

Si loin, si proche, le testament de don Quichotte et les conclusions du romancier¹

JEAN-PAUL SERMAIN

UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE

jean-paul.sermain@wanadoo.fr

1. La plupart des romans depuis le XIX^e siècle se terminent en indiquant le sort des principaux personnages généralement introduits dans les premières pages². Ainsi *Madame Bovary* peint d'abord Charles Bovary, puis présente sa future épouse. Le livre s'achève sur la peinture du suicide de l'héroïne, puis revient à Charles jusqu'à sa mort, mentionne le destin de leur fille envoyée à l'usine, et en ultime apostille la réussite d'Homais. Ces focalisations conjuguent leur effet avec le titre qui fait d'Emma l'héroïne dont les autres personnages ne sont que les protagonistes. Le roman antérieur est le plus souvent doté d'une préface placée au début du livre (la pratique de la postface est plus rare³), mais qui exprime le point de vue de l'auteur sur son œuvre achevée. Elle prend donc, malgré cette place, valeur de conclusion, mais intéresse moins le héros que son ouvrage (il existe aussi des préfaces qui se placent dans l'univers des personnages). Cette pratique subsiste aujourd'hui. Ainsi *Der Zauberberg (La Montagne magique)* est précédée d'un "Vorsatz" qui précise "l'intention" de Thomas Mann, son "dessein", son "propos", et présente l'histoire au regard de la condition historique de sa rédaction ; les premiers mots du premier chapitre "Arrivée" sont consacrés au personnage principal, Hans Castorp. Alors que l'histoire se passe dans un sanatorium où le héros soigne sa tuberculose, c'est finalement sur un champ de bataille, en 1914, que le héros disparaît dans l'avant-dernière page du livre ; dans les trois derniers paragraphes l'auteur

- 1 Je remercie Jean Canavaggio de m'avoir généreusement signalé plusieurs erreurs ou manques d'attention au texte de Cervantès, et je reste seul responsable de ses défauts...
- 2 Dans la vaste littérature portant sur la fin ou la conclusion des œuvres littéraires, on retiendra l'admirable livre de Kermode, 2000 (première édition 1966).
- 3 Herman, Kozul et Kremer (2008) ont étudié les formes, les motifs et les effets des préfaces de roman en France au XVIII^e siècle, et font remarquer en particulier qu'elles sont souvent intégrées à la fiction du roman ou à une fiction propre. Herman (1998) a réalisé une anthologie de préfaces d'auteurs anonymes de romans au XVIII^e siècle.

s'adresse à son héros et distingue son destin de l'accomplissement de l'histoire et de son projet⁴.

2. Cervantès, comme il convient pour un ouvrage fondateur, et conformément aux pratiques de son temps, expose longuement ses intentions dans deux prologues (en tête des deux parties de l'ouvrage), utilise aussi une dédicace (dans la seconde) et, comme Mann plus tard, intervient dans le dernier paragraphe après la mort du héros. La composition de l'ouvrage en deux temps lui permet de faire référence dans les aventures mêmes de la seconde partie à la première et de le commenter, et ces passages s'ajoutent aux discussions littéraires des personnages qui s'appliquent aussi en partie au livre où ils figurent. Ces moments et ces contributions participent au thème directeur du livre centré sur la mauvaise et la bonne lecture. Ils mettent en place une conscience littéraire de l'œuvre distincte de l'attrait pour les aventures et de l'empathie avec les personnages, et les prenant pour matière.

3. La mort du personnage se conforme aux attentes de l'Église en faveur d'une "bonne mort" revêtant un caractère exemplaire : don Quichotte en profite pour faire le bilan de sa vie et en tirer le sens, il se repent de ses erreurs et se tourne vers Dieu. Ce message complète le "testament" qu'il dicte et nous avons considéré, par extension, qu'il en faisait partie : au testament spirituel succède le testament matériel. Le personnage, à l'inverse d'Hans Castorp ou d'Emma Bovary, comme submergés par la violence subie, ici celle du poison, là des armes de guerre, est donc chargé d'énoncer une conclusion propre qui vient s'ajouter en s'en différenciant de celle de l'auteur, revendiquée de son côté par Thomas Mann. Confier au personnage les derniers mots de l'histoire est aussi le propre de nombreux romans modernes. Ainsi fait Rousseau dans son roman épistolaire, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), il laisse le mari de l'héroïne raconter ses derniers moments et rapporter ses derniers propos, et après cette peinture d'une bonne mort, conçue en partie contre les choix de l'Église, il la laisse s'exprimer dans une lettre à lire après sa disparition, à valeur de bilan et de pro-

4 Mann (1931, I ; 7), incipit : "L'histoire de Hans Castorp que nous voulons conter, non pas pour lui (car le lecteur apprendra à le connaître comme un jeune homme simple encore que sympathique), mais pour l'amour de l'histoire qui nous paraît au plus haut degré digne d'être contée" ; et II ; 509 : "Adieu, Hans Castorp, brave enfant gâté de la vie! Ton histoire est finie. Nous avons achevé de la conter. [...] Nous l'avons narrée pour elle-même, non pour l'amour de toi, car tu étais simple." Cette dissociation affichée par Mann est fondamentale dans *Don Quichotte*.

messe, avant de terminer par les lettres des protagonistes frappés par cette perte. Le titre de *l'Éducation sentimentale* de Flaubert indique bien le thème du livre et sa visée morale. Le roman commence par présenter son héros, Frédéric Moreau, puis la femme aimée (Mme Arnoux) et il se termine par une conversation du héros avec son ami Deslauriers (de lauriers, il n'en recueille naturellement aucun), évoquant une visite encore adolescents dans une maison close dont ils se sont enfuis par timidité : « – C'est là ce que nous avons eu de meilleur, dit Frédéric. – Oui, peut-être bien ? C'est là ce que nous avons eu de meilleur !, dit Deslauriers. » Flaubert, grand admirateur de Cervantès conclut ironiquement son roman. Ce que Cervantès met en place est beaucoup plus complexe⁵. Commençons par écouter son personnage sur son lit de mort.

1. Le testament de don Quichotte

4. Parmi les romanciers espagnols de premier plan actuels, Javier Marías et Javier Cercas se consacrent volontiers, dans deux styles très différents, à la recherche d'un secret et placent donc au terme de leur récit une découverte qui éclaire tout ce qui précède. Ils ménagent ainsi l'intérêt du lecteur tout en l'impliquant dans une enquête et en l'amenant à revenir sur l'ensemble à la lumière de ce qui a été progressivement révélé⁶. Ces romanciers appliquent ainsi au genre moderne par excellence ce qui avait été déjà élaboré déjà par le pseudo-roman grec et dans d'autres domaines littéraires. Ainsi la mort brutale de Coriolan, dans la pièce éponyme de Shakespeare (1607-1623), suscite un choc pour le spectateur obligé de remonter en arrière pour saisir tout ce qui a déterminé nécessairement cette issue et ainsi conduit à en ressentir la dimension tragique au moment où elle frappe le héros. Pour employer le vocabulaire consacré au théâtre, la conclusion du roman est une *catastrophe* qui est soit amenée progressivement, comme dans *Mme Bovary*, soit éclate de façon inattendue et dont l'éclat amène à reconstituer rétrospectivement les causes à partir de la peinture de ses conséquences. Javier Marías et Javier Cercas recourent à l'un ou l'autre de

5 On consultera dans le deuxième volume de l'édition par Francisco Rico de *Don Quijote de la Mancha* (2004) dans le tome 2, les remarques et les références concernant la fin du premier livre (p. 111-115), et de la seconde (p. 244-247), ainsi que les "notas complementarias", p. 420-424 ; et p. 661-665. Voir également le riche article avec ses références de Canavaggio (2005).

6 Baroni (2007) fait le point sur les moyens et les fins de ce type d'intérêt.

ces dispositifs. La comédie fait de son côté du mariage son terme attendu, atteint après de multiples péripéties et renversements, comme nous le trouvons par exemple dans deux romans de Fontane, *Irrungen, Wirrungen* (1888) et *Frau Jenny Treibel* (1892). Le roman classique connaît d'emblée un autre type de conclusion, ouverte et indéterminée : la vie continue, tout va encore changer. L'interruption prend paradoxalement sens de son caractère aléatoire, d'être si l'on peut dire non significative.

5. Ses nouvelles, en recueil ou insérées dans un vaste récit, permettent à Cervantès de concevoir un large éventail de cas où le dénouement joue un rôle décisif. On ne prendra pour exemple que deux des *Nouvelles exemplaires* centrées sur un viol. Dans "La Force du sang", il est placé au début et dépeint dans toute son horreur. Il est au principe d'une résistance et d'un renversement, certes contraire à nos mœurs, qui amène la victime à faire de son bourreau qui a tout oublié son époux. La fin est occupée par une grande scène ménageant une reconnaissance (*anagnorisis*) et une sorte d'inversion de la situation initiale. Au contraire, dans "L'Illustre Laveuse de vaisselle", le terme est atteint par la découverte et l'aveu d'un viol permis et maintenu par le secret, qui est à l'origine de l'héroïne : ici la reconnaissance d'une naissance due à une violence doublement cachée par son auteur et par sa victime, pour deux motifs opposés, vient transformer l'identité et le sort des personnages.

6. Alors que Cervantès choisit une composition complexe dans son dernier livre, *Les Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda, Don Quichotte*, en dépit de son extension, repose sur une intrigue schématique et simple, sinon pauvre, presque statique : la folie nourrie des livres de chevalerie posée au premier chapitre, plonge le héros dans une série d'aventures burlesques et extraordinaires, toutes mises sur le même niveau, ayant la même cause et produisant le même type de confusion, si bien qu'aucune n'est la conséquence de la précédente, ne la complète ou la corrige. Cette accumulation répétitive sans direction propre, analogue et opposée pourtant à celle des livres de chevalerie, comme on le verra, débouche sur un dénouement étrangement modeste comme assourdi, sur un mode mineur. C'est surtout le cas de la première partie. Le roman, conçu en deux temps, connaît en effet deux fins, l'une pour le livre de 1605, et l'autre pour celui de 1615 qui englobe le premier et le transforme en première partie. La fin initiale (et devenue ensuite provisoire) s'apparente à un simple arrêt dans la poursuite des aventures folles du héros, toujours aussi extravagant mais

ramené chez lui. Le récit s'arrête, non faute d'événements ultérieurs puisque l'auteur mentionne la troisième sortie du héros et sa mort, mais faute d'accès à des informations, à des documents, à des textes, contrairement à ce qui s'est fait jusque-là, l'auteur s'étant appuyé sur le manuscrit antérieur de Cid Hamet. Rien ne s'arrête dans la vie du héros, mais l'arrêt vient de l'auteur qui est privé des sources dont il disposait. On pourra voir là une figure humoristique de la décision de l'auteur de mettre un point final sans se soucier que cela corresponde à un moment important pour son héros : les deux destins du héros et de l'histoire, pour reprendre les termes de Thomas Mann, sont distincts. Ils s'opposent même : les aventures se poursuivent sans changement, nous dit-on, mais le livre est achevé. Cet achèvement comporte quelque chose de provocant, dans la mesure où rien ne vient conférer une nécessité ou un sens au moment choisi pour cette coupure : l'interruption se produit à un moment insignifiant que rien ne détache. Cette désinvolture, par ailleurs, est conforme à la manière dont se concluent nombre des rencontres faites par le héros : au terme de chaque épisode et de ses aventures, assimilable à une nouvelle, Cervantès utilise le flux romanesque où il s'insère pour dessiner des lignes de fuite où les personnages continuent à vivre et souvent changent radicalement. Ainsi en va-t-il, par exemple, du forçat libéré par don Quichotte et devenu montreur de marionnettes. La plasticité des êtres et des engagements ménage des métamorphoses qui ne peuvent que surprendre et qui restent possibles jusqu'à la mort. Cervantès met d'ailleurs dans la bouche du forçat une critique des mémoires de délinquants alors en vogue, puisque seule la mort peut décider du sens de la vie entière, et alors il n'est plus temps pour se peindre. Le roman l'emporte ainsi sur les témoignages. C'est ce que confirme la conclusion de la suite intitulée "Seconde partie", qui rapporte la mort du héros et donne à cette mort un caractère d'achèvement et de bilan en lui laissant lui-même en prendre conscience, la préparer et la commenter. Tel est le sens du titre du dernier chapitre : "CAPÍTULO LXXIII. De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte" (Cervantes, 2004 ; 1328). Comme à la fin de la première partie, le héros revient de nouveau chez lui, malade, rongé par la mélancolie, mais, après une nuit d'un sommeil réparateur, il recouvre la raison. Il prend la mesure de son extravagance et renie les livres de chevalerie et les aventures nées de leur lecture :

Je possède désormais un jugement libre et clair, dégagé des ombres épaisses de l'ignorance qu'avait répandues sur moi l'amère et continuelle lecture des détestables livres de chevalerie. [...] et je n'ai qu'un regret, c'est que ce désabusement

soit venu si tard qu'il ne me donne pas le temps de réparer ma faute, en lisant d'autres livres qui puissent éclairer mon âme (Cervantès, 2001, I ; 1422).

7. Le *desengaño* implique un renversement radical et donc le rejet de l'expérience antérieure procédant d'un point de vue faux, et son remplacement par une autre, ici venant de la raison et tournée vers Dieu. Ce changement se traduit par l'abandon du nom même qui donne son titre au roman et par un retour au nom antérieur et à la qualification positive qu'il s'adjoint :

Mes bons messieurs, félicitez-moi d'être non plus don Quichotte de la Manche, mais Alonso Quijano, à qui sa bonne vie valut autrefois d'être appelé le Bon. Je suis devenu l'ennemi d'Amadis de Gaule et de l'infinie séquelle de sa lignée : toutes les histoires profanes de chevalerie errante me sont désormais odieuses ; je reconnais ma sottise et le danger où m'a mis leur lecture ; désormais, par la miséricorde de Dieu, je les abhorre, après en avoir fait l'épreuve à mes dépens (Cervantès, 2001, I ; 1423).

8. Le testament prosaïque qu'il dicte ensuite témoigne de ce retour à une gestion raisonnable de ses relations avec ses proches. Cette conclusion est moins abstraite et arbitraire que la première, dans la mesure où le personnage a été amené à exprimer ses réserves à l'égard du merveilleux (par exemple dans la grotte de Montesinos) comme à l'égard du duc et de la duchesse, et a perdu de son enthousiasme pour les prouesses chevaleresques.
9. Cervantès a en effet entendu les critiques portant sur le caractère décousu du premier *Don Quichotte*, et tiré parti de la position du second qui suppose la publication et la connaissance du premier. Les aventures de don Quichotte ne dépendent plus seulement de lui et de son esprit dérangé, mais sont en partie déterminées par les attentes des lecteurs qui le côtoient : les uns veulent exploiter sa folie pour s'en amuser et suscitent ainsi des comportements analogues à ceux décrits dans la première partie, tandis que d'autres, par commisération, tentent de l'éloigner de ses entreprises démentielles. Mais les uns et les autres doivent entrer dans l'univers de la folie des deux héros. Ainsi l'écuyer Samson se déguise en "chevalier aux miroirs" pour lutter avec don Quichotte et tenter de lui imposer une retraite (*Don Quichotte II*, chap. XV-XVI). Après son échec, ce sont le duc et la duchesse, avec les courtisans, qui vont eux nourrir la folie du héros pour jouir de son spectacle. Samson Carrasco prend alors un autre déguisement, en se métamorphosant en chevalier de la Blanche Lune. Il défie de nouveau

don Quichotte, cette fois avec succès et l'oblige à rester chez lui pendant un an. Don Antonio lui reproche alors de l'avoir privé d'une source de plaisirs :

– Ah, monsieur ! s'écria don Antonio, Dieu vous pardonne le tort que vous avez fait au monde entier de vouloir rendre sage le plus plaisant fou qu'il y ait eu sur terre ! Ne voyez-vous pas que le profit que pourra valoir la sagesse de don Quichotte n'égalera jamais le plaisir que l'on retire de ses égarements (Cervantès, 2001, I ; 1375).

10. Mais si ces sollicitations contraires des divers protagonistes informés du contenu de la première partie relient entre elles les aventures du héros et possèdent même un certain intérêt dramatique (qui l'emportera des spectateurs sans cœur ou des amis du héros ?), si elles suscitent chez ce dernier une inquiétude et lui ôtent un peu de sa confiance dans son destin héroïque, et donc préparent le terrain d'un retour final à la santé, il reste pourtant prisonnier de ses représentations délirantes, et le principe constitutif de l'intrigue et du roman, l'opposition radicale entre cette folie et la réalité, ne se modifie en rien. Son *desengaño* ne s'inscrit pas au terme d'une évolution ou d'une éducation, il y faut un accès de mélancolie et un repos salvateur. Il est providentiel, par l'intervention du Ciel et de l'auteur.

2. Les conclusions du romancier

11. Dans les derniers mots testamentaires du héros figure une adresse, non à l'auteur de la première partie du *Quichotte*, mais à celui de la seconde (signée Avellaneda) : Alonso Quijano lui demande pardon "de lui avoir donné, sans y prendre garde, l'occasion d'écrire de si grandes et si nombreuses sottises que celles qu'il y a commises⁷; car j'abandonne cette vie avec le scrupule de lui avoir fourni l'occasion de les écrire." (Cervantès, 2001, I ; 1426). Don Quichotte ne mentionne pas le récit de ses premiers exploits dont on l'a pourtant informé au début de la seconde partie (chap. 3). Il se demande alors quelles ont été les intentions de l'auteur et s'il a correctement rendu compte de ses prouesses. Sur son lit de mort il oublie en quelque sorte ce récit initial et ne retient que la seconde partie apocryphe qui ne décrit pas la suite des aventures telles que le lecteur les a découvertes, mais d'autres purement imaginaires⁸. Dans les deux cas, le héros

⁷ Cervantès tourne la phrase de façon à ce qu'on entende les "sottises" d'Avellaneda.

⁸ Dans l'intervention de Carrasco, Cervantès joue du court-circuit entre le temps de la progression de l'histoire et celui du texte qui la raconte : « Je ne manquerai pas, dit Samson Carrasco, de rappeler à l'auteur de cette histoire, s'il la fait imprimer à nouveau,

ignore l'intention de l'auteur et ne sait pas que le récit de ses aventures (vraies ou fausses) doit servir à ridiculiser les romans de chevalerie et leur lecture naïve, aux effets désastreux, et par conséquent lui, leur lecteur. Après le récit de la mort du héros, avec ses derniers mots, est citée l'épithaphe inscrite sur sa sépulture. Puis il appartient au romancier de reprendre la main et de donner une conclusion à son livre. Conformément au modèle rhétorique antique qui propose à l'orateur d'emprunter au besoin la figure d'un tiers⁹, elle est confiée à Cid Hamet (la source maure du romancier), qui s'adresse à la plume lui ayant servi à écrire la vie du héros, et il lui cède un moment la parole : « Pour moi seule est né don Quichotte et moi pour lui ; il a su agir et moi écrire; tous les deux, nous ne faisons qu'un », et toujours sous couvert de la plume de Cid Hamet, c'est au romancier que reviennent effectivement les derniers mots du livre, où il reprend à son compte l'intention initialement formulée par l'auteur dans le *Prólogo* initial (1605) :

[...] et moi, je serai heureux et fier d'avoir été le premier, selon mon désir, à jouir entièrement du fruit de ses écrits ; car je n'en ai jamais eu d'autre que de faire haïr des hommes les fabuleuses et extravagantes histoires des livres de chevalerie, que celles de mon véridique don Quichotte font déjà trébucher et qui, sans aucun doute, ne s'en relèveront jamais. *Vale*" (Cervantès, 2001, I ; 1428).

12. Les dernières pages du livre donnent donc un nouveau tour à l'opposition du personnage et de l'auteur, comme de leurs deux points de vue. Le premier vivait dans le monde conçu par les livres de chevalerie et espère que l'ouvrage qui lui est consacré est conforme à ce point de vue (même si s'insinue le doute que ne soit pas le cas), alors que, au contraire, le second ne cherche qu'à s'en moquer et à mettre en garde contre de telles illusions. Il transforme l'héroïque rêvé en spectacle burlesque pour le lecteur. A la fin du livre, au moment de sa fin, le héros reconnaît son erreur et ne peut que donner un sens entièrement négatif à ce qu'il a fait, et s'il partage désormais les jugements de l'auteur sur les livres de chevalerie, il ignore toutefois la manière dont a été traitée l'époque malheureuse de sa vie mise sous l'égide de don Quichotte, et le profit que l'auteur compte en tirer, satirique et critique, qui pourrait désormais donner un prix paradoxal à ses erreurs mêmes. Pour lui, sur son lit de mort, rien de bon ne peut en être conservé. À

de ne pas oublier ce que le bon Sancho vient de dire » (Cervantès, I ; 929).

- 9 L'orateur est même invité à construire la figure de sa personne comme distincte de ce qu'il est effectivement. L'orateur ne parle pas en son nom propre mais au nom de sa fonction. Aussi faut-il considérer que parle ainsi le romancier dans l'ouvrage (alors qu'il parle en son nom propre dans la dédicace).

l'inverse, le romancier continue à justifier son livre dans l'optique définie au départ.

13. Le roman s'arrête quand le personnage donne une véritable conclusion à sa vie en reconnaissant sa folie et en ménageant les conditions de son passage dans l'autre monde, face à Dieu (comme l'indique *a contrario* la qualification de "profane" appliquée aux livres de chevalerie). La conclusion choisie par le romancier marque définitivement la dissociation des perspectives. Elle est satisfaisante pour le héros, elle adopte d'une certaine façon la réserve de l'Église catholique à l'égard du "divertissement" proposé par l'auteur à son dédicataire et protecteur le comte de Lemos : il distrait finalement du souci de Dieu et de l'autre monde. Toutefois, ce raisonnement adopté par le héros s'applique aussi au type de lecture qu'il a pratiqué et que Cervantès a dénoncé : il peut entrer aussi dans cette seconde perspective de la conclusion du romancier, mais avec un tout autre sens. L'approche et l'usage des livres de chevalerie par don Quichotte qui y cherche un modèle à suivre comporte quelque chose d'impie, puisque cette façon de lire ne peut s'appliquer justement qu'aux Évangiles ou éventuellement à des textes sacrés et à des récits de la vie des Saints, comme les confessions d'Augustin. En laissant son personnage se détacher de lui-même de cette confusion fatale et revenir au souci chrétien de soi, Cervantès se défend aussi habilement : la lecture des récits littéraires de "divertissement" dit-on en France, ne concurrence pas les récits évangéliques ou pieux (au contraire des ouvrages à prétention héroïque), parce qu'ils demandent un autre mode d'approche et de participation, à la fois de détente comique et de savoir par cette détente même. Le rire permet que l'adhésion soit conjointement distancée, et dans le cas de Cervantès, prenne un sens critique, ou au moins réfléchi et médiatisé dans la conscience de l'artifice.

3. Un double jeu à plusieurs niveaux

14. Cette conclusion en deux temps inscrit donc au terme du livre le principe même qui le commande, invitant *a contrario* le lecteur, à partir du contre-exemple du héros, à ne pas confondre les intentions des personnages ou leur conduite avec le propos du livre et de l'auteur. Don Quichotte vit de pair avec des chevaliers et lit les livres qui les célèbrent comme de simples reflets de la *vérité*. Cervantès, en opposition, pose l'écart maximum entre le

propos critique et moqueur qui est celui du livre et la vision crédule et enthousiaste de son personnage, faisant des chevaliers des modèles à imiter¹⁰. L'opposition finale du héros et du romancier est analogue à celle qui court tout le long du livre, mais ses termes ont changé et ce changement est riche d'implications dans la compréhension de l'ouvrage. En effet, jusqu'alors, l'auteur invitait à lire comiquement ce que le héros faisait et disait le plus sérieusement du monde. À la fin du livre, les propos continuent de diverger, mais celui d'*Alonso Quijano el bueno* ne fait l'objet d'aucune dérision, il mérite au contraire l'approbation et la sympathie attendrie. Le romancier dit même que sa bonté lui a toujours été reconnue et qu'elle a donc imprégné aussi le temps des folles aventures. Ce que montre clairement cette fin est que la vie du héros est d'une certaine façon indépendante de son auteur, qu'elle a sa propre vérité, que cette vérité est mêlée, comme le texte par ailleurs le suggère avec le syntagme de "sage fou". Le héros, au moment où un aspect de sa vérité prend le dessus et apaise ses derniers moments, et où il voit l'étendue de son erreur et en rejette le motif avec horreur – les livres de chevalerie –, est justement incapable de rendre justice à ce que le temps passé comme chevalier, qui fait l'objet du livre, comporte aussi d'enrichissement intérieur, de connaissances humaines et culturelles, d'élargissement de son expérience, de rencontres et d'émotions: ce qui apparaît au dernier moment, la bonté, appartient aussi à cette période antérieure mais comme voilé par la composante de folie, qui est aussi celle que retient le romancier dans le *Prólogo* comme dans les conclusions de Cid Hamet parlant à sa plume. L'erreur impie a nourri l'humanité du héros, l'a mise à jour, même, parce qu'elle l'oblige à sortir de lui-même et le confronte à une série incroyables d'autres personnes qui ont des itinéraires de vie et surtout des principes et des idéaux si différents du sien, si passionnants en eux-mêmes ; reconnaissons, dit cette conclusion, qu'il a fait preuve dans sa folie même d'une "bonté" noble, généreuse, intelligente. Ce qui se produisait comme accidentellement dans le premier ouvrage, s'enrichit dans la seconde par l'intervention des amis intéressés ou généreux du héros qui créent systématiquement les conditions de nouvelles aventures, et, à un autre niveau, assurent une certaine continuité à l'ensemble.

10 Rédigeant vers 1714 sont *Télémaque travesti* (publié une vingtaine d'années plus tard en 1736), qui suit directement *Don Quichotte*, Marivaux reproche à Fénelon de faire de son ouvrage (*Les Aventures de Télémaque*) une sorte d'évangile frivole, de profaner ainsi ce qui n'appartient qu'à Dieu, et par la même occasion, de manquer complètement la spécificité libératrice du récit littéraire, lui aussi source de savoir passant par le divertissement et le jeu. Voir Sermain (1999).

15. Cette inversion de la folie en sagesse vaut également pour l'auteur, en termes naturellement différents, dans le traitement qu'il en fait et le profit qu'il en tire. Il met en avant la fonction critique et satirique de son dispositif romanesque, qui est comme la réponse à la folie du héros. À juste titre, puisque cela commande l'organisation constante du livre et en particulier installe la divergence des deux points de vue de l'auteur et du personnage et commande le ton du texte. Mais ce dispositif comporte d'autres aspects dont la positivité, comme celle propre à la vérité du héros, se manifeste indirectement, mais de façon répétée. Quand Samson, au chapitre trois de la deuxième partie, vient s'entretenir avec les deux héros de la première, est mise en valeur la diversité des aventures qui se révèle dans la diversité des goûts et des préférences des lecteurs qui leur répondent. Cela s'oppose à la monotonie des aventures toutes identiques des *Amadis* par exemple, épinglée par Montesquieu¹¹ et plus sensible aujourd'hui qu'aux nombreux lecteurs de l'époque, mais cela implique aussi que chaque épisode a sa singularité, offre un agrément différent, et donc possède une qualité propre dont le propos principal de dénonciation critique ne rend pas compte :

Il y en a qui retiennent l'aventure des moulins à vent que vous avez pris pour des Briarées et des géants ; d'autres, celle des marteaux à foulons. Celui-ci préfère la description des deux armées, qui n'étaient finalement que deux troupeaux de moutons ; celui-ci célèbre l'histoire du cadavre que l'on allait enterrer à Ségovie. L'un dit que celle de la délivrance des galériens surpasse toutes les autres ; l'autre, enfin, que rien n'égale celle des deux géants bénédictins avec l'affaire du valeureux Biscayen (*Ibid.* ; 921).

16. Élargit et enrichit cette diversité la multiplicité des histoires des autres personnages rencontrés ou simplement offertes : elles introduisent des intrigues colorées, des passions ou des mœurs, des situations et des intérêts qui ne sont pas soumis à la vision critique et satirique de l'ensemble. Elles échappent à cette perspective. Samson élargit son propos en soulignant que le livre plaît à des publics variés et peut donc susciter des intérêts et même des passions singulières, et non réductibles à l'amusement satirique : « Les enfants la feuilletent, les jeunes gens la lisent, les adultes la comprennent

11 Montesquieu (199 ; 642) : « HOMÈRE. Les Amadis décrivent des combats comme Homère, mais ils les décrivent avec une uniformité qui fait de la peine et donne du dégoût. Homère est si varié que rien ne lui ressemble. [...] Dans le poète grec, tous les événements naissent du sujet ; dans les Amadis, tout naît de l'esprit de l'écrivain, et toute autre aventure aurait convenu comme celles qu'ils imaginent. [...] C'est que dans Homère, le merveilleux est dans le tout ensemble ; dans les Amadis, il n'est que dans les détails ».

et les vieillards la célèbrent. [...] Il n'est pas d'antichambre de gentilhomme où l'on ne trouve un *Don Quichotte*. » (*Id.* 924).

17. Ce passage fait écho à une déclaration du *Prólogo*: “Tâchez aussi qu’en lisant votre histoire, le mélancolique s’esclaffe, le rieur le soit plus encore, l’ingénu ne s’ennuie pas, l’homme d’esprit en admire l’invention, le grave ne la méprise pas et le prudent ne laisse d’en faire la louange.” (*Id.* p. 396) Les deux passages se réfèrent pour une part à la qualité littéraire du livre, et, dans la dédicace de la seconde partie au comte de Lemos, l’auteur déclare se consacrer à deux autres ouvrages, les *Épreuves et travaux de Persilès et Sigismonda* et la deuxième partie de la *Galatée*, poème pastoral. Les deux passages évoquent aussi ce qui fait la valeur et justifie l’œuvre littéraire, sa capacité à faire connaître la réalité en la représentant, comme le résume le concept aristotélicien de *mimesis*. Elle est au centre de l’éloge de la comédie par le chanoine et du projet d’un livre total. Samson l’évoque de façon humoristique en citant tous ceux qui retrouvent Rossinante quand ils croisent un cheval étique. La différence même d’organisation et d’agencement narratif des deux parties du roman, qui donne l’initiative aux lecteurs manipulateurs, et le progressif assombrissement du héros, rendent sensibles aussi l’invention et les choix littéraires de l’écrivain qui infléchit la poétique de son récit et varie sa tonalité.
18. Reconnaître la vérité de don Quichotte et de Sancho Pança comme de tous ceux qu’ils rencontrent, c’est justement profiter du savoir que procure, par le lien de la représentation imaginaire des expériences vécues, l’imitation ou *mimesis*. Dans un autre passage du second prologue, l’auteur se réfère à un propos d’Avellaneda pour qui “mes nouvelles sont plus satiriques que exemplaires, mais qu’elles sont bonnes” et qui en réponse remarque “ce qui n’aurait pas été le cas, si l’on n’y trouvait pas un peu de tout” (*Ibid.* p. 898). Il signale aussi l’éventail considérable des registres et des perspectives qui donne à la représentation toute son ampleur et accroît le plaisir et l’instruction du lecteur. Face à l’immersion complète dans la fiction et à son traitement comme un modèle – à réserver au texte de l’Évangile ou à des œuvres d’édification –, Cervantès évoque ainsi, par touches légères intégrées à la fiction, un autre mode de lecture qui implique un autre type de mise en relation du texte avec la réalité : il la fait connaître, il permet de la voir et de la comprendre, parce qu’il en fait apparaître dans sa singularité les lois générales et les significations contradictoires, et y attache

son lecteur par le biais du divertissement et du rire autant que par l'émotion.

19. En effet, la mort du héros donne une sorte de résonance à ce que son histoire comporte de pathétique, qui s'insinue progressivement dans la conscience troublée du héros dans la seconde partie, et qui a été progressivement mis en avant par la critique. Mais déjà les lecteurs français de la fin du XVII^e siècle remarquaient que, si on continue à lire *Don Quichotte*, c'est en dépit de la visée affichée de déconsidérer les livres de chevalerie, dont l'objet est maintenant périmé et vain, et que le roman avait donc d'autres valeurs presque cachées par ce propos satirique : dans la peinture du sage fou, dans cette vérité humaine et cette qualité littéraire d'une représentation qui se renverse en son contraire. Cette résonance pathétique vaut également sur le plan où se place l'auteur. On a bien sûr noté que la phrase de Cid Hamet laissant parler sa plume s'applique aussi à l'auteur lui-même : « Pour moi seule est né don Quichotte et moi pour lui ; il a su agir et moi écrire, nous ne faisons qu'un ». Cette sorte d'identification du créateur à son livre et à son personnage, ce qui suppose une sorte de sympathie et de compréhension sensible de sa folie et de sa grandeur, vaut aussi dans l'autre sens jusque dans la mort puisque l'auteur est bien près de finir sa vie lui aussi quand il en arrive à la mort de son personnage. Don Quichotte est nourri de la vie de l'auteur et ils vont mourir de concert. Dans la dédicace à Lemos de la seconde partie, l'auteur évoque sa mauvaise santé, et dans la dédicace de l'ouvrage promis et paru quelques mois plus tard, les *Travaux de Persilès*, il se place au seuil de la mort :

Hier j'ai reçu l'extrême onction ; aujourd'hui j'écris ceci ; le temps est court, l'angoisse grandit, l'espoir s'amenuise, et, en dépit de moi, je soutiens ma vie du désir que j'ai de vivre (Cervantès, 2001, II ; 77).

20. Le discours de la plume de Cid Hamet confondant le destin du héros et de son auteur et la quasi-coïncidence de la disparition de l'un et de l'autre, incitent à mettre en rapport le testament de don Quichotte avec celui du romancier, d'un autre ordre et à un autre niveau une fois encore¹². Là où le héros se plaint d'une vie manquée et sauvée par le *desengaño*, l'auteur peut se plaindre de ce que sa vie pleinement réussie dans l'achèvement de ses ouvrages nombreux et de genre si variés. Rappelons à ce sujet que s'y ajoutent au même moment ultime les *Nouvelles exemplaires* auxquelles fait aussi allusion la discussion du prologue avec Avellaneda, reprochant à l'au-
- 12 Voir Canavaggio (1997).

teur qu'elles ne sont pas "exemplaires", avant que ne soient publiés à titre posthume les *Ocho Comedias y ocho entremeses nunca representados*. Il sait qu'elle est désormais proche de sa fin et frustrée du "désir de vivre" : ce que le héros du roman s'interdit, l'angoisse de la mort imminente, parce qu'il se croit assuré d'avoir retrouvé la bonne voie, l'auteur peut l'invoquer, bien qu'il n'en fasse en rien la matière de son livre et offre justement l'image d'une "bonne mort" telle que l'Église en diffuse l'image (dans un ultime renversement, l'auteur aurait à apprendre de son personnage).

21. La seconde approche de la vérité de don Quichotte, qui s'ajoute au propos de son auteur, demande une disposition de sympathie, d'identification, d'émotion, elle sera au point de départ de la lecture romantique qui, déjà bien engagée au XVIII^e siècle¹³, est la condition pour connaître et comprendre la vérité du roman, qui, de son côté, demande qu'on considère le personnage comme le produit d'une œuvre littéraire et d'un projet d'écrivain: les deux attentions sont liées, puisque c'est la qualité littéraire qui permet une sympathie non aveugle mais source d'enseignement et de plaisir. Le roman demande une lecture à la fois proche du personnage et proche de l'auteur, et cette double proximité, si l'on peut dire, est faite elle aussi de distance et d'intimité, les deux se réalisant et se manifestant différemment vis-à-vis de l'auteur et du personnage, dans un double jeu sans cesse reconduit et recréé. La conclusion met en scène la poursuite d'un écart, sinon d'une séparation radicale, entre l'auteur et le personnage, le lecteur et le personnage et, en même temps, demande au lecteur de se rapprocher du personnage, mais aussi de l'auteur, d'épouser le mouvement d'une création qui est le mouvement d'une vie, et ainsi de faire du moment final d'émotion dans les derniers mots avant la mort, ce qui permet justement l'écoute sensible et du personnage et de l'auteur. Pour autant, cette solidarité elle aussi se renverse en son contraire : l'auteur disparaît et il ne vit plus que dans l'œuvre avec laquelle il se confond plus qu'avec toutes les autres qui s'achèvent et viennent converger, dans la préface ou dans des allusions, dans ce même moment extraordinaire d'une conclusion, on l'a dit, assurdie, banale, trompeuse et si éminemment riche d'analogies, de contradictions et de renversements. Non seulement Cervantès maintient jusqu'au bout ce double jeu où le romancier se sépare et se rapproche du person-

¹³ Tave (1960) et Paulson (1998) rendent compte de l'attention au comique du roman, Cerchi (1977) s'attache à la critique du XVII^e et XVIII^e siècle tandis que Close (1978) analyse le regard romantique sur le roman. Canavaggio (2005) couvre l'ensemble de façon très complète et très approfondie.

nage, mais il lui donne au dernier moment, au moment où le héros retrouve la raison, fait un testament plein d'humanité commune, désavoue son passé d'aventures, et en tout cas ne lui trouve rien à garder, une plus grande complexité qui rassemble les éléments dispersés jusque-là et leur insuffle comme un degré supplémentaire de pertinence et d'émotion.

Bibliographie

BARONI Raphaël, *La Tension narrative: suspens, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil, Poétique, 2007.

CANAVAGGIO Jean, *Cervantès*, Paris, Fayard, 1997.

CANAVAGGIO Jean, *Don Quichotte du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

CANAVAGGIO Jean, « La muerta deseada en las obras de Cervantes », éd. Carlos Romero Muñoz, *Le mappe nascoste di Cervantes*, Treviso, Santi Quaranta, 2004, pp. 9-24.

CERCHI Paolo, *Capitoli di critica cervantina (1605-1789)*, Roma, Bulzoni, 1977.

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Circulo de lectores, 2004, 2 t.

CERVANTES, *Don Quichotte, Œuvres romanesques complètes, I*, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, trad. Claude Allaire, Jean Canavaggio et Michel Moner.

CERVANTES, *Les Travaux de Persilès et Sigismonda, Œuvres romanesques complètes, II*, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, trad. Claude Allaire, Jean Canavaggio et Jean-Marc Pelorson.

CLOSE A. *The Romantic approach to 'Don Quixote'. A Critical history of the Romantic tradition to 'Quixote' criticism*. Cambridge UP, 1978.

FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, éd. Edouard Maynial, Paris, Classiques Garnier, 1964.

HERMAN Jan, *Incognito et Roman au XVIII^e siècle*. Anthologie de préfaces d'auteurs anonymes (1700-1750), University Press of the South, 1998.

HERMAN Jan, Kozul, Mladen, Kremer, Nathalie, *Le Roman véritable, stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, (SVEC 2008:08).

KERMODE F. *The Sense of an ending: Studies in the theory of Fiction*. Oxford UP, 2000 (première édition 1966).

MANN Thomas, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2002.

MANN Thomas, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Paris, Arthème Fayard, Le livre de poche, 1931.

MONTESQUIEU, *Pensées, Le Spicilège*, éd. Louis Desgraves, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1991.

PAULSON Ronald. *Don Quixote in England. The Aesthetics of laughter*, Baltimore & London: The John Hopkins University, 1998.

SERMAIN Jean-Paul, *Le Singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

TAVE, S. M. *The Amiable humorist, A Study in the comic theory and criticism of 18th and 19th centuries*. Chicago: Chicago UP, 1960.