

Les métamorphoses de Sancho Pança

PHILIPPE RABATÉ

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – UR ÉTUDES ROMANES / CRIIA

philippe.rabate@parisnanterre.fr

Préambule : complexités de Sancho

1. Tout lecteur qui souhaite examiner avec toute l'attention qu'il mérite le personnage de Sancho Pança semble convié par le texte à une considération conjointe et commune des deux figures majeures du roman, celles du chevalier et de son écuyer. Même s'il est indiscutable que leur dialogue ininterrompu, varié et savoureux a contribué à la création d'un nouveau type de littérature, la critique cervantine n'en a pas moins abondamment souligné les différences qui séparent de manière radicale les deux personnages et leurs visions du monde respectives. Toutefois, celles-ci ne les empêchent nullement, bien au contraire, de devenir un véritable couple de héros qu'il nous faut considérer comme tels : alors qu'Ulysse, peu à peu dépossédé et privé de la compagnie de ses compagnons lors de son long et périlleux retour vers Ithaque, se voit contraint à une solitude qui l'incite à trouver de nouveaux alliés, alors que les héros picaresques du *Lazarillo de Tormes* (1554) ou du *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) conservent jalousement leur indépendance et ne s'embarrassent d'un comparse que le temps qui leur est nécessaire pour asseoir leur bonne fortune, Cervantès a fait le choix réitéré des couples de personnages, depuis les *Novelas ejemplares* – Rinconete et Cortadillo, les chiens Scipion et Bergance, pour n'en citer que deux exemples – jusqu'aux *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), où se multiplient correspondances harmonieuses et dissonances spectaculaires.
2. Même si ces pages ont été commentées à l'envi, il convient, en guise de préambule, de considérer ce couple que forment don Quichotte et Sancho à partir du dénouement de l'œuvre. Comme s'il s'agissait de donner encore plus de corps et de réalité à leurs aventures partagées en les projetant vers un avenir possible, l'écuyer tente avec insistance de ranimer la flamme et le désir chevaleresque de son maître. Rappelons les termes du discours de

Sancho lorsque don Quichotte, à son réveil, se montre enfin délivré de la folie dans laquelle il était plongé depuis le début de la Première Partie :

Y volviéndose a Sancho, le dijo:

-Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo.

Ay! –respondió Sancho llorando–. No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuesa merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros, y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (Cervantes, 2015 ; 1332-1333).

3. Dans ce discours poignant qui constitue un appel à la vie, se mêlent deux idées principales qui relèvent du paradigme de la cure : d'une part, pour que le chevalier errant puisse guérir, il convient de diagnostiquer précisément son mal. Pour Sancho, il ne fait pas de doute que c'est la mélancolie qui épuise son maître et le pousse à des renoncements successifs, et un tel constat indique qu'il n'est pas convaincu – du moins, pas immédiatement – par la métamorphose de don Quichotte en Alonso Quijano le Bon, sain d'esprit à défaut de l'être de corps. Ce qui affecte don Quichotte est en réalité l'un des pires maux qui soient : la mélancolie glace et tue peu à peu le désir de vivre, efface tout ce qui liait le chevalier à son errance, et elle peut avoir selon l'écuyer deux causes : la disparition de Dulcinée (affirmée de manière catégorique par don Quichotte dans le chapitre précédent) et l'échec du chevalier lors de son dernier combat sur la plage de Barcelone (II, 64). Si le diagnostic frappe par sa justesse, le remède repose sur l'ouverture d'un nouveau cycle vital : il faut, comme le suggère Sancho, que les deux compères s'inventent une nouvelle vie et la tentation la plus sérieuse – dont on trouve d'ailleurs de nombreux échos tout au long du texte depuis la Première Partie de 1605 – est celle de la vie de bergers qui renvoie à un genre littéraire en vogue dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, le roman pastoral, dont les thèmes avaient été investis préalablement par la poésie, notamment celle du prince des poètes aux yeux de Cervantès, Garcilaso de la Vega (1500-1536). Deux inflexions dans le discours de l'écuyer, donc – identifier le mal, lui opposer un remède désirable – qui ne

trouvent plus aucun écho chez le vieil hidalgo, épuisé, et qui souhaite mettre à présent son âme en règle et ses affaires en ordre. Mais qu'est-ce qui pousse Sancho à vouloir à ce point réanimer son maître ? Pourquoi tente-t-il de prolonger l'aventure ? N'est-ce qu'une manifestation de son attachement et, partant, de l'intimité et de la complicité qui se sont peu à peu créées entre les deux personnages ? Comment Sancho est-il parvenu à adopter à ce point les codes et les valeurs chevaleresques de don Quichotte – d'une chevalerie rêvée, idéalisée, fantasmée, bien évidemment ?

4. Afin de saisir pleinement le sens de cette page que nous venons de citer, il convient de rappeler que Sancho a mené un très long parcours depuis ce qu'il était initialement, un vulgaire paysan, tantôt ingénu et naïf, tantôt roublard, toujours hâbleur. Rompant la solitude de son maître, l'obligeant sans cesse à lui expliquer le sens de leurs errances, opposant souvent – du moins dans la Première Partie – aux délires chevaleresques l'âpre réalité (ou ce que le récit nous présente comme tel), l'écuyer s'adapte peu à peu à cette succession d'aventures et de rencontres et dessine sa propre trajectoire. À la suite de travaux critiques qui ont marqué notre propre lecture et dont il serait long de dresser une liste exhaustive (Canavaggio, 2005 et 2014, Molho, 1976 et 2005, Redondo, 1998, Márquez Villanueva, 2011, Urbina, 1991), nous souhaiterions revenir sur la fabrique du personnage de Sancho, à travers ce jeu constant de précisions et de contrastes qui dominent l'écriture cervantine, comme si chaque nouvelle aventure venait modifier et enrichir notre perception des protagonistes.
5. Pour prendre la mesure de ce processus créatif, nous aborderons la figure de Sancho à partir d'une double perspective. En premier lieu, la description initiale de l'écuyer : réduite au strict minimum, ne fait-elle pas de celui-ci un personnage disponible et dont le profil ne cessera de se préciser au fil des différents épisodes ? En second lieu, la construction du texte comme une série d'*aventuras/desventuras* (Ly, 1988) : nous permet-elle de dégager quelques traits qui constitueraient des invariants de la figure de l'écuyer ? Si tel est le cas, peut-on véritablement parler d'un progrès de Sancho, capable d'acquérir de nouveaux savoirs ? Peut-on en conclure à une transformation du personnage à l'issue de ses deux longues sorties avec don Quichotte, comme s'il s'agissait d'en faire le héros d'un roman d'apprentissage, au risque d'adopter une grille de lecture par trop réductrice pour emporter notre conviction ?

1. Naissance de Sancho, entre substrat folklorique et stylisation littéraire

6. Sancho est avant tout marqué par le monde d'où provient son personnage, un monde que l'on peut qualifier de populaire, paysan, rustique, folklorique sans en épuiser la richesse, et qu'il convient de replacer au sein d'une tradition littéraire qui transcende tout référent historique. Si le personnage de l'écuyer repose en effet sur un substrat social et culturel aisément identifiable pour les lecteurs contemporains de Cervantès, il est également le fruit d'un long travail de stylisation qui tend à en abstraire et fixer quelques traits marquants, principalement sur le registre comique. Outre cette première difficulté, le personnage de Sancho oscille entre deux pôles – candeur extrême et astuce – de la même manière que celui de son maître alterne et enchaîne folies chevaleresques et propos sages et sensés sur bien d'autres thèmes que ceux qui ont éveillé sa vocation. Cette double caractérisation nous permet d'établir un premier contact avec le personnage.

7. Comme l'a montré Maurice Molho dans un ouvrage classique (Molho, 1976 ; 218 et suivantes), Sancho Pança renvoie à la figure classique du *bobo*, autrement dit de l'idiot de village auquel l'on peut faire toutes les farces possibles afin d'éprouver son ingénuité. Très présent dans le théâtre castillan du XV^e et du XVI^e siècles, il constitue une figure récurrente de l'œuvre du dramaturge Lope de Rueda (1510-1565), pour ne citer qu'un seul exemple. Du reste, Sancho nous est présenté en des termes peu laudatifs lors de sa première apparition, au début du chapitre 7 de la *Première partie du Don Quichotte* :

En este tiempo solicitó don Quijote a un Labrador vecino suyo, hombre de bien –si es que este título se puede dar al que es pobre–, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero (Cervantes, 2015 ; 99).

8. Alors même que les écuyers des romans de chevalerie étaient aussi malins que rusés, Sancho fait l'objet d'un portrait peu flatteur et en opposition avec les canons chevaleresques : il s'agit d'un être primitif, couard, d'une extrême ingénuité qui l'expose à toute sorte de mauvais traitements, d'une glotonnerie non moins marquée, et qui se sent lié à son âne dans une forme de communauté de destins. Aussi est-il une victime de tout premier choix pour les *burlas* que peuvent lui infliger des personnages malin-

tentionnés, comme dans cette célèbre page du chapitre 17 de la Première Partie :

Quiso la mala suerte del desdichado Sancho que entre la gente que estaba en la venta se hallasen cuatro perales de Segovia, tres agujeros del Potro de Córdoba y dos vecinos de la Heria de Sevilla, gente alegre, bienintencionada, maleante y juguetona, los cuales, casi como instigados y movidos de un mismo espíritu, se llegaron a Sancho, y apeándole del asno, uno dellos entró por la manta de la cama del huésped, y, echándole en ella, alzaron los ojos y vieron que el techo era algo más bajo de lo que habían menester para su obra, y determinaron salirse al corral, que tenía por límite el cielo; y allí, puesto Sancho en mitad de la manta, comenzaron a levantarlo en alto, y a holgarse con él, como con perro por carnestolendas (Cervantes, 2015 ; 200-201).

9. Cette scène où Sancho est berné se caractérise par une stylisation conforme aux canons de la littérature comique : projeté dans les airs, Sancho ne peut espérer être secouru par son maître, incapable d'intervenir et qui ne peut qu'invectiver les agresseurs de son écuyer. Cervantès relie ingénieusement cet épisode à un substrat carnavalesque – « carnestolendas » – dont les travaux d'Augustin Redondo (Redondo, 1998) et d'Edmond Cros (Cros, 2005) ont montré l'importance dans l'imaginaire moderne castillan. Toutefois, du fait de son caractère classique, cette scène n'est-elle pas attendue par le lecteur ? Ne peut-on pas y voir une manière pour Cervantès de sacrifier à de simples conventions comiques ? Ou, au contraire, ne faudrait-il pas y déceler une volonté de réappropriation de motifs susceptibles d'être réorganisés et inscrits dans un processus de rénovation auquel Anthony Close a consacré des pages éclairantes (Close, 2007 ; 339-346) ? Quoi qu'il en soit, cette première saisie est loin de nous permettre de caractériser pleinement Sancho, qui va bientôt offrir au lecteur des traits moins attendus. Aussi, avant même d'aborder d'autres aventures partagées par les deux héros, arrêtons-nous encore quelques instants sur celle qu'il vient de subir bien malgré lui. Au fur et à mesure de sa découverte du texte, le lecteur prend conscience de l'importance fondamentale de cet envol involontaire dont les implications corporelles et symboliques sont nombreuses, comme le détaille Bénédicte Torres :

El uso de términos o expresiones siguientes : *vuelo de la manta*, *volatería*, *volar*, *cabriola*, *voltear*, es una prueba de que ese episodio tantas veces aludido, se asocia a las acrobacias y al vuelo en una versión paródica de la cabalgata fantástica que ilustra, por otra parte, el episodio de Clavileño. No es gratuito el hecho de que Sancho declare, en un juego de adivinanzas, que el primer volteador del mundo fue Lucifer, y compare a Dulcinea metamorfoseada en campesina con un volteador por su ligereza y su salto (Torres, 2002 ; 209)

10. Le récit cervantin nous invite ainsi à prendre en compte l'enchaînement des épisodes afin d'en dégager des invariants qui reposent en partie sur un imaginaire élémentaire associant air et folie (Etienvre, 1999). Il convient également d'identifier une seconde singularité de Sancho qui s'exprime dès le début de son errance avec don Quichotte. Les étourderies, les lapsus et les déformations idiomatiques de l'écuyer — ses « prévarications », comme les a qualifiées Amado Alonso (Alonso, 1948) — abondent et l'on en trouve un bel exemple dans la missive de don Quichotte que Sancho doit apprendre par cœur pour pouvoir en restituer le contenu à Dulcinée :

Parose Sancho Panza a rascar la cabeza para traer a la memoria la carta, y ya se ponía sobre un pie, y ya sobre otro; unas veces miraba al suelo, otras al cielo, y al cabo de haberse roído la mitad de la yema de un dedo, teniendo suspensos a los que esperaban que ya la dijese, dijo al cabo de grandísimo rato:

-Por Dios, señor Licenciado, que los diablos lleven la cosa que de la carta se me acuerda; aunque en el principio decía: «Alta y sobajada señora».

-No diría -dijo el barbero- sobajada, sino sobrehumana, o soberana señora.

-Así es -dijo Sancho-. Luego, si mal no me acuerdo, proseguía..., si mal no me acuerdo: «el lleo y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa», y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba escurriendo, hasta que acababa en «Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura».

No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronsele mucho, y le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos ansimesmo la tomasen de memoria para trasladalla a su tiempo (Cervantes, 2015 ; 324).

11. Comme l'observe Amado Alonso, ces déformations linguistiques — le « Catón zonzorino » (et non *ensorino*) invoqué au chapitre 20 est l'un des cas emblématiques — pourraient, à première vue, nous conduire à voir dans les propos de l'écuyer un exemple d'« impericia (rusticidad frente a urbanidad) » (Alonso, 1948 ; 9). Ainsi peut-on justifier une lecture socio-historique du parler de Sancho, comme ont pu le faire de nombreux critiques (Aubrun, 1976, pour ne citer qu'un exemple). Néanmoins, d'autres interventions lexicales de Sancho prennent appui sur les déformations dont elles témoignent pour nous offrir autant d'occasions d'un véritable travail interprétatif, qu'il s'agisse de créer une épithète ou de donner une étymologie fautive et populaire à un terme mal compris (Alonso, 1948 ; 10). En d'autres termes, el « trabucamiento » devient alors une forme de création et une appropriation singulière du langage.

12. Une telle perspective nous invite ainsi à réviser la caractérisation rustique de Sancho et à dédoubler notre regard. En effet, Cervantès, loin de se

limiter à cette caractérisation, lui adjoint des traits qui renvoient à un autre type de figure, celui du confident des *comedias*, ce valet ingénieux qui accompagne toujours son maître et écarte de lui les dangers tout en se moquant volontiers de ses travers ou de ses ingénuités. Sancho nous apparaît ainsi modelé dès le fameux épisode des moulins à vent (I, 7). Dans un premier temps, leur dialogue oppose l'illusion épico-chevaleresque de don Quichotte (les moulins sont des géants) au bon sens de Sancho — « Mire vuestra merced -respondió Sancho- que aquéllos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino » (Cervantes, 2015 ; 103). Mais une telle opposition ne suffit pas, loin de là, à rendre compte de la complexité des deux protagonistes.

13. En effet, si Sancho est riche de toute une préhistoire littéraire, si son comportement évoque tantôt celui du paysan naïf, tantôt celui du valet de théâtre, ingénieux et moqueur, c'est cette dualité même, apparemment contradictoire, qu'il convient d'interroger, ne serait-ce que parce que le texte la met fréquemment en lumière. Pourquoi placer ainsi l'écuyer sous le signe de l'ambivalence et de la duplicité ? Pourquoi le montrer réticent au moment de s'embarquer sur la barque enchantée (au chapitre 29 de la Deuxième partie) et lui faire ensuite endosser le récit de son invraisemblable périple aérien avec son maître sur Chevillard (au chapitre 42 de la Deuxième Partie) ? Pourquoi lui faire souhaiter ardemment de devenir gouverneur d'une île et nous le montrer ensuite complètement désabusé au terme de son expérience à Barataria ? Comment peut-il être à la fois le contempteur de la folie donquichottesque et l'un des plus ardents hérauts de ses exploits ? Une première explication consisterait à invoquer l'écriture même du texte et ce culte de la variété que Cervantès partageait avec ses contemporains : pour relancer constamment l'intérêt du lecteur, Sancho se devait d'être ambivalent, selon les circonstances auxquelles il est confronté, selon aussi le tour pris par la folie de son maître : récit d'aventures et de mésaventures, *Don Quichotte* est avant tout un roman de rencontres hasardeuses entre des personnages capables de leur conférer un sens qui dépasse la répétition ou la réitération. Toutefois, au-delà d'une lecture purement pragmatique de cette double caractérisation, ne s'agirait-il pas davantage pour Cervantès d'attirer ainsi notre attention sur la vérité du texte et de la parole de chacun des personnages, pour autant qu'ils forment, selon le mot

de Maurice Molho, une « doble figura inseparable en que coexisten conjunta y simultáneamente » (Molho, 1976 ; 232) ?

14. Afin de répondre à cette interrogation, il est nécessaire de consacrer un second moment de notre réflexion au rapport que Sancho entretient avec la création verbale, ce qui nous permettra ainsi de mieux mesurer la singularité de ce personnage et de préciser les contours de son rôle textuel.

2. Sancho et les vertiges de l'oralité

15. Une approche du personnage de Sancho fondée sur des catégories strictement psychologiques, socio-économiques ou historiques ne suffirait guère à rendre compte des quelques épisodes que nous venons d'évoquer. Tout au plus permettrait-elle de mener à bien un type d'interprétation bien limité et défini sur le *Don Quichotte*, mais qui ne livrerait sans doute pas toute la profondeur du texte. En effet, à une époque où les formes discursives sont dominées par une tentation axiologique et assertorique – en d'autres termes, les récits de l'époque sont littéralement hantés par des discours et des catégories morales qui tendent à faire des fictions des démonstrations exemplaires – Cervantès s'éloigne de la forme du traité, subvertit le dialogue humaniste¹ et questionne cette notion d'exemplarité de manière constante dans ses différentes créations, en la reliant subtilement à celle de vraisemblance. Loin d'affirmer des thèses univoques, de se lancer dans la satire ou le sermon à la manière des romans picaresques dont la réussite éditoriale – notamment celle du *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) – est strictement contemporaine de l'écriture du *Don Quichotte*, ou d'être tenté par les vastes constructions allégoriques que vont édifier les auteurs baroques qui lui succèdent (Quevedo, Gracián ou encore Calderón de la Barca), Cervantès est avant tout fasciné par la voix et, pour être plus précis, par la pluralité des voix. Comment qualifier, de ce point de vue, la relation que Sancho entretient avec la parole et en quoi peut-il être défini comme une puissance verbale ?
16. Pour donner une première idée de cette capacité de Sancho, il convient de se pencher sur l'un des épisodes les plus célèbres de la Première Partie,

1 Discours qui n'était pas toujours marqué par une véritable oralité mais dans lequel, bien souvent, les personnages incarnaient des idées arrêtées et définies, des positions idéologiques ou théologiques.

au chapitre 20. Don Quichotte et Sancho perçoivent un bruit nocturne inquiétant alors qu'ils sont en pleine campagne. Comme le lecteur le sait, ce bruit constamment répété est dû à l'action de foulons qui, dans certains moulins à eau, permettaient de travailler et d'assouplir les étoffes et les draps. Toutefois, les deux héros ne vont en découvrir l'origine que lorsque l'aube poindra². Nous sommes pour l'instant en pleine nuit, et Sancho a réussi à immobiliser Rossinante à l'insu de son maître, afin de partager cette immobilité et d'éviter ainsi de prendre le moindre risque. Don Quichotte, pour qui ce bruit mystérieux était prometteur d'une belle aventure, se voit donc momentanément privé de sa capacité de se mouvoir et c'est à ce moment-là que Sancho lui offre un conte rustique : l'histoire de Lope Ruiz et de Torralba. Ledit Lope, voyant qu'il ne parvient pas à éveiller les sentiments de sa bien-aimée, décide de quitter leur village. « Se voyant dédaignée », nous dit le texte, la jeune fille se lance alors à sa poursuite. Sancho, après nous avoir montré le jeune berger avec ses trois cents chèvres au moment où il va franchir le Guadiana, demande à don Quichotte de tenir un compte exact du nombre de bêtes qui vont traverser le fleuve au fil de son récit. Excédé par cette arithmétique qui lui semble stérile, don Quichotte ignore ce décompte et Sancho arrête de raconter son histoire — le castillan, jouant admirablement sur la paranomase *cuento* (conte, récit) et *cuenta* (décompte des chèvres), lie ces deux notions :

-Haz cuenta que las pasó todas -dijo don Quijote-: no andes yendo y viniendo desa manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

-¿Cuántas han pasado hasta agora? -dijo Sancho.

-Yo ¿qué diablos sé? -respondió don Quijote.

-He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

-¿Cómo puede ser eso? -respondió don Quijote-. ¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por extenso, que si se yerra una del número no puede seguir adelante con la historia?

-No, señor, en ninguna manera -respondió Sancho-; porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mesmo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

-¿De modo -dijo don Quijote- que ya la historia es acabada?

-Tan acabada es como mi madre -dijo Sancho.

-Dígote de verdad -respondió don Quijote- que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla, jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; mas no me mara-

2 Nous avons eu l'occasion d'étudier la référence aux objets techniques que sont les moulins (I, 7) et les foulons (I, 20) dans une contribution récente (Rabaté, 2020).

villo, pues quizá estos golpes, que no cesan, te deben de tener turbado el entendimiento (Cervantes, 2015 ; 234-235).

17. Michel Moner (Moner, 1989 ; 237-241) a situé ce conte dans la tradition des récits interrompus qui se pratiquaient dans certains villages occitans, et Maurice Molho le relie pour sa part au « cuento de nunca acabar » qui ne fait qu'engendrer frustration chez l'auditoire, mais, dans ce cas précis, renverrait aux histoires jamais conclues que l'on raconte aux enfants pour les endormir (Molho, 1976 ; 223-225). Par-delà les motivations pragmatiques de ce récit, qui doit être mis en relation avec la peur de l'écuyer et son désir de maintenir à toute force son maître à ses côtés, la frustration que cet humble conteur provoque chez son maître – exploitant une structure qui préexistait dans les récits de ce même type, comme le rappelle Maurice Molho – doit être entendue comme une forme de *burla* qui permet à Sancho d'exercer ici une supériorité verbale. Vouloir à tout prix caractériser ce récit comme « populaire » revient à méconnaître sa nature profondément hybride, puisqu'il s'intègre dans une parodie *culta* des romans de chevalerie et que cet enchâssement même lui confère une tout autre portée. Ce conte marque une première forme de libération et de manifestation de l'inventivité de Sancho, qui n'aura de cesse d'opposer sa propre créativité aux élucubrations néo-chevaleresques de son maître.

18. Il est un aspect où ce pouvoir de création verbale de Sancho va se manifester avec une acuité toute particulière, celui que constitue le cas de Dulcinée du Toboso. Sans nous attarder sur des éléments bien connus, rappelons brièvement quelques-unes des métamorphoses qu'il lui impose. Sa simple évocation constitue l'un des sujets de conversation les plus sensibles et délicats qui puissent s'offrir à don Quichotte. Nous savons, dans la Première Partie, que Dulcinée, loin d'être un pur produit de l'imagination du chevalier, provient d'un souvenir précis : la contemplation d'une jeune paysanne appelée Aldonza Lorenzo, entrevue fugacement par l'hidalgo qui ne lui a jamais déclaré sa flamme. Aldonza, réélaborée par le travail de l'inconscient et du désir de don Quichotte, est devenue un véritable fantôme :

Y aun esto, tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbré destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que su padre Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado (Cervantes, 2015 ; 309).

19. À peine don Quichotte a-t-il révélé l'identité de la dame de ses pensées à Sancho que celui-ci l'identifie sans difficulté et brosse un portrait aussi prosaïque qu'est poétique la figure de Dulcinée dans le discours du chevalier errant :

¡Ta, ta! -dijo Sancho-. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

-Ésa es -dijo don Quijote-, y es la que merece ser señora de todo el universo.

-Bien la conozco -dijo Sancho-, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora!. ¡Oh, hideputa, qué rejoy que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire (Cervantes, 2015 ; 309-310).

20. La longue tirade de l'écuyer, dont nous n'avons reproduit qu'un bref passage, constitue un morceau d'anthologie où l'accumulation d'expressions populaires concourt à dresser un portrait pour le moins saisissant d'Aldonza Lorenzo, une fille virile douée d'une force vitale qui la rend peu susceptible d'être idéalisée. À l'évidence, le contraste entre ce portrait et les propos tenus par don Quichotte est l'un des traits les plus saillants de cette scène mais, loin de se borner à un jeu d'antinomies entre réel et illusion, corps décrit dans toute sa matérialité et objet d'un désir épuré, le discours de Sancho révèle sa capacité à pénétrer dans l'univers de son maître avec ses propres référents. Aussi Dulcinée est-elle avant tout une construction textuelle qui naît de l'entrelacs de plusieurs évocations comme l'analysent Nadine Ly, Claude Allaire et Jean-Marc Pelorson :

Dulcinée, la non-pareille dame du chevalier, n'est rien d'autre que le personnage d'autres personnages, la fiction d'une série de fictions : à ce titre, il y a plusieurs Dulcinées, qui sont les représentations des mécanismes de projection qui aboutissent à la construction de l'« effet-personnage ». Si don Quichotte, en effet – manipulé par le malicieux narrateur –, en fait l'incarnation concrète et véridique de « tous les impossibles et chimériques attributs de beauté que les poètes donnent à leur dames » : or des cheveux, champs élysées du front, arcs-en-ciel des sourcils, soleils des yeux, roses, corail, perles, albâtre, marbre et ivoire [I, 13], Sancho Panza déclare ne jamais en avoir entendu parler au village du Toboso.

En revanche, il connaît bien Aldonza Lorenzo, secrètement aimée de don Quichotte et fille de Lorenzo Corchuelo et d'Aldonza Nogales, robuste, bien faite et bien droite, avec du poil sur l'estomac et pas bégueule pour deux sous [I, 25]. Don Quichotte, nullement ébranlé par l'allure peu délicate d'Aldonza, déclare qu'il lui suffit « de penser et de croire que la belle Aldonza Lorenzo est belle et

honnête » [I, 25] pour qu'elle le soit incontestablement. A partir de là, Aldonza Lorenzo disparaît du texte. Dulcinée seule règne dans le cœur du chevalier et sur les autres personnages féminins du livre, et il n'est jusqu'à son désenchantement qui ne devienne le moteur même des aventures de la deuxième partie. (Ly, Allaire, Pelorson, 2005 ; 173-174³).

21. Ces déclarations, qui offrent un contrepoint comique à l'idéalisation de la Dame, préparent en quelque sorte l'éveil d'une capacité critique croissante de Sancho qui ne cesse de découvrir l'étendue de la folie de son maître et sait bien souvent comment y répondre. De ce point de vue, l'hypothèse développée par Eduardo Urbina selon laquelle le personnage de Sancho devrait être lu de manière beaucoup plus rigoureuse et suivie à la lumière de la parodie chevaleresque – le critique offre ainsi Gandalín, écuyer d'Amadis de Gaule, comme possible référent parodique – est séduisante et ne manque pas de poids (Urbina, 1991 ; 47-70). Qu'il nous suffise de montrer par un seul exemple comment cette capacité revêt une importance essentielle dans la construction du personnage. Comme on le sait, à partir du chapitre 9 de la Première Partie, après la découverte par le narrateur d'un manuscrit tolédan dont l'auteur est un historien arabe du nom de Cide Hamete Benengeli, le récit développe de nouvelles formes ludiques de légitimation et tend à brouiller de manière constante les frontières entre poésie et histoire, *realia* et *ficta*. Cide Hamete n'est d'ailleurs pas la seule instance auctoriale du récit, puisque de multiples interventions d'autres autorités concourent à rapporter les exploits du chevalier errant. La Seconde Partie complique encore un peu plus cet écheveau en intégrant la Seconde Partie apocryphe d'un certain Fernández de Avellaneda avec une virtuosité et une subtilité dont les travaux récents et importants de David Alvarez Roblin ont montré l'ampleur (Alvarez Roblin, 2014). Néanmoins, les nombreuses interruptions de la narration jouent un rôle essentiel dans la constitution d'un art de conter qui a conservé dans la forme écrite des caractéristiques fondamentales de l'oralité :

Écrire. Parler. Écrire en parlant... Pourquoi « mixer » ainsi parole et écriture ? Sûrement pas pour jouer simplement avec les mots, même si cette dimension ludique du langage demeure essentielle dans la poétique du récit cervantin. En nous invitant à « jouer », en nous tendant des pièges à la façon de ces conteurs qui taquinent leurs auditoires, Cervantès n'a guère fait que promouvoir une pragmatique du texte, propre à façonner un lecteur entendu et complice, seul susceptible d'en déjouer les mensonges et les mystifications. D'où l'inflation des préliminaires, la mise en place de protocoles rigoureux, calqués sur les pratiques et rituels de l'art verbal et, surtout, cette reconstruction systématique du

- 3 L'on consultera également avec profit Ly, 2005, sur le personnage de Dulcinée.

cercle primordial, où conteurs et auditeurs, rompus aux jeux de la parole, énoncent et dénoncent, tout à la fois, les termes fallacieux du pacte narratif. Que l'auteur ait choisi, pour cette promotion d'un « nouveau lecteur », de recourir aux vertus initiatiques de la parole, voilà qui ne saurait nous surprendre : par sa vivacité, par son tranchant, mais aussi par l'expérience accumulée sur les théâtres de la tradition orale, la parole n'était-elle pas l'arme la plus efficace contre le pouvoir sclérosant et les impostures de l'écrit ? (Moner, 1989 ; 313-314).

22. Or, les innombrables interventions de Sancho, conforme en cela à l'archétype du serviteur hâbleur, ne relèvent pas toutes d'un simple contrepoint comique, mais touchent au fondement même de l'expérience des deux protagonistes. Au sein de la longue série d'aventures qui nourrissent l'errance de Sancho et de son maître, un épisode revêt un statut particulier : le récit que nous livre don Quichotte de son séjour dans la grotte de Montesinos au chapitre 23 de la Deuxième Partie. Le chapitre précédent nous conte comment don Quichotte descend dans la grotte au bout d'une corde, comment il ne demeure qu'une seule heure dans les entrailles de la terre et comment il est remonté, profondément endormi, par Sancho et leur guide. La relation que donne don Quichotte de ce qu'il présente comme un véritable séjour multiplie les invraisemblances : il prétend avoir rencontré Montesinos, Durandarte et Belerma, des personnages issus du *Romancero* castillan, prisonniers d'un enchantement qui les contraindrait à vieillir indéfiniment, avant de s'entretenir avec deux servantes de Dulcinée et de la voir cabrioler au loin dans un pré qui lui rappelle fortement les Champs-Élysées. Celles-ci lui auraient demandé de l'argent pour venir en aide à sa Dame qui se trouverait momentanément dans le besoin. Ce discours aux nombreuses réminiscences livresques (Molho, 1988) n'emporte guère l'adhésion de Sancho, qui ne cesse d'interrompre son maître en soulignant qu'il s'agit de billevesées et d'inventions aussi dénuées de sens que fantasques, comme en témoigne notamment sa déclaration finale :

-¡Oh santo Dios! -dijo a este tiempo dando una gran voz Sancho-, ¿es posible que tal hay en el mundo y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamentos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura? ¡Oh señor, señor, por quien Dios es que vuesa merced mire por sí y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido! (Cervantes, 2015 ; 904)

23. L'on pourrait croire à une résurgence de la vieille opposition entre le bon sens de Sancho et les fantasmagories de son maître. Or, quelques chapitres plus tard, un récit tout aussi invraisemblable – celui d'un vol aérien

sur Clavileño (II, 41) –, a cette fois pour auteur Sancho, à qui don Quichotte rend la monnaie de sa pièce en déclarant devant le Duc et la Duchesse : « o Sancho miente, o Sancho sueña » (Cervantes, 2015 ; 1054) et d'ajouter peu après à l'oreille de son écuyer :

-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. (Cervantes, 2015 ; 1055)

24. Cette inversion surprenante a quelque chose de vertigineux : comment expliquer que Sancho puisse se lancer lui-aussi dans de pareilles évocations délirantes ? Comment interpréter cette dualité du personnage ? Doit-on la placer sous le signe d'une surenchère face aux déclarations de son maître, d'une volonté de participer pleinement aux aventures qui lui sont proposées, voire d'une envie d'étonner son auditoire, à commencer par le Duc et la Duchesse ? On pourrait bien sûr s'en remettre au jugement que porte don Quichotte sur son écuyer lorsqu'il en fait l'éloge devant ses nobles hôtes :

Por otra parte, quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento: tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo, y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones, que le levantan al cielo. Finalmente, yo no le trocaría con otro escudero, aunque me diesen de añadidura una ciudad [...] (Cervantes, 2015 ; 983).

25. En fait, cet éloge paradoxal va nous fournir un point de départ à notre réflexion sur cette dualité sanchesque qui a fini par se substituer à l'opposition initiale entre paysan benêt et valet rusé.

3. Sancho bifrons

26. Comme l'on peut le constater, les quelques pages que nous venons de citer proviennent exclusivement de la Seconde Partie de *Don Quichotte*, en tant qu'elle témoigne d'une évolution sensible dans les actes et les paroles des deux protagonistes. Sancho y retrouve, dès le début du texte, cette double caractérisation que nous avons pu dégager peu à peu, puisqu'il est à la fois critique des illusions donquichottesques et apte lui-même à en créer sans cesse de nouvelles. Cette ambiguïté fondamentale du personnage va acquérir une forme particulièrement savoureuse au chapitre 10. Au début

de sa troisième sortie, le chevalier souhaite recevoir la bénédiction de sa bien-aimée. Aussi décide-t-il de se rendre au Toboso : l'arrivée nocturne des protagonistes dans ce village se solde par un échec puisqu'ils ne parviennent pas à trouver la demeure de la Dame, si bien que don Quichotte décide de s'éloigner du village et d'envoyer son écuyer en ambassade. Sancho doit absolument trouver une échappatoire pour que son maître ne se rende pas compte de ses inventions et mensonges passés et présents. Il parie ainsi sur l'illusion et la capacité de transfiguration qui est une composante de la folie de don Quichotte, surtout dans la Première Partie et, partant, use du recours à l'enchantement en des termes similaires à ceux de son maître. Ce renversement, auquel Auerbach a consacré une étude classique (Auerbach, 1968), repose sur la délibération suivante de l'écuyer :

-Ahora bien, todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos, mal que nos pese, al acabar de la vida. Este mi amo por mil señales he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, si es verdadero el refrán que dice: «Dime con quién andas, decirte he quién eres», y el otro de «No con quien naces, sino con quien paces». Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar; y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera, que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere. Quizá con esta porfía acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo dellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura por hacerle mal y daño (Cervantes, 2015 ; 766-767).

27. Ce passage est prodigieux à plus d'un titre. Sa dimension comique repose à la fois sur un diagnostic qui confronte les deux protagonistes aux enjeux de la folie et sur une construction rhétorique accumulative qui donne à la conclusion du raisonnement un caractère quasi irréfutable. Toutefois, le lecteur ne doit pas ignorer l'inflexion récapitulative qui caractérise ces quelques lignes : elle est suffisamment rare dans le discours de Sancho pour qu'il lui accorde toute son attention. L'écuyer inscrit dans la continuité des aventures passées cet expédient auquel il se propose de recourir : si son maître vit dans le régime de l'illusion, si tout objet peut changer d'apparence, tout être se transfigurer, en somme si le concept d'*enchantement* est à ce point accueillant, alors la première paysanne venue peut être Dulcinée

ou, à tout le moins, en tenir le rôle. Aussi Sancho envisage-t-il fort bien que son maître puisse considérer que c'est un enchanteur qui a changé l'apparence de la Dame aimée, et c'est précisément ce qui se produit peu après : don Quichotte, loin de métamorphoser les trois paysannes qui s'approchent de lui, les voit telles qu'elles sont et, après réflexion, impute cette hideuse transformation de Dulcinée en paysanne disgracieuse à l'action maléfique d'un enchanteur. Or le seul enchanteur du texte, en ce chapitre 10, c'est bien Sancho qui, à son corps défendant, va alimenter le discours et la folie – ou ce qu'il nomme comme tel – de son maître.

28. Cette mutation de Sancho en enchanteur a de nombreuses conséquences sur le déroulement de la Seconde Partie : tout d'abord, lorsque don Quichotte voit, dans la grotte de Montesinos (II, 23), Dulcinée et ses servantes sous les traits des paysannes que lui avait présentées Sancho, puis lorsque le duc et la duchesse, qui apparaissent au chapitre 30 de la Seconde Partie, connaissent les mensonges de l'écuyer et vont découvrir l'enchantement qu'a créé Sancho malgré lui ; aussi mettront-ils en scène une prophétie de Merlin (II, 35) qui condamne le serviteur de don Quichotte, au prix d'un châtement démesuré et dégradant qu'il doit s'infliger à lui-même, à remédier au malheur qui frappe la bien-aimée du chevalier :

A ti digo, ioh varón como se debe
Por jamás alabado! a ti, valiente
Juntamente y discreto don Quijote,
De la Mancha esplendor, de España estrella,
Que para recobrar su estado primo
La sin par Dulcinea del Toboso,
Es menester que Sancho tu escudero
Se dé tres mil azotes y trecientos
En ambas sus valientes posaderas,
Al aire descubiertas, y de modo,
Que le escuezan, le amarguen y le enfaden.
Y en esto se resuelven todos cuantos
De su desgracia han sido los autores,
Y a esto es mi venida, mis señores (Cervantes, 2015 ; 1008).

29. En vertu de cette injonction, il faudra alors que Sancho, après de nombreuses supplications de son maître, se livre à cette opération – ou, plus exactement, feigne de s'y livrer. Ainsi s'accomplira le désenchantement de Dulcinée (II, 72) et, par voie de conséquence, sa disparition de l'espace textuel.

30. Partie prenante des aventures de son maître, confronté tout comme lui aux enjeux symboliques que supposent, pour la vérité de l'expérience vécue par le chevalier, des épisodes liés les uns aux autres par une trame aussi subtile que dense, Sancho subit-il pour autant un processus de « quichottisation » comme cela a pu être avancé par la critique de manière réitérée et parfois remis en question (Urbina, 1991 ; 8-10) ? Il est indéniable, comme le suggère Maurice Molho, que « se movili(za) la figura del loco a que se pedirá que asuma simbólicamente la función del delirio ficcional, ese delirio que propulsa a Alonso Quijano a la vez fuera de la razón y fuera de la historia » (Molho, 2005 ; 353). Or cette folie de l'hidalgo est souvent relayée par Sancho, quitte à ce que ce dernier échoue dans sa lecture du délire de son maître, lorsqu'il recourt à une « ilusión paradójica » et non à la « ilusión delirante » qui s'était imposée comme le grand recours épisodique de la Première Partie (Molho, 2005 ; 468-469). On retrouve ce même paradoxe à l'œuvre – les sens nous livrent une version avérée et réaliste des objets du monde, mais l'interprétation en est erronée – dans l'épisode de Clavileño, que nous avons déjà mentionné. Même si don Quichotte veut mettre sur le même plan les aventures de la grotte de Montesinos et celle du cheval volant, l'attitude des deux personnages diffère sensiblement : alors que le chevalier errant semble d'une absolue sincérité dans son récit de ses aventures souterraines, l'attitude de l'écuyer est teintée de roublardise : a-t-il vraiment levé le bandeau qu'il y avait sur son œil ? Et, si tel était le cas, n'a-t-il pas vu alors les nombreux spectateurs de la *burla* dont son maître et lui-même faisaient les frais ? Son comportement est pour le moins ambivalent, et l'on pourrait se demander s'il ne tente pas avant tout de tromper ses auditeurs en retournant cette farce contre eux dans une sorte d'ultime inversion ingénieuse.

31. Afin de le considérer encore plus attentivement, il nous faut nous pencher sur l'épisode le plus spectaculaire, révélateur du rapport que Sancho entretient avec l'illusion donquichottesque, à savoir le gouvernement de l'île Barataria. Sancho s'efforce d'exercer cette charge de son mieux, mais, à l'issue de la prétendue invasion de l'île, la leçon qu'il en tire est sans appel :

-Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me rescite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos. Bien se está San Pedro en Roma: quiero decir que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido. Mejor me está a mí una hoz en la mano

que un cetro de gobernador; más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre; y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano, y arroparme con un zamarro de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda y vestirme de martas cebollinas. Vuestas mercedes se queden con Dios, y digan al Duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano: quiero decir que sin blanca entré en este gobierno, y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas (Cervantes, 2015 ; 1163).

32. On trouve une variation encore plus pathétique de ce discours lorsque Sancho, s'étant peu après égaré, tombe dans une fosse ; sa longue plainte montre à quel point le paysan stéréotypé qu'il était au départ est devenu un véritable personnage, singulier et individué, capable d'exprimer sa différence face au modèle qu'incarne son maître :

¡Ay -dijo entonces Sancho Panza-, y cuán no pensados sucesos suelen suceder a cada paso a los que viven en este miserable mundo! ¿Quién dijera que el que ayer se vio entronizado gobernador de una ínsula, mandando a sus sirvientes y a sus vasallos, hoy se había de ver sepultado en una sima, sin haber persona alguna que le remedie, ni criado ni vasallo que acuda a su socorro? Aquí habremos de perecer de hambre yo y mi jumento, si ya no nos morimos antes, él de molido y quebrantado, y yo de pesaroso. A lo menos, no seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando descendió 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! (Cervantes, 2015 ; 1176-77).

33. Cet épisode final, marque d'une certaine manière le terme et la limite de sa progression, dans un mouvement de retour vers son identité première sans que ses déclarations puissent être lues comme un simple renoncement. Sombres, voire lugubres, fondées sur une parodie d'usages rhétoriques liés à la chute des Rois et des puissants (Serés, 2000), les plaintes de Sancho témoignent d'une pensée sociale, politique et philosophique dont l'idée directrice paraît d'une simplicité désarmante et qui est en grande partie en contradiction avec les aventures qu'il a connues : chacun doit être à la place qui lui revient et convient. Toutefois, peut-on considérer que ces deux sorties ont bouleversé la vie de Sancho ? Qu'elles l'ont plongé dans des mondes qu'il ne pouvait soupçonner ? Ou n'est-ce pas offrir une lecture psychologisante de sa propre trajectoire, interprétée anachroniquement comme une évolution ? Afin de tenter d'esquisser une réponse, il convient que nous revenions à notre considération initiale, celle du dénouement de l'œuvre.

Épilogue : la fermeture du cercle vital

34. Nous avons débuté ces quelques réflexions en nous interrogeant sur la valeur et la signification des déclarations de l'écuyer lorsque son maître entre en agonie et décide de répartir ses quelques biens. Ce dénouement nous permet-il de rassembler toutes les facettes du personnage en une figure unique ? Ce qui frappe avant tout le lecteur, c'est que Sancho a, d'une certaine manière, gagné ses galons d'humanité au fil de son parcours : le paysan rustique, caricatural, qui provenait, comme nous avons pu le rappeler, de types littéraires et folkloriques, a fait l'expérience de découvertes successives dont la plus importante est, à n'en pas douter, celle de la pluralité des lectures possibles du monde ou, plus exactement, de la coexistence dans le monde de plusieurs formes discursives et langagières. Aussi est-ce la raison pour laquelle il parvient à dépasser les clivages présents dans le texte – entre style bas et élevé, figure burlesque et sublime – et se retrouve impliqué dans une grande diversité de formes et de moments comiques de l'œuvre cervantine. Sancho est ainsi, par essence, le contemporain de don Quichotte, capable à la fois de le ramener vers ce que le texte nous présente comme la « réalité » (à savoir, une adéquation entre ce que les sens perçoivent du monde et ce que celui-ci est objectivement) et de comprendre ses élucubrations et délires, d'accepter – même en riant sous cape ou de manière déclarée – les vues et entreprises anachroniques de son maître. Être profondément double, il ne pouvait – tout comme le lecteur que nous sommes, du reste – qu'adopter une position nuancée et ondoyante face aux aventures de son maître, oscillant en quelque sorte entre adhésion et regard distancé.
35. S'il demeure un trait constant dans le comportement de l'écuyer, c'est une capacité à jouir de l'instant, de la matière et des choses qui l'entourent avec une innocence parfois troublante. Elle se manifeste à de nombreux moments de l'œuvre et sans doute avec plus d'acuité encore dans la Seconde Partie, peut-être comme une sorte de remède face au miroir trompeur que tendent aux deux héros nombre de personnages du *Quichotte* de 1615. Nous ne citerons qu'un seul épisode qui témoigne de cet attachement à l'immédiateté et à la vie telle qu'elle est ; après son « gouvernement » de l'île de Barataria, sur la route du retour vers la demeure du Duc et de la Duchesse, Sancho fait la rencontre d'une vieille connaissance, Ricote, avec lequel il

partage un repas frugal et arrosé dont le narrateur souligne la simplicité et la bonhomie :

Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía, antes, por cumplir con el refrán que él muy bien sabía de «cuando a Roma fueres, haz como vieres», pidió a Ricote la bota y tomó su puntería como los demás y no con menos gusto que ellos.

Cuatro veces dieron lugar las botas para ser empinadas, pero la quinta no fue posible, porque ya estaban más enjutas y secas que un esparto, cosa que puso mustia la alegría que hasta allí habían mostrado. De cuando en cuando juntaba alguno su mano derecha con la de Sancho y decía :

Español y tudesqui, tuto uno: bon compaño.

Y Sancho respondía :

—¡Bon compaño, jura Di!

Y disparaba con una risa que le duraba un hora, sin acordarse entonces de nada de lo que le había sucedido en su gobierno, porque sobre el rato y tiempo cuando se come y bebe, poca jurisdicción suelen tener los cuidados (Cervantes, 2015 ; 1169).

36. Dans cet épisode, sa faculté à vivre le moment présent, dans un *carpe diem* dénué de toute portée intellectuelle, constitue l'un des invariants de son *ethos*, vers lequel il revient toujours.
37. Aussi ne faudrait-il pas le concevoir comme un personnage qui, confronté à la folie monomaniaque de son maître, développerait une sagesse qui le soustrairait aux fantasmes qui habitent l'esprit de don Quichotte. Dans un travail très suggestif, « el deseo frustrado de Sancho Panza » (Canavaggio, 2014 ; 191-198), Jean Canavaggio s'est penché sur un trait de Sancho qui traverse l'ensemble de la narration cervantine : son désir de sortir de sa condition et sa requête, formulée auprès de son maître, d'un salaire, au début de la Seconde Partie. Or cette demande pécuniaire va être rejetée au profit d'une prestigieuse récompense, celle du gouvernement d'une île ; à l'exigence sociale de l'écuyer, qui démontre une conscience ou, tout du moins, une intuition de l'évolution économique de la société castillane, se substitue la noblesse de la libéralité accordée par le chevalier – une conquête issue d'une de ses nombreuses prouesses. Sancho renonce à sa demande, mais l'on peut se demander si sa réaction finale n'est pas, plus que l'expression d'une frustration, celle d'une insuffisance réelle : une vie sans aventures, sans nouveau départ – même sous un vêtement pastoral – est pour lui inenvisageable. Il témoigne par là même de son attachement indéfectible à son maître, et devient le dépositaire spirituel de cette vie chevaleresque rêvée, ce dont les auteurs postérieurs à Cervantès ont su se souvenir.

Bibliographie

ALONSO Amado, «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1), 1948, p. 1-20.

ALVAREZ ROBLIN David, *De l'imposture à la création : le « Guzmán » et le « Quichotte » apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 2014.

AUBRUN Charles Vincent, « Une paysannerie littéraire : l'aventure de Sancho Panza », *Caravelle*, 1976 (27), p. 31-41.

AUERBACH Erich, « La Dame enchantée de Don Quichotte », in *Mimésis*, Paris, Gallimard (Tel, 14), 1968, p. 339-364.

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

_____, *Retornos a Cervantes*, New York, Idea, colección Batihoja, 2014.

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. F. Rico, Barcelone, Real Academia Española/Espasa, 2015 (2 vol.).

CLOSE Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 21), 2007 [Édition originale : *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford University Press, 2000].

CROS Edmond, «*El Buscón*» *como sociodrama*, Granada, Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo [26], 2006.

ÉTIENVRE Jean-Pierre, «Figuras del aire en el *Quijote*», in José A. González Alcantud y Carmelo Lisón Tolosana (eds), *El aire. Mitos, ritos y realidades*, Granada, Anthropos, 1999, p. 163-180.

LY Nadine, «En torno a Dulcinea», *Les langues néo-latines*, 332, 2005, p. 5-33.

_____, « Don Quichotte : livre d'aventures et aventures de l'écriture », *Les langues néo-latines*, 267, 1988, p. 5-92.

LY, Nadine, ALLAIGRE, Claude, PELORSON, Jean-Marc, *L'ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche (essai et dossier)*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2005.

MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Barcelona, Bellaterra, 2011. [Primera edición : 1975]

MOLHO Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 243), 1976.

_____, *De Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 2005.

MONER Michel, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 6), 1989.

RABATÉ Philippe, « Les aventures techniques de don Quichotte », *Bulletin Hispanique*, Tome 122, n° 2 (décembre 2020), p. 695-712.

REDONDO Augustin, *Otra manera de leer el « Quijote »*, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 13), 1998.

SERÉS, Guillermo, «Uso y parodia de algunos recursos retóricos en el Quijote, II, 55», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, I (2000), p. 47-56.

TORRES Bénédicté, *Cuerpo y gesto en el « Quijote » de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 11), 2002.

URBINA, Eduardo, *El sin par Sancho Panza : parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, colección Hispanistas, 1991.