don Luis (164)

Doña Luisa (85)

Doña Rodríguez (9, 238-239, 247, 250, 293, 297-303, 309, 313, 328, 330, 334)

Dorotea (134-135, 148, 164-166, 171-172, 175-176, 326)

Dulcinée (34, 47, 62-63, 71-80, 84-89, 137, 146-147, 154, 173, 188, 192, 207, 251-252, 307)

Eugenio (82-83, 164, 171-175, 178, 180, 326)

Fernando (94, 164-165, 172, 176, 236, 291)

¹⁰⁶³ Dans le cas d'une double dénomination, le classement se fait par le prénom.

Ginés de Pasamonte (165)

Grisóstomo (174, 178, 180, 236, 242)

Japelín (85, 176-177, 187)

Leandra (82-84, 171-173, 178, 307, 322)

Lotario (54, 94, 180-186, 326)

Luscinda (94)

Maese Nicolás, le barbier (7, 29, 47, 65-67, 134, 137, 148, 163-165, 176, 220, 222)

Maese Pedro (164-165)

Marcela (99, 101-102, 108, 118, 121, 123, 131, 133, 135-138, 164, 171-174, 178, 235, 239-243, 290, 301, 323, 328)

Maritornes (262)

Micomicona (80, 134, 148, 166, 176, 326)

Mosén Valentín (192)

Pedro Pérez, le curé (134, 137, 148, 154, 163-165, 176, 187, 217, 220, 222, 227, 238, 245, 291)

Quiteria (178-179)

Ricote (165)

Roque Guinart (8, 29, 93, 101, 103-106, 109, 115-116, 120, 122, 128, 130-131, 145, 141, 143-144, 146-147, 154, 157, 163, 190, 249, 323-324)

Sansón Carrasco (8, 15, 19-20, 23, 30-31, 33, 40, 47, 51-52, 67-69, 89, 93, 101, 103, 105, 123, 125, 128, 130-131, 134, 142-143, 146, 148, 154, 157-158, 163-164, 166-170, 178, 189-191, 194, 196, 220-222, 249, 278, 308, 320, 323, 324)

Tomé Cecial (68)

Tosilos (164)

Vicente de la Roca (83)

Vivaldo (102, 104, 159)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	3
PREMIÈRE PARTIE – CERVANTÈS FACE À AVELLANEDA, UNE ÉCRITURE DE LA SPÉCULARITÉ	13
CHAPITRE 1 – UNE MISE EN MIROIR DES TROIS <i>QUICHOTTES</i>	14
I- <i>DON QUICHOTTE : LIBRO DE LIBROS, LIBRO DE ESPEJOS</i>	14
1. TROIS <i>DON QUICHOTTES</i>	14
2. APPROCHES TERMINOLOGIQUES POUR L'INSERTION DES DEUX <i>QUICHOTTES</i>	17
3. TROIS LIVRES POUR UN MIROIR TRIPTYQUE ?	21
II- LA POÉTIQUE DU MIROIR DU <i>QUICHOTTE</i> DE 1615	26
1. LA FONCTION RÉVÉLATRICE	27
a. Une révélation discriminante et paradoxalement articulante	
b. Sansón Carrasco ou le Chevalier aux Miroirs : une double révélation ?	
2. LA FONCTION CORRECTRICE	33
a. Un jugement littéraire original	
b. Álvaro Tarfe, outil principal de la condamnation	
3. LIMITES DE LA DOUBLE MISE EN MIROIR	40
a. Reflet subjectif et déformateur	
b. La mise en miroir des <i>Quichottes</i> : une fragilisation de la Seconde partie ?	
CHAPITRE 2 – LES PROTAGONISTES EN LEUR MIROIR	47
I- <i>DON QUICHOTTE</i> FACE À LUI-MÊME	48
1. L' <i>ALTER EGO</i> DE PAPIER CERVANTIN : « <i>ESPERABA OÍR NUEVAS DE SÍ MISMO</i> »	48
a. Réflexions préliminaires	
b. Identification de don Quichotte à son alter ego de papier	
2. LE <i>DON QUICHOTTE</i> FICTIF VAINCU PAR LE CHEVALIER AUX MIROIRS : « <i>PODRÍA SER QUE FUESE OTRO</i> »	52
II- <i>DON QUICHOTTE</i> FACE À L'AUTRE	56
1. LE PROTAGONISTE AVELLANÉDIEN, LE DOUBLE DE PAPIER: « <i>YO NO SOY EL DON QUIJOTE QUE ÉL DICE</i> »	58
a. Syntaxe de la négation et discrimination lexicale entre les homonymes	
b. Un double menaçant et altératif	
2. UNE PERSÉCUTION DU DOUBLE AVELLANÉDIEN ?	65

a.	Le conte du barbier et l'ombre du double avellanédien	
b.	Sansón Carrasco : « <i>podría ser que fuese [el] otro [don Quijote]</i> » ?	
III-	LE PERSONNAGE DE DULCINÉE EN MIROIRS	71
1.	LA FIGURE DULCINÉENNE DU <i>QUICHOTTE</i> CERVANTIN	71
a.	Présence et hybridité paradoxales	
b.	Corporification de Dulcinée dans la Seconde partie	
2.	LA DULCINÉE D'AVELLANEDA : « <i>OLVIDAR [...] Y BUSCAR OTRA DAMA</i> »	76
a.	Bárbara, un substitut antipodique de Dulcinée	
b.	Les personnages cervantins aux origines de Bárbara	
3.	UNE DULCINÉE « BARBARIFIÉE » DANS LA SECONDE PARTIE ?	84
	 DEUXIÈME PARTIE – LE DOUBLE, UNE FIGURE LITTÉRAIRE DES QUICHOTTES	 90
	INTRODUCTION THÉORIQUE - DU MOTIF (AURI-?)SÉCULAIRE AU PAS DE CÔTÉ HISTORICO-LITTÉRAIRE	91
	 CHAPITRE 3 - PHÉNOMÉNOLOGIE DES DOUBLES QUICHOTTESQUES	 101
I-	LA CONSTITUTION D'UN TERRAIN D'APPARITION	102
1.	FRAGILISATION DU PROTAGONISTE ET RETOUR AU RÉEL	103
2.	LE <i>LOCUS SUSPECTUS</i>	107
3.	MANIFESTATIONS LATENTES DU DOUBLE	111
a.	De l'énigme de la Sierra Morena à l'apparition de Cardenio	
b.	De l'entrée dans la forêt catalane à l'apparition de Roque Guinart	
II-	L'APPARITION DU DOUBLE	117
1.	LA QUESTION DU VOIR	121
a.	<i>Aparecer al amanecer</i>	
b.	Le double « <i>vistoso</i> »	
c.	Jeux de regards	
2.	DES ENTITÉS AMBIVALENTES ET INQUIÉTANTES	129
III-	INCIDENCES DES RENCONTRES	133
1.	RÉPARTITION DES DOUBLES QUICHOTTESQUES	135
a.	Marcela et Cardenio, doubles de la Première partie	
b.	Les doubles revigorants de la Seconde partie	
c.	Les doubles dévitalisants de la Seconde partie	
2.	AMBIGUÏTÉ DU DOUBLE	144

CHAPITRE 4 - UNE TAXINOMIE POUR LE DOUBLE DANS LE <i>QUICHOTTE</i>	151
I- LE DOUBLE INTERNE	152
1. ACCIDENTEL : LES AMBIVALENCES DES PERSONNAGES	152
a. L'ambivalence, une source de tension	
b. Cardenio, un personnage doublement ambivalent	
2. INTENTIONNEL : LE TRAVESTISSEMENT DU PERSONNAGE	164
a. La dissimulation, masquer son identité et incarner l'altérité	
b. Sansón Carrasco : entre duplication intentionnelle et accidentelle	
II- LE DOUBLE EXTERNE : MISE EN PRÉSENCE VIRTUELLE	170
4. LES DOUBLES EXTERNES D'UN RÉCIT INTERCALÉ À L'AUTRE : VARIANTES AUTOUR DE LA MORT	171
5. CRÉATEUR DE L'INTERCALATION ET/OU ACTANT DU RÉCIT INTERCALÉ ?	175
6. LES DOUBLES VIRTUELS D'UN <i>QUICHOTTE</i> À L'AUTRE	178
III- LE DOUBLE EXTERNE : MISE EN PRÉSENCE EFFECTIVE	180
1. ANSELMO ET LOTARIO : DE L'INDISSOCIABILITÉ AU DÉDOUBLEMENT	180
2. ÁLVARO TARFE : AMI ET DOUBLE QUICHOTTESQUE AVELLANÉDIEN, MATRICE DU DOUBLE DU QUICHOTTESQUE CERVANTIN	187
3. LA RENCONTRE AVEC LE DOUBLE QUICHOTTESQUE : UNE RÉPONSE À LA CONTINUATION AVELLANÉDIENNE ?	191
 TROISIÈME PARTIE – LE <i>QUICHOTTE</i> À L'ÉPREUVE DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE	198
 CHAPITRE 5 - LA FANTASTICITÉ DU <i>QUICHOTTE</i>	200
I- DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE À LA FANTASTICITÉ DU <i>QUICHOTTE</i>	200
1. APPROCHES CRITIQUES DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE	200
2. APPROCHES FANTASTIQUES DU <i>DON QUICHOTTE</i> DE CERVANTÈS	204
3. POUR UNE « FANTASTICITÉ » DU <i>QUICHOTTE</i>	208
II- AMBIGUÏTÉS DE L'ÉNONCIATION POUR UN LECTEUR DÉCONCERTÉ	213
1. GARANTIR ET CORRIGER LA VRAISEMBLANCE ?	214
2. UN SYSTÈME D'ÉNONCIATION ET DES POSTURES ÉNONCIATRICES PROPICES À LA FANTASTICITÉ	216
a. Premiers doutes sur la fiabilité du texte compilé, traduit et édité (<i>DQI</i> , 8-9)	
b. L'avant-gardisme du narrateur rétenteur	
c. « On ne saurait trancher » : le narrateur abstentionniste hors de la <i>Cueva de Montesinos</i>	

3.	POSTURES NARRATIVES ÉVOLUTIVES DE L'AVENTURE DES TROUPEAUX AUX MOULINS À FOULON	229
III-	LA FANTASTICITÉ DU <i>QUICHOTTE</i>, UNE AFFAIRE D'YEUX	234
1.	LES « <i>VISIONES</i> » DU <i>QUICHOTTE</i> , DES VISIONS FANTASTIQUES ?	236
a.	Marcela, « <i>una maravillosa [y mortífera] visión</i> »	
b.	Catabase et vision polysémique au service de l'ambiguïté	
c.	Les visions fantomatiques	
2.	LA « MÉVISION » POUR LA FANTASTICITÉ	248
a.	La <i>intempesta nocte</i>	
b.	Berner l'œil : les personnages « fabricants » de la fantastiçité	
3.	DU NUAGE DE POUSSIÈRE AUX TÉNÈBRES DE LA NUIT	256
 CHAPITRE 6 - APPROCHES DU TRIPTYQUE QUICHOTTESQUE ET DE LA FANTASTICITÉ PAR LES TRADUCTIONS EUROPÉENNES DES XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES		262
I-	SÉLECTION DES TRADUCTIONS EUROPÉENNES DU <i>QUICHOTTE</i>	263
1.	LES TRADUCTIONS ANGLAISES	264
a.	La traduction de Thomas Shelton (1612-1620)	
b.	La traduction de Peter Motteux (1701)	
c.	La traduction de Tobias Smollett (1755)	
d.	La traduction de John Ormsby (1885)	
2.	LES TRADUCTIONS FRANÇAISES	267
a.	Les traductions de César Oudin et François de Rosset (1614-1625)	
b.	Filleau de Saint-Martin (1677-1678)	
c.	La vacuité du XVIII ^e siècle	
d.	Les traductions d'Henri Bouchon-Dubournial (1807) et de Louis Viardot (1836)	
3.	LES TRADUCTIONS ALLEMANDES	270
a.	La traduction incomplète de Pasch Basteln von der Sohle (1648)	
b.	Le premier <i>Quichotte</i> allemand par Friedrich Justin Bertuch (1775-1777)	
c.	La version romantique et méritante de Ludwig Tieck (1799)	
d.	La traduction de Braunfels (1884)	
4.	NOS CONSULTATIONS	273
II-	LE TRAITEMENT DE LA CONTINUATION D'AVELLANEDA ET DU DOUBLE DE PAPIER AVELLANÉDIEN	275
1.	TRADUIRE LES ALLUSIONS EXPLICITES AU <i>QUICHOTTE</i> AVELLANÉDIEN	275
a.	Avellaneda, victime des « belles infidèles » ?	
b.	Les enjeux du retranchement avellanédien chez Filleau de Saint-Martin	
2.	TRADUIRE LE <i>QUICHOTTE</i> AVELLANÉDIEN	281
a.	Le <i>Quichotte</i> d'Avellaneda, une matière à traduire ?	
b.	Vers une reconstruction du triptyque ?	

3. TRADUIRE LE DOUBLE <i>FANTÁSTICO</i>	285
a. Le « <i>cuero fantástico</i> » du double avellanédien	
b. La réplique de don Quichotte à Tarfe : le don Quichotte <i>malo</i> , <i>desventurado</i> et <i>fantástico</i>	
III- TRADUIRE LES FANTASMAS ET VISIONES, TRADUIRE LA FANTASTICITÉ DU QUICHOTTE ?	290
1. RELEVÉ ET PREMIÈRE APPROCHE DE TRADUCTION	293
2. LA PRÉVALENCE DE L'« APPARITION », « DÉMARCHE ESSENTIELLE DU FANTASTIQUE »	296
3. L'INTROMISSION DE DOÑA RODRÍGUEZ DANS LA CHAMBRE DE DON QUICHOTTE	298
a. Le phénomène apparitionnel des traductions anglosaxonnes	
b. Qualifier <i>visión</i> et <i>fantasma</i> dans l'aventure du corps mort et de la chambre	
CONCLUSION	307
RESUMEN - LOS <i>QUIJOTES</i> DE CERVANTES Y AVELLANEDA ANTE EL ESPEJO: LA ESCRITURA DEL DOBLE EN EL UMBRAL DE LO FANTÁSTICO	315
BIBLIOGRAPHIE	337
INDEX DES PERSONNAGES	354