

## **Aventures et mésaventures transfictionnelles de l'*ingenioso hidalgo cervantin***

**DAVID ALVAREZ ROBLIN**

UNIVERSITÉ DE PICARDIE – JULES VERNE

*david.alvarez@u-picardie.fr*

1. L'objet du présent article est d'exposer à grands traits les enjeux et les principales modalités de la transfictionnalité, notion forgée par le chercheur canadien Richard Saint-Gelais, et de montrer leur pertinence pour l'étude des dérivés fictionnels de *Don Quichotte*. La transfictionnalité est ce « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par la reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (Saint-Gelais, 2011 ; 7). À première vue, il existe de fortes convergences entre cette notion et la transtextualité genettienne, mais au moins deux divergences importantes entre les approches de Genette et de Saint-Gelais doivent être soulignées : d'une part, la transfictionnalité refuse les distinctions trop rigides entre œuvres originales et épigones, textes majeurs et textes mineurs, qui sont étudiés sur un plan de relative égalité, alors que Genette reste, à cet égard, plutôt conservateur ; d'autre part, la transfictionnalité donne à la notion de « texte » un sens extrêmement large qui va du texte écrit à sa représentation ou à sa mise en images, ce qui permet de mettre en relation différents supports ou différents médias, y compris en intégrant des formes de fiction souvent reléguées en marge des études universitaires, telles que la bande dessinée ou les séries télévisées.
2. Afin d'exposer, dans la pratique, le mode de fonctionnement des notions forgées par Richard Saint-Gelais, encore peu utilisées dans le domaine hispanique, nous prendrons comme fil conducteur plusieurs transfictions quichotteques, c'est-à-dire un ensemble d'œuvres appartenant à différentes époques, qui ont en commun d'être des dérivés ou des prolongements fictionnels du *Don Quichotte* de Cervantès, dont elles reprennent les principaux personnages<sup>1</sup>. Ces œuvres étant elles-mêmes extrêmement

1 Notre étude sera en effet circonscrite au personnage transfictionnel, même si d'autres portes d'entrée vers la transfictionnalité sont possibles, en particulier à travers la notion d'univers fictionnel – éventuellement partagé par plusieurs auteurs – comme l'a bien

nombreuses, nous privilégierons, au sein de ce vaste ensemble, ce que Saint-Gelais nomme les *expansions*. Notre choix s'est porté sur cette catégorie car elle offre des exemples extrêmement variés, mais aussi parce qu'elle a l'avantage d'être une catégorie-gigogne, au sens où elle inclut en son sein beaucoup d'autres modalités transfictionnelles.

3. Une *expansion* est le prolongement d'une fiction antérieure, pour la compléter ou bien pour en infléchir, voire en corriger rétrospectivement le sens. Ces expansions, explique Saint-Gelais, peuvent être aussi bien autographes qu'allographes et peuvent prendre trois formes principales : il y a celles qui remontent vers l'amont et racontent ce qui se passé chronologiquement *avant* la fiction première ; celles qui s'orientent, au contraire, vers l'aval pour relater des faits survenus *après* la fiction initiale ; et, enfin, celles qui rapportent ce qui s'est passé *parallèlement*, au même moment (appelées expansions par le milieu). Comme nous le verrons, dans les faits, les expansions du deuxième type – celles situées chronologiquement après le récit qu'elles prolongent – sont de loin les plus répandues.
4. Quelles sont donc les solutions imaginées par ces transfictions pour « prolonger » les aventures de don Quichotte et de Sancho ? Quelles inflexions font-elles subir aux personnages et à la diégèse, voire à l'univers romanesque qu'elles s'approprient ? Enfin, comment ces œuvres racontent-elles, pas à pas, le processus d'« émancipation fictionnelle » des personnages cervantins, qui conduit don Quichotte à passer du statut d'hidalgo comique, au XVII<sup>e</sup> siècle, à celui de héros romantique, au XIX<sup>e</sup> siècle, puis au statut d'« icône pop », au début du XXI<sup>e</sup> ?
5. Avant d'examiner ces différentes opérations transfictionnelles, un bref détour par les antécédents hispaniques des expansions quichottesques sera d'abord nécessaire. Nous montrerons ensuite comment l'œuvre de Cervantès et, dans une certaine mesure, celle d'Avellaneda – son premier continuateur – semblent déjà théoriser comme intuitivement la transfictionnalité. Une troisième étape de ce parcours nous conduira à analyser quelques expansions quichottesques françaises de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui prolongent de façon inattendue les aventures du maître et de l'écuyer. Puis nous nous intéresserons, enfin, à la façon dont s'opère, d'une part, le glissement vers une lecture dite « romantique » de l'œuvre cervantine et, d'autre part, vers ce que Saint-Gelais appelle le « stade

montré Anne Besson (2015 et 2016).

médiatique de la fiction », favorisé par la prolifération des dérivés fictionnels qui finissent par transformer don Quichotte en une sorte d'icône populaire.

### **1. Antécédents : les expansions romanesques d'œuvres pré-quichottesques**

---

6. La littérature hispanique regorge d'exemples en tous genres illustrant les différents types d'expansions transfictionnelles. *Las Mocedades del Cid* (1618), du dramaturge valencien Guillén de Castro, qui se propose de raconter une partie de la jeunesse du Cid, constitue un cas assez typique d'expansion allographe vers l'amont (le prolongement fictionnel est dû, en effet, à un auteur distinct de ceux des précédentes versions et relate des événements survenus avant) ; la nouvelle édition de *La Célestine* – parue initialement en 1499 – que Rojas publie en 1502, avec 5 actes supplémentaires situés au beau milieu de l'œuvre (entre l'acte 14 et l'acte 19), offre cette fois un exemple d'interpolation autographe et d'expansion par le milieu ; quant au dernier cas de figure – l'expansion vers l'aval –, dont nous avons vu qu'il est le plus répandu, il est parfaitement illustré par les deux continuations allographes du *Lazarillo de Tormes* et du *Guzmán de Alfarache*, parues respectivement en 1555 et en 1602, qui situent l'une et l'autre la diégèse chronologiquement après les faits racontés dans l'œuvre première<sup>2</sup>.

7. On peut remarquer que le point commun entre toutes ces expansions hispaniques est qu'elles sont structurées autour de la notion de personnage : un personnage hors du commun (de par ses exploits ou ses actes hors-norme) connaît la faveur du public et attire de la sorte plusieurs auteurs qui parfois concourent, sans nécessairement se concerter, à la formation d'ensembles transfictionnels. C'est le cas, par exemple, des *Amadis* et des *Palmerins*, les deux plus grandes familles de romans de chevalerie castillans. Dans ce cas, on assiste à un type d'expansion que l'on pourrait qualifier de verticale (au sens où celui-ci raconte l'histoire du héros puis de ses descendants) par opposition à un autre mode d'expansion, plus rare au Siècle d'or, de type horizontal, racontant cette fois l'avenir d'un autre personnage, en général secondaire, de l'histoire (dans le monde des séries et de la fanfiction, c'est ce que l'on appelle aujourd'hui le *spin off*). Tel est le cas,

2 Pour une étude plus détaillée des expansions romanesques au Siècle d'or, nous renvoyons au livre novateur de William H. Hinrichs (2011).

par exemple, du personnage d'Elicia, simple prostituée de second rang dans l'œuvre de Rojas, qui devient sous la plume de Sancho de Muñón (1542), continuateur de *La Célestine*, le personnage central de l'histoire (désormais intitulée *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*)<sup>3</sup>.

8. Ces expansions donnent parfois lieu à des désaccords avec le premier auteur, voire à des querelles illustrant l'existence de diverses sensibilités au sein du groupe des continuateurs eux-mêmes. Dès 1496, Nicolás Núñez ajoute une courte expansion vers l'aval à l'œuvre de Diego de San Pedro (*Cárcel de amor*, 1492), dont il semble vouloir infléchir le dénouement, qui lui laissait un goût amer<sup>4</sup>. Les continuateurs de l'*Amadis* de Montalvo peuvent, quant à eux, être subdivisés en deux principales catégories : d'un côté, ceux qui, lorsqu'ils prolongent la fiction initiale, lui donnent une inflexion moralisante, au risque d'atrophier la part narrative du récit (comme Páez de Ribera et Juan Díaz, auteurs respectivement de *Florisando*, en 1510 et de *Lisuarte de Grecia*, en 1526) ; de l'autre, ceux qui, au contraire, amplifient le merveilleux non chrétien et donnent la priorité au plaisir du lecteur, à l'image de Feliciano de Silva, qui s'en prend vertement à ses deux rivaux (en particulier dans le paratexte de son *Amadis de Grecia*, publié en 1530) (Roubaud-Bénichou, 2000 ; 189-205). De même, dans le domaine du roman pastoral, s'expriment parfois des conflits concernant la légitimité dont jouit tel ou tel continuateur pour prolonger une œuvre. Pour ne citer qu'un cas bien connu, *La Diana* de Jorge de Montemayor est continuée successivement par Alonso Pérez (*Segunda Diana*, 1563), puis par Gaspar Gil Polo (*Diana enamorada*, 1564). Pour justifier son entreprise littéraire, le premier revendique son intimité avec le premier auteur, qui lui aurait confié l'orientation qu'il comptait suivre dans la suite de l'ouvrage ; mais le second rétorque qu'il dispose, quant à lui, d'une autre légitimité – à ses yeux supérieure – étant lui-même bien meilleur versificateur (Hinrichs, 2011 ; 180-186). Comme on le voit, à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, puis tout au long du XVI<sup>e</sup>, les expansions romanesques – qui se déploient presque toujours vers l'aval – affectent successivement les principaux domaines de la fiction, que ce soit le roman sentimental, le roman chevaleresque, la

3 Bien qu'horizontale, puisqu'Elicia n'est pas la fille de Célestine au sens biologique du terme, cette continuation brouille toutefois les pistes, dans la mesure où la nouvelle entremetteuse reprend le nom de son illustre devancière – Célestine – afin de profiter de la réputation et de l'aura de celle-ci.

4 Pour une étude détaillée de la continuation de Nicolás Núñez et de ses principaux enjeux, voir Olivier Biaggini (2020).

célestinesque, le roman pastoral ou encore la picaresque (Hinrichs, 2011 ; VIII-XIII).

## **2. Cervantès et Avellaneda, premiers « théoriciens » de la transfictionnalité ?**

---

9. Ce préalable étant posé, nous voudrions montrer à présent que l'interaction et même la compétition entre continuateurs rivaux, qui se manifestent chez Cervantès mais aussi chez Avellaneda – son premier prolongateur –, prennent, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, un tour nettement plus sophistiqué. Ces derniers mettent en effet en pratique des modalités encore plus riches de la transfictionnalité, dont les deux écrivains concurrents semblent avoir eu l'un et l'autre l'intuition. En effet, dans cette situation d'intense rivalité, non seulement les deux romanciers mettent en œuvre une grande variété d'opérations transfictionnelles, mais ils les mettent en scène, les commentent à travers la voix du narrateur ou des personnages – souvent avec ironie –, ce qui confère à leurs pratiques transfictionnelles une sorte de recul critique que l'on peut considérer rétrospectivement comme fondateur.
10. Dès la Première partie de *Don Quichotte*, Cervantès fait ironiquement écho à la pratique de la continuation, en subdivisant lui-même le texte de 1605 en quatre sous-parties, comme pour imiter la structure des romans de chevalerie qui se déclinaient en diverses expansions (il semble renvoyer ici, en l'occurrence, aux quatre livres de l'*Amadis*). Aussi la « première sous-partie » du texte de 1605 s'interrompt-elle en plein duel avec le Biscayen (à la fin du chapitre 8), laissant les aventures chevaleresques en suspens. Le romancier espagnol met alors en œuvre, dès le début du chapitre 9, une première notion théorisée par Richard Saint-Gelais appelée « capture » et qui consiste à ce que « la diégèse originale [soit] rétrospectivement annexée à une diégèse englobante, où elle ne figure plus qu'à titre de récit » (Saint-Gelais, 2011 ; 232) :

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes [...]. Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que a mi parecer faltaba de tan sabroso cuento (Cervantes, 2015 ; 115).

11. Comme le montre cet extrait, le narrateur change d'échelon et se transforme en un personnage frustré dont le lecteur, lui-même dans un état de frustration aigüe, suit les déambulations dans les rues de Tolède, à la recherche d'un manuscrit susceptible de contenir la suite des aventures quichottesques.
12. Cervantès fictionnalise ainsi, dès 1605, la question des expansions, des auteurs multiples, mais ajoute par rapport aux textes qui l'ont précédé un degré plus important de réflexion et de problématisation, ne serait-ce qu'à travers la distance ironique qu'il instaure vis-à-vis de ses modèles (López Navia, 1996 ; 56-80). À la différence des enchanteurs omniscients qui consignaient les aventures de leur protégé, Benengeli – le pseudo-historien de don Quichotte – est dépourvu de tout pouvoir surnaturel et son autorité est, en outre, présentée comme problématique, étant donné la propension à mentir que lui attribue de façon réitérée le narrateur.
13. De manière complémentaire, le roman cervantin met aussi en scène, sur le mode parodique, une autre catégorie transfictionnelle, puisqu'il problématise non seulement la notion d'expansion, mais aussi celle de « version divergente » de l'histoire<sup>5</sup>, en évoquant les diverses sources possibles et pas toujours concordantes du récit, comme on peut le voir dès le chapitre 2 du texte de 1605, qui raconte la première aventure supposée du héros :

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que yo he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre [...] (Cervantes, 2015 ; 51-52).
14. Toutefois, le questionnement transfictionnel s'enrichit considérablement – tant quantitativement que qualitativement – dans la Seconde partie du roman, parue en 1615. Cela tient en réalité à une raison simple, qui est que la suite cervantine doit désormais composer avec deux textes-sources (ou, selon les catégories de Genette, deux hypotextes privilégiés) : d'une part, le *Don Quichotte* de 1605, dont la fiction de 1615 est l'expansion directe ; et, d'autre part, le *Don Quichotte* de 1614 (celui d'Avellaneda), dont il est aussi le prolongement indirect et inavoué, puisque Cervantès le prend

5 Selon les propres termes de Richard Saint-Gelais (2011 ; 139-140), l'enjeu de la « version divergente » n'est pas tant de faire coexister une transfiction avec la fiction initiale en lui adjoignant de nouveaux éléments que de se substituer à elle (ou, du moins, de prétendre le faire), en en donnant une nouvelle version.

en compte et s'en inspire, dans les faits, à de multiples reprises. Il faut ici rappeler que le créateur de don Quichotte ayant tardé à publier sa propre expansion autographe a été devancé par un rival – Alonso Fernández de Avellaneda –, qui prend ses distances avec le texte de 1605 sur plusieurs points majeurs dans une expansion vers l'aval totalement allographe.

15. Les faits rapportés dans cette expansion de 1614 sont situés chronologiquement après ceux survenus dans la Première partie cervantine et l'auteur concurrent y exploite le programme narratif – du reste, assez minimaliste – annoncé par Cervantès à la fin du texte initial. Le continuateur s'appuie pour cela sur un nouveau personnage (le morisque Álvaro Tarfe) qui incite les héros à se rendre à Saragosse afin que l'ingénieux hidalgo participe à des joutes chevaleresques, ce qui le conduit ensuite à Madrid, où il est le jouet de divers aristocrates qui veulent se divertir à ses dépens. Enfin, dans le dénouement, don Quichotte est envoyé à l'asile d'aliénés de Tolède pour y être enfermé et soigné, tandis que Sancho reste aux côtés des mystificateurs, auprès desquels il joue désormais un rôle de bouffon professionnel. Avellaneda prolonge ainsi l'œuvre initiale, mais transforme profondément les protagonistes, qui deviennent sous sa plume des contre-exemples pour les lecteurs, aptes à enseigner le bon exemple par son contraire.
16. Outre la catégorie de l'*expansion*, qui est commode pour appréhender l'œuvre dans son ensemble, le texte d'Avellaneda mobilise plusieurs autres modalités transfictionnelles. Par exemple, le début du premier chapitre constitue à lui seul, si on l'étudie pour lui-même, une sorte de version divergente de la Première partie cervantine dans son ensemble, relue sous un angle qui permet de déprécier très nettement les aventures des deux protagonistes, dont il est bien explicité qu'elles ne leur ont apporté qu'avaries et déconvenues. À titre d'exemple, le nouvel historien imaginé par Avellaneda pour raconter l'histoire, nommé Alisolan (et non plus Benengeli), fait dire à Sancho : « A fe [...] que pasamos nosotros, ahora un año, hartos desafortunios para ganar el *reino Micónico*, y nos quedamos *hechos micos* » (Avellaneda, 2014 ; 16) (nous soulignons). Le jeu de mot *Micónico* (qui renvoie à l'aventure de la princesse Micomicona)/ *hechos micos* (c'est-à-dire bredouille, la queue entre les jambes) est ici redoutable et s'avère assez représentatif de la manière dont le continuateur s'y prend pour relire sous un angle nouveau l'œuvre originale, de façon à en infléchir rétrospectivement le sens.

17. Le dernier chapitre avellanédien peut être considéré, lui aussi, comme une sorte de version divergente du dénouement de 1605. Après toutes les déconvenues qu'il a subies, don Quichotte ne peut pas s'en tirer à si bon compte (avoir mauvaise mine, quelques dents en moins et quelques côtes brisées), ce qui constituait sans doute, aux yeux d'Avellaneda, un *happy end* inacceptable. En effet, dans son expansion allographe don Quichotte finit à l'asile d'aliénés de Tolède, même si tout n'est pas complètement sombre, puisque le continuateur précise que le malheureux finit un beau jour par en sortir. Contre toute attente, parallèlement à ce final pseudo-moralisant mettant en scène l'enfermement de la folie, l'œuvre se termine effectivement par l'annonce d'une double expansion : l'une, racontant les aventures de Sancho et des siens à la Cour (qui connaissent une sorte d'ascension sociale ambiguë) ; et l'autre, les nouveaux exploits de don Quichotte, accompagné désormais, non plus d'un écuyer, mais d'une écuyère enceinte qui accouche au milieu du chemin (fin du chapitre 36) :

Pero, como tarde la locura se cura, dicen que, en saliendo de la corte, volví a su tema y que [...] llevando por escudero a una moza de soldada que halló junto a Torre de Lodones vestida de hombre, [...] Llevola el buen caballero, sin saber que fuese mujer, hasta que vino a parir en medio de un camino, en presencia suya, dejándole sumamente maravillado el parto. Y haciendo grandísimas quimeras sobre él, la encomendó, hasta que volviese, a un mesonero de Valde Estillas, y él, sin escudero, pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los Trabajos, los cuales no faltará mejor pluma que los celebre (Avellaneda, 2014 ; 393-394).

18. À première vue, ces aventures cocasses ne semblent avoir d'autre prétention que de faire rire, en proposant un nouveau mode de dégradation de don Quichotte et une nouvelle distorsion grotesque des aventures chevaleresques. Pourtant, plusieurs éléments – à commencer par l'idée d'offrir le prolongement d'un récit qui semblait *a priori* achevé – nous semblent permettre d'en proposer une lecture métafictionnelle. Il est effectivement tentant de voir dans cette femme enceinte et dans cet enfant sans géniteur revendiqué, qui va de père de substitution en père de substitution, l'image même de la transfictionnalité, qui conduit le texte-enfant de continuateur en continuateur et d'écrivain en écrivain : il est très curieux, en effet, que l'aubergiste, qui est peut-être le père biologique de l'enfant, refuse la paternité ; puis que don Quichotte, qui recueille la jeune femme dans un premier temps, se défaisse à son tour et la confie avec son enfant à un autre aubergiste, mais seulement, précise le texte, de façon provisoire (le temps d'ac-



complir un nouveau cycle chevaleresque, celui des « Trabajos », terme polysémique s'il en est).

19. Nous pouvons maintenant revenir brièvement au *Don Quichotte* de 1615, qui décline magistralement, lui aussi, plusieurs catégories essentielles de la transfictionnalité, même si nous ne retiendrons ici que deux figures majeures : d'abord, deux cas un peu particuliers de « capture » et ensuite un cas d'« annexion ». Au début de cette Seconde partie (ou expansion autographe), aux chapitres 3-4 plus exactement, don Quichotte et Sancho découvrent qu'un livre qui raconte leurs exploits a été publié par un certain Benengeli (ainsi, « [une] diégèse préexistante – le *Don Quichotte* de 1605 – est rétrospectivement annexée à une diégèse englobante – le *Don Quichotte* de 1615 –, où elle ne figure plus qu'à titre de récit) ; puis, en II, 59 les protagonistes cervantins découvrent cette fois la version d'Avellaneda, que des lecteurs lisent dans une auberge. Le texte cervantin offre alors une variante un peu particulière de la capture, puisque, dans ce cas, c'est une deuxième diégèse originale qui se trouve englobée, brouillant par-là même la notion d'original et d'expansion. Ainsi, au sein même du texte de 1615 s'opposent et se confrontent des versions et des sources romanesques divergentes de l'histoire des héros.
20. Mais la fiction cervantine réserve encore à ses lecteurs bien des surprises et l'une des plus étonnantes est sans doute le retour du personnage d'Álvaro Tarfe (II, 72), annexé à l'œuvre d'Avellaneda, qui l'avait d'ailleurs lui-même emprunté à des sources antérieures (romances, *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, ou encore diverses pièces de Lope où apparaissait déjà ce personnage) (Carrasco Urgoiti, 1993 ; 275-293). La principale originalité de la réappropriation cervantine est que l'auteur d'Alcalá l'emploie dans un contexte très particulier visant discréditer le texte de son concurrent, qu'il retourne en quelque sorte contre son maître d'écriture (Carrasco Urgoiti, 1993 ; 291-293)<sup>6</sup>.
21. Cependant, ce que l'on pourrait appeler le « paradoxe cervantin » est que l'auteur original, qui semblait appeler de ses vœux la transfictionnalité dans sa Première partie, puis faisait une utilisation brillante et ludique de celle-ci tout au long de la Seconde, opère une sorte de virage à cent quatre-

6 Ce phénomène transfictionnel, que Saint-Gelais appelle « annexion » et par lequel un personnage appartenant à un univers de fiction réapparaît dans un autre, généralement créé par un auteur différent, est très fréquent aujourd'hui dans le monde des séries, où il porte le nom de *crossover*.

vingt degrés dans le dénouement de 1615, où il revendique soudain le fait de mettre à mort don Quichotte, entourés de tous les siens, pour que plus aucun auteur ne puisse plus désormais se l'approprier, idée martelée également dans le prologue, dont la rédaction est, selon toute vraisemblance, contemporaine de celle de la fin du texte : « [...] te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerte y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios » (Cervantes, 2015 ; 677).

22. Ce dénouement a d'ailleurs donné lieu lui-même à une « version divergente » de Quevedo, assez strictement contemporaine de la Seconde partie cervantine (1616) et dont nous citons ici un court extrait :

De un molimiento de güesos,  
a duros palos y piedras,  
Don Quijote de la Mancha  
yace doliente y sin fuerzas.  
[...]  
*En la vaina de mi espada  
mando que llevado sea  
mi cuerpo, que es ataúd  
capaz para su flaqueza.*  
[...]  
*Mi lanza mando a una escoba,*  
para que puedan con ella  
echar arañas del techo,  
cual si de San Jorge fuera.  
(Quevedo, 1998 ; 526-529) (nous soulignons)

23. Il est manifeste qu'aux antipodes du héros de Cervantès, qui meurt dignement, entouré de ses proches, après s'être confessé et avoir dicté son testament, le *romance* de Quevedo offre de l'épilogue du roman une version présentant bien plus d'affinités avec la sensibilité d'Avellaneda, au sens où il ôte toute grandeur et même toute humanité au personnage, transformé en véritable repoussoir pour le lecteur, avec lequel le poète cherche à tisser une connivence par le rire. Dépourvu de toute empathie, le poème quévédien transforme ainsi l'*ingenioso* hidalgo cervantin en pantin et en caricature.

24. Au terme de cette brève présentation, centrée essentiellement sur les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, il est encore bien trop tôt pour tirer des conclusions définitives quant à la valeur ajoutée de la transfictionnalité pour penser le corpus quichottesque et ses dérivés fictionnels, mais quelques-unes de ses caractéristiques les plus saillantes peuvent d'ores et déjà être mises en exergue. Tout d'abord, comme la transtextualité genettienne, la transfictionnalité propose des outils pour penser les expansions au début du XVII<sup>e</sup>

siècle au niveau global (disons, de la macrostructure), mais elle permet aussi de disséquer des unités plus petites (microstructures), offrant ainsi la possibilité d'articuler aisément entre eux les deux niveaux, notamment à travers les catégories singulières que sont les « versions divergentes » de l'*incipit*, de l'*excipit*, ou de tel épisode clef, ou encore *via* la « capture » et l'« annexion ».

25. Elle permet, par ailleurs, de se prémunir contre la tendance, très marquée, pour la littérature de cette période, à hiérarchiser les œuvres de façon excessivement rigide en fonction de leur valeur esthétique supposée et/ou de préjugés extra-littéraires. On peut rappeler, à titre d'exemple, que Gérard Genette se montrait, pour sa part, assez conformiste et sans doute excessivement sévère envers Avellaneda :

[Avellaneda] croit *constamment* devoir plonger sa plume dans l'encrier de sa *victime* (il ne saurait sans doute la tremper ailleurs), et répéter *ad nauseam* sa manière et ses procédés. *Don Quichotte* d'abord guéri, puis rassoté par Sancho, allonge *indéfiniment* la liste de ses folies et de ses mésaventures (Genette, 1982 ; 283) (nous soulignons).

26. Ce jugement est en effet aux antipodes de l'esprit qui préside à la transfictionnalité, qui se propose d'explorer la façon dont une fiction en prolonge une autre, indépendamment de sa valeur littéraire et, plus encore, indépendamment de tout jugement moral quant au fait qu'un auteur se réapproprie l'œuvre d'un autre.

27. Mais la valeur ajoutée des concepts forgés par Richard Saint-Gelais est sans doute encore plus manifeste dès lors que l'on s'intéresse à de vastes ensembles, dans la mesure où la transfictionnalité permet de dépasser la notion classique de « cycle romanesque », souvent utilisée pour appréhender de vastes entités textuelles construites autour d'un même personnage ou de ses descendants. En effet, cette notion laisse parfois dans une sorte d'angle mort des œuvres qui peuvent s'avérer essentielles à l'intelligence du cycle dans son ensemble et aux influences qui le traversent. Tel est le cas des expansions quichottesques françaises écrites à la charnière du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles.

### **3. « Cycles », « mythes » et « systèmes » : quelques transfictions quichottesques françaises au tournant du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles**

---

28. La fin du XVII<sup>e</sup> siècle français et le début du XVIII<sup>e</sup> sont caractérisés par une floraison de transfictions quichottesques sur le mode de l'expansion vers l'aval. Comment ces fictions s'y prennent-elles pour « dévérouiller » le dénouement de 1615 et prolonger la diégèse ? Que devient sous leur plume le binôme cervantin ? Enfin, dans quelle mesure ces transfictions peuvent-elles être considérées comme un véritable « système » (une autre des catégories essentielles de la transfictionnalité) ?
29. Le point de départ de ce processus de réappropriation du roman cervantin dans le domaine de la prose de fiction est la nouvelle traduction de *Don Quichotte* qu'offre François Filleau de Saint-Martin au public français en 1677-1678. En effet, cette traduction, déjà en soi assez libre, amende le dernier chapitre de l'œuvre cervantine, et en propose une version divergente :
- Ils eurent beau dire tous, *Don Quichotte* n'en fut ni moins rêveur, ni moins malade ; Mais il guérit enfin et retourna dans son bon sens, jusqu'à être consulté et admiré de tous ses voisins ; Si bien qu'on eût dit qu'il n'était devenu fou, que pour faire voir que les livres de chevalerie sont de pures impertinences, et combien il est dangereux de s'attacher à les lire. (Filleau de Saint-Martin, 1832 [vol. 6] ; 79).
30. Au lieu de mourir, don Quichotte guérit et retrouve sa lucidité, du moins provisoirement. En effet, le héros connaît rapidement une rechute suite à la visite de Dorotea et de Cardenio, ce qui le mène de nouveau sur les routes de la Manche, dans une expansion vers l'aval parue en 1695. Dans ce cas de figure, on observe que le traducteur abuse de son statut et de ses prérogatives pour modifier l'œuvre originelle à son profit et se muer de la sorte en continuateur. Mais sa plus grande audace est surtout de faire de Sancho Panza le personnage central, puisque, cette fois, l'écuyer ne se contente pas de suivre son maître : il aspire lui-même à la chevalerie et finit par être fait chevalier par son mentor<sup>7</sup>. Le lecteur suit donc les progrès, très lents, de Sancho, sans cesse aiguillonné par don Quichotte. Filleau de Saint-Martin veut devenir l'émule de Cervantès tandis que parallèlement, son double fictionnel – Sancho – rêve, pour sa part, de devenir l'égal de don Quichotte,

7 L'un des rares travaux disponibles sur cette continuation est l'ouvrage de Maurice Bardon (1931 [t. I] ; 327-354).

voire de le surpasser. Au final, le maître et le néo-chevalier continuent à faire rire, mais ils se trouvent, l'un et l'autre, placés à plusieurs reprises dans une situation de réussite relative assez inattendue (en aidant notamment à purger une forêt des bandits qui y avaient trouvé refuge). En outre, certains des aristocrates qui les reçoivent chez eux – la duchesse Eugénie et Valerio, son mari – leur doivent la vie : ils ne peuvent plus, désormais, se moquer de leurs hôtes aussi cruellement que le faisait Avellaneda – ou même parfois Cervantès – sans s'exposer à être accusés d'ingratitude.

31. Dans cette expansion allographe, Filleau de Saint-Martin se cache derrière le masque d'un nouvel auteur – un certain Zuléma – qui raconterait la *véritable* histoire des héros. De fait, au cours de leurs aventures, le maître et l'ancien écuyer doivent démentir à plusieurs reprises et auprès de divers personnages le fait que don Quichotte soit mort (ce ne sont là que « balivernes » et « contes de vieilles femmes » s'indigent les protagonistes, désavouant ainsi sans ménagement Cervantès lui-même). Le traducteur introduit ainsi un jeu avec ses lecteurs qu'il cherche à rendre complices par le rire – ou par le sourire – de son entreprise transfictionnelle.
32. Le continuateur reprend un certain nombre de noms de personnages (Cardenio, Dorotea, Camacho, Basile, Quitterie), ce qui lui permet de tisser une continuité – ou une illusion de continuité – avec l'univers cervantin, mais ceux-ci sont investis, la plupart du temps, d'une nouvelle identité ou d'une nouvelle fonction. Ainsi, Quitterie et Basile sont-ils devenus aubergistes, ce qui leur permet, au départ, d'accueillir don Quichotte et Sancho dans leur auberge ; mais le centre de gravité de l'histoire se déplace aussitôt vers une de leur nièces qui a fait un mariage malheureux (une certaine Leonor, qui renvoie probablement à Leonora dans le *Jaloux d'Estrémadure*), de telle sorte que la mention de ces noms de personnages cervantins est réduite à une simple fonction de rappel et vise simplement à donner une impression de continuité.
33. Cette transfiction intervient, par ailleurs, dans un nouveau contexte culturel et en porte la trace. L'œuvre est en effet émaillée de plusieurs controverses sur l'art d'aimer des Français et des Espagnols, qui se dénouent presque toujours en faveur des premiers. En outre, la continuation de Filleau de Saint-Martin se termine par un récit intercalé qui se déroule à Paris (l'histoire de Sainville et Sylvie), ce qui est une façon supplémentaire de franciser l'œuvre initiale (Cormier, 2010 ; 105-150). Mais le

texte de ce premier continuateur français s'achève alors que le récit enchâssé en question – racontés par des voyageurs français entrés secrètement en Castille – n'est pas encore terminé, ce qui laisse la fin de l'œuvre en suspens. Or, il fallut au public attendre près de 20 ans pour en connaître la suite.

34. Dans l'intervalle, les lecteurs impatients purent se mettre sous la dent une autre transfiction quichottesque, une nouvelle expansion vers l'aval, quoique d'un type assez particulier. En effet, en 1704, sans doute inspiré par l'entreprise de Filleau de Saint-Martin, Alain-René Lesage, qui n'était pas encore connu comme écrivain, donna lui aussi dans la transfiction quichottesque. Mais il s'agit, cette fois, d'un dérivé fictionnel hybride prolongeant à la fois le texte d'Avellaneda et celui de Cervantès. Officiellement, le texte est présenté – sur la page de titre – comme une simple traduction du roman avellanédien, mais, dans les faits, cet objet littéraire s'avère nettement plus complexe, puisque Lesage réécrit et prolonge en quelque sorte le texte d'Avellaneda à la manière de Cervantès (Alvarez, 2009 ; 45-51).

35. Concrètement, le texte avellanédien est traduit assez fidèlement durant les 12 premiers chapitres (sur 70), mais il ne lui sert plus ensuite que de trame, environ jusqu'au milieu de l'œuvre, où Lesage s'en affranchit définitivement. L'écrivain français écarte d'ailleurs totalement, de ce fait, le dénouement dans lequel don Quichotte finissait à l'asile d'aliénés. Par ailleurs, à partir du chapitre 13, le futur auteur de *Gil Blas* réintroduit de plus en plus de réversibilité, fait en sorte que le rire redevienne plus horizontal et l'œuvre tout entière prend ainsi progressivement un tour beaucoup plus cervantin. À cet égard, le plus frappant est que les protagonistes croisent sans cesse des lecteurs de la Première partie du roman, ce qui est très paradoxal, puisqu'il s'agit-là d'une caractéristique propre à la Seconde partie cervantine (et qui était totalement absente de l'œuvre avellanédienne). Comme Cervantès, mais de façon encore plus appuyée, Lesage dénonce continuellement l'illusion romanesque, indique ouvertement à travers la bouche de ses personnages l'épisode cervantin qu'il est en train d'imiter et truffe son texte de clins d'œil à ses lecteurs, en particulier dans les derniers chapitres, où don Quichotte dit à Sancho d'un air entendu (chapitre 68):

Je ne t'en dirai pas davantage ; car outre que je ne veux point charger ta mémoire d'instructions frivoles, j'aurais peur que Le Sage, qui doit être mon

Historien, et qui écrit tout ce que je dis, ne fatiguât ses lecteurs par un trop long discours (Lesage, 2009 ; 666).

36. Comme Filleau de Saint-Martin, Lesage semble avoir une sympathie particulière pour Sancho, qui s'affirme dès le prologue où, curieusement, il dit trouver meilleur l'écuyer d'Avellaneda que celui de Cervantès : « Pour son Sancho, il faut demeurer d'accord qu'il est excellent, et plus original même que celui de Cervantès » (Lesage, 2009 ; 118). Comme celui de Filleau de Saint-Martin, le paratexte lesagien exprime une forme d'irrévérence envers le modèle cervantin, de telle sorte que l'expansion est ici ouvertement en rivalité avec lui, même si, dans les faits, elle lui rend un magnifique hommage (Lesage dit préférer Avellaneda, mais semble en réalité vouloir écrire comme Cervantès). Une autre innovation assez remarquable est que, par moments, Sancho semble vouloir croire de toute son âme ce que lui raconte son maître ; il semble prêt à tout pour voir comme lui les choses « en chevalerie » et prie le ciel de le débarrasser enfin de ce qu'il nomme sa « maudite berlue ». Dans cette expansion « à la française » le texte lesagien met comiquement en scène une sorte d'inversion ironique du principe cartésien par lequel la faculté de penser doit corriger les erreurs de perception de la faculté d'imaginer (Bahier-Porte, 2006 ; 640-641).
37. Sans être une œuvre de tout premier ordre, l'adaptation libre de Lesage est une œuvre plaisante pour les amateurs d'expansions quichottesques et un témoignage précieux sur la réception de Cervantès et d'Avellaneda au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, en dépit d'une fin abrupte assez étonnante. En effet, don Quichotte est subitement tué d'un coup de feu par un archer de la Santa Hermandad sous prétexte qu'il ne voulait pas obtempérer. La solution choisie pour clôturer le récit surprend, en effet, étant donné le caractère enjoué du reste de l'œuvre.
38. Quoi qu'il en soit, comme celle de Filleau de Saint-Martin, la transfiction lesagienne connaît un succès immédiat, ce qui n'empêche pas Robert Challe de faire paraître, après bien des déboires, semble-t-il, sa propre expansion quichottesque en 1713. Cette dernière est elle-même conçue comme un prolongement de celle que Filleau de Saint-Martin – décédé en 1694 – avait laissée inachevée, au grand désarroi du libraire Claude Barbin, qui en était vraisemblablement le commanditaire. L'œuvre de Challe, effet, a sans doute été écrite à la demande de Barbin, de sa veuve (Marie Cochard)

ou de ses associés (le célèbre libraire parisien, en proie à d'énormes difficultés financières, étant lui-même passé à meilleure vie en 1698)<sup>8</sup>.

39. Lesage avait dû composer à la fois avec Cervantès et Avellaneda. Challe, quant à lui, doit prendre en compte à la fois Cervantès et Saint-Martin. On ignore s'il avait lu la continuation de Lesage, mais la question mérite d'être posée, car les dates de rédaction de leurs expansions romanesques respectives sont très proches, bien que celle de Challe soit finalement parue bien plus tard (Alvarez, 2009 ; 82). Ce dernier adopte fondamentalement un parti pris inverse de celui de Saint-Martin. S'il reprend à son compte le processus de revalorisation de don Quichotte, qui connaît quelques succès et jouit d'une certaine considération – y compris auprès de ses mystificateurs – il n'en va pas de même de Sancho :

Le duc et les autres [...] avouèrent qu'au commencement ils l'avaient regardé comme un fou, sans espérance de retour, mais qu'ensuite, ayant eu *de l'estime pour son esprit et de l'admiration pour sa bravoure*, cela avait attiré leur pitié, et que c'était pour lui faire prendre un tout autre train de vie qu'ils avaient imaginé ce qu'ils allaient exécuter [...], *mais qu'il n'en était pas ainsi de Sancho* [...] (Challe, 1994 ; 294) (nous soulignons).

40. Il écrit encore :

[...] *mais, avec ses favorables sentiments pour le maître, ils étaient bien résolus de fatiguer son malheureux écuyer de toutes manières, et d'en tirer tout le divertissement qu'un misérable paysan tel que lui*, et avec cela fou à lier, peut donner à des gens de qualité (Challe, 1994 ; 292) (nous soulignons).

41. En effet, l'expansion de Challe élève don Quichotte mais rabaisse constamment l'apprenti-chevalier au moyen de bourles assez cruelles, parfois assorties de scènes scatologiques, ce qui était davantage la marque de fabrique d'Avellaneda que de Cervantès. L'œuvre challienne converge en effet sur plusieurs points avec celle du premier continuateur espagnol, notamment parce que l'univers qui l'intéresse en priorité n'est pas tant celui des aventures de chemin que celui des bourles de Palais. Mais la caractéristique la plus surprenante de cette nouvelle expansion quichottesque est sans doute – une fois encore – son dénouement, dans lequel la bourle occupe une place centrale, ce qui contraste relativement avec ce qui se passait chez Cervantès, mais en conformité avec l'option choisie par Avellaneda. Avec l'aide de toute leur domesticité mais aussi de nombreux comé-

8 Concernant la situation complexe dans laquelle se trouve la librairie de Claude Barbin – lui-même décédé en 1698 – à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, nous renvoyons à l'ouvrage très documenté de Gervais E. Reed (1974 ; 47-74).



diens, de riches aristocrates souhaitent terminer ce que Cervantès avait laissé inachevé, à savoir le désenchantement de Dulcinée, resté en suspens dans l'œuvre originale. Le romancier français propose pour cela une sorte de « version divergente » de la descente dans la Caverne de Montesinos – racontée cette fois du point de vue du narrateur, plutôt enclin à rire avec les mystificateurs –, ce qui permet de mener une bonne fois pour toute à son terme ce faux désenchantement. L'épisode fait ainsi pleuvoir les coups de fouets sur les fesses du pauvre Sancho, mais sa principale originalité tient à la participation de Dulcinée elle-même (ou plutôt d'Aldonza Lorenzo) à la mystification, aux côtés des nobles qui se divertissent aux dépens des deux héros. Par charité envers don Quichotte, cette dernière a en effet accepté de jouer son propre rôle – celui de Dulcinée – afin que son soupirant accepte enfin de rentrer chez lui, délivré de sa mauvaise conscience, et y retrouve son bon sens.

42. Au terme de nouvelles pénitences burlesques, la dame de don Quichotte finit donc par être désenchantée, mais elle s'empresse aussitôt de préciser qu'elle a fait le vœu de se retirer au couvent, ce qui lui permet d'échapper habilement aux avances du chevalier errant sans trop blesser son orgueil. En proie d'abord à une certaine tristesse, celui-ci décide finalement assez stoïquement de se retirer chez lui en compagnie de Sancho. Cette dernière aventure fait ainsi ressortir une autre caractéristique de l'expansion chaliennne, à savoir l'absence de mélancolie et de *desengaño* final, à la différence de ce qui se produisait chez Cervantès. *Don Quichotte* finit bien par mourir, mais c'est cette fois pour de tout autres raisons et sans exprimer le moindre repentir. Sur le chemin du retour, le maître et l'écuyer boivent en effet l'eau glacée d'une Fontaine et tombent tous deux gravement malades : l'ingénieux hidalgo, saigné à de multiples reprises par le médecin, finit par rendre l'âme des suites d'une pleurésie, tandis que Sancho, qui a refusé obstinément les saignées et n'a accepté pour seule médication que le bon vin, est vite remis d'aplomb. Cette fin inattendue aurait sans doute été du goût de Molière et plus encore de Rabelais. Filleau de Saint-Martin, Lesage et Challe offrent donc, chacun à leur manière, une version divergente du dénouement cervantin : un dénouement « escamoté » chez Saint-Martin, qui coupe de façon draconienne le texte de Cervantès, de façon à permettre une suite ; un dénouement abrupt et vraisemblable à l'extrême chez Lesage, au risque de frustrer le plaisir du lecteur ; et, enfin, un dénouement moliéro-rabelaisien dans l'expansion chaliennne.

43. Ces œuvres, qui gravitent autour de *Don Quichotte*, mais tendent à s'éloigner du texte fondateur constituent-elles un cycle ? Fondent-elles une première version du mythe quichottesque ou forment-elles plutôt un « système » transfictionnel ? En principe, les cycles chevaleresques, sont souvent construits autour de l'histoire des descendants des héros (fils, petits-fils et arrière-petits-fils), c'est ce que nous avons appelé précédemment les continuations verticales. Or les continuations françaises de *Don Quichotte* tendent à s'éloigner de ce type de modèle. Par ailleurs, les cycles impliquent, en principe, une certaine continuité chronologique, ce qui tendrait à exclure l'expansion lesagienne, dont l'emplacement est atypique, dans la succession de ces œuvres, puisqu'elle est supposée s'inscrire chronologiquement juste après la deuxième sortie de don Quichotte (celle qui s'achève en 1605).
44. Faudrait-il, dès lors, parler plutôt de mythe ? En principe non, si l'on entend par mythe un récit préexistant tirant son origine du folklore et dont il existe de multiples versions, un récit investi d'une visée explicative, qui parle du rapport à l'interdit et fixe les limites qui régissent les relations entre les hommes et les dieux. *Don Quichotte* n'est pas, *a priori*, ce que l'on appelle un « mythe littérisé », c'est-à-dire un mythe non littéraire préexistant, réélaboré ensuite par un auteur singulier dans une œuvre littéraire qui en explorerait la complexité, l'infléchirait ou le réactualiserait. Peut-être peut-on parler, en revanche, de « mythe littéraire », c'est-à-dire un récit associé initialement à un auteur singulier, qui, au fil de ses réécritures successives, acquiert une dimension mythique qu'il n'avait pas au départ<sup>9</sup>. On pourrait en effet admettre que *Don Quichotte* est devenu *a posteriori* une sorte de mythe et que la fascination qu'il exerce a poussé de nombreux auteurs, à la suite de Cervantès, à vouloir explorer l'énigme qu'il recèle.
45. Mais la catégorie de mythe a l'inconvénient de nous éloigner excessivement du fonctionnement détaillé du texte et des problématiques spécifiquement transfictionnelles<sup>10</sup>. En effet, pour étudier un ensemble d'œuvres

9 Concernant la distinction entre ces deux types de mythes, voir la mise au point d'Anne Teulade (2014 ; 223-224).

10 La question mériterait évidemment d'être creusée, mais il n'existe pas, à notre connaissance, dans le domaine de la mythocritique, une nomenclature unifiée équivalente à celle proposée par Richard Saint-Gelais pour la transfictionnalité. Comme l'indiquent en effet Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (2005 ; 7-9), les travaux sur le mythe ont toujours été caractérisés, semble-t-il, par une grande diversité d'approches méthodologiques.

qui, comme c'est le cas ici, peut être assez hétérogène, Richard Saint-Gelais suggère plutôt d'utiliser la notion de « système », qui peut être de type sériel, cyclique, mais aussi constellé ou rhizomique (Saint-Gelais, 2011 ; 303-304). Dans notre cas, on peut écarter d'emblée le système sériel, qui propose une déclinaison quasi infinie du prototype de départ (ici les unités étudiées, bien que bâties sur le principe de la variation, sont des ensembles vastes et, somme toute, relativement interdépendants). On peut également écarter *a priori* le système cyclique pour les raisons invoquées précédemment : notamment le fait que les initiatives entre les auteurs ne sont pas suffisamment concertées et ne s'organisent pas de façon à former un ensemble assez harmonieux ou même un tant soit peu homogène, puisque certaines œuvres ne trouvent pas facilement leur place dans le cycle, qui, en outre, ne comporte pas lui-même tous les renvois internes qui permettraient de classer et de hiérarchiser entre elles l'ensemble des transfictions précédentes.

46. Les notions de « système satellitaire » et de « constellation » permettent, en revanche, de mieux intégrer les textes de Lesage – et donc d'Avellaneda – à l'ensemble transfictionnel considéré. La nouvelle nomenclature proposée par le critique canadien permet en effet de donner une place qui ne soit pas subalterne à des fictions qui seraient sinon immanquablement reléguées en marge, au risque de perdre un maillon important de la chaîne transfictionnelle. À l'inverse, si l'on décide d'envisager ces diverses transfictions comme formant un ensemble doué d'une certaine cohérence (Cervantès, Avellaneda, Saint-Martin, Lesage et Challe), on observe qu'un brouillage entre les deux hypotextes espagnols semble s'opérer chez les continuateurs français. Autrement dit, c'est l'étude du système dans son entier qui permet de mettre en exergue les affinités entre le texte d'Avellaneda et les expansions françaises de cette époque et de déceler l'influence – directe ou indirecte – que l'auteur « apocryphe » a exercée sur elles : en effet, Filleau de Saint-Martin prolonge l'idée, chère au continuateur espagnol (mais jamais exploitée par Cervantès), de faire Sancho chevalier ; Lesage adapte Avellaneda et le fait entrer dans le canon, réconciliant en quelque sorte Cervantès et son rival dans un texte hybride qui met en commun leurs trouvailles respectives ; Challe réintroduit, pour sa part, la bourle et martyrise Sancho d'une façon toute avellanédienne<sup>11</sup>.

11 Nous étudions ces convergences de façon plus détaillée dans plusieurs travaux à paraître prochainement.

47. Une étude conjointe de ces œuvres, examinées comme un système ayant sa propre cohérence, permet par ailleurs de dégager certaines tendances et notamment une certaine revalorisation de don Quichotte dans toutes ces expansions françaises, qui préfigure peut-être la revalorisation dont l'*ingenioso* hidalgo cervantin fera l'objet à l'époque romantique. On observe en effet chez tous ces continuateurs français une tendance commune à atténuer les démentis que le réel inflige au héros ; le chevalier de la Manche devient peu à peu moins ridicule et plus « admirable » (comme l'indique d'ailleurs le titre de ces trois transfictionnements), même si l'on est très loin encore de la lecture dite « idéaliste » du roman. Il suffit pour cela de penser au rôle dévolu à Dulcinée, qui apparaît aux côtés des mystificateurs et donc aux antipodes de la femme inaccessible, ou encore à l'absence totale de *desengaño* à la fin des expansions lesagienne et challienne.
48. Quoi qu'il en soit, l'étude de cet ensemble transfictionnel franco-espagnol permet d'observer un premier degré d'émancipation fictionnelle des personnages cervantins, qui existent désormais indépendamment de leur créateur. Indépendamment ou presque, car, durant la majeure partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, les continuations de Filleau et de Challe furent publiées, la plupart du temps, sous le nom de Cervantès<sup>12</sup>. Challe aussi bien que Lesage – qui prétend « traduire » Avellaneda – ne revendiquèrent en effet la paternité de ces œuvres qu'une fois leur succès bien établi.

#### **4. Du *Don Quichotte* romantique à l' « icône pop » ?**

49. Avant de nous arrêter, plus brièvement, sur deux nouvelles étapes essentielles dans la trajectoire transfictionnelle des personnages cervantins (d'une part, la charnière entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, le début du XXI<sup>e</sup> siècle), une brève mise au point est nécessaire concernant ce qu'il est convenu d'appeler la « lecture romantique » de *Don Quichotte*, qui a été théorisée par Anthony Close. Le critique britannique retient, pour définir cette lecture née avec le romantisme allemand, trois principaux critères : 1. la revalorisation de la quête de don Quichotte ; 2. le gommage des aspects comiques de l'œuvre originelle ; 3. et enfin, la propension à appliquer une grille de lecture symbolique à cette dernière (ainsi, pour certains

12 Concernant cette pratique, qui obéit à des logiques multiples, à la fois éditoriale, commerciale mais aussi littéraire, voir Jacques Cormier (2010 ; 64-83).

romantiques allemands, don Quichotte représenterait la poésie et Sancho la prose ; tandis qu'au lendemain de la crise de 1898, don Quichotte devient pour certains intellectuels espagnols l'emblème de l'Espagne incomprise et en perte de vitesse dans le concert des nations, mais défendant néanmoins les vraies valeurs) (Close, 2005 ; 15-24).

50. L'approche de Close s'inscrit dans le cadre d'une critique de ces interprétations « idéalisantes » et symboliques, qui tendent à être présentées par cet éminent spécialiste comme une lecture erronée du texte cervantin, voire comme un contresens, du fait de leur anachronisme supposé. Or, nous adopterons, pour notre part, un parti pris différent, qui n'est autre que celui de la transfictionnalité : indépendamment de tout jugement de valeur concernant la légitimité de ces lectures ou la qualité esthétique des œuvres qui en découlent, nous nous demanderons simplement comment ces transfictions prolongent l'hypotexte ? Quelles sélections opèrent-elles pour cela et, à l'inverse, quels traits des personnages cervantins décident-elles de mettre en exergue ? Nous nous appuierons pour répondre à ces questions sur quelques œuvres qui nous semblent représentatives de cette lecture dite « romantique » et de son influence durable sur les créateurs de tous bords. Il ne s'agira plus cette fois d'expansions romanesques dans la mesure où cette époque n'y a pas été propice ; c'est donc plutôt sur quelques « versions divergentes » apparaissant dans un essai et plusieurs textes poétiques, principalement au début du XX<sup>e</sup> siècle, que nous allons nous attarder à présent<sup>13</sup>.

51. Comme cela est bien connu, cette époque est, dans le monde hispanique, un point de bascule pour ce qui est de la lecture de *Don Quichotte*. À quelques années d'écart, Unamuno voit tour à tour en don Quichotte un personnage incarnant la vieille aristocratie oisive qui plombe l'Espagne (un peu à la manière d'un don Guido chez Machado) puis une figure du vaincu sublime, sur le mode « peu importe la victoire pourvu que la route soit belle »<sup>14</sup>. En 1905, il écrit sa célèbre *Vida de don Quijote y Sancho Panza*, œuvre hybride mêlant fiction et commentaire qui prend le parti de don Quichotte contre Benengeli (dont il fustige l'ironie à l'égard du chevalier de la Manche, plus digne d'admiration que de raillerie). Ce texte peut donc être

13 Nous laissons délibérément de côté les nombreux textes produits par les romantiques allemands, ainsi que nombre d'essais écrits, dans leur sillage, par la génération de 98, car cela nous éloigneraient excessivement de la transfictionnalité.

14 Concernant cette double lecture, nous renvoyons à Fernando Savater (1998) et à Jean Canavaggio (2005 ; 168-173).

considéré comme une « version divergente » de la fiction cervantine avec changement de point de vue et amplification des commentaires du narrateur à visée correctrice<sup>15</sup>.

52. C'est dans ce contexte, caractérisé par un changement majeur dans la réception de l'œuvre originale, que paraît également le poème « Letanía de nuestro señor don Quijote » du poète nicaraguayen Ruben Darío (tiré de *Cantos de vida y esperanza* et paru 1905), dont nous citons ici un court extrait :

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,  
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,  
coronado de áureo yelmo de ilusión  
[...]  
Noble peregrino de los peregrinos  
que santificaste todos los caminos  
con el paso augusto de tu heroicidad  
(Darío, 1994 ; 255-257).

53. Le ton est donné d'emblée par ces premiers vers et le renversement opéré par rapport aux transfictionnements de l'âge classique est manifeste. *Don Quichotte* devient un modèle admirable et même un saint, auquel le poète adresse sa prière : « ¡Ruega por nosotros, que necesitamos / las mágicas rosas, los sublimes ramos / de laurel! *Pro nobis ora*, gran señor » (Darío, 1994 ; 257).

54. Dans cette même veine, mais dans un style volontairement plus dépouillé, voire plus populaire, León Felipe offre dans le poème « Vencidos », écrit en 1920, une autre « version divergente » portant cette fois plus spécifiquement sur le retour mélancolique de don Quichotte chez lui, après sa défaite sur la plage de Barcelone. Le poète y reprend en effet de façon condensée et très partielle, voir partielle des éléments disséminés dans les chapitres 64 à 73 de l'œuvre originelle, comme le montre le fragment suivant :

Por la manchega llanura  
se vuelve a ver la figura  
de Don Quijote pasar...  
Cuántas veces, Don Quijote,  
por esa misma llanura  
en horas de desaliento  
así te miro pasar  
caballero derrotado

15 À propos de l'ouvrage d'Unamuno, on pourra consulter avec profit Danielle Perrot-Corpet (2005 ; 34-38).

hazme un sitio en tu montura  
que yo también voy cargado  
de amargura  
y no puedo batallar  
(León Felipe, 1930).

55. Cette transfiction s'inscrit, elle aussi, dans le sillage de la lecture romantique de *Don Quichotte*. Elle remplit parfaitement, en effet, les trois critères énoncés par Close : 1. elle reflète une revalorisation de *Don Quichotte* ; 2. il s'agit d'une lecture extrêmement sélective de l'œuvre initiale avec atténuation, voire suppression de la dimension comique (Sancho a complètement disparu) ; 3. enfin, cette interprétation a une portée symbolique, dans la mesure où don Quichotte devient le représentant d'autre chose que ce qu'il était dans l'œuvre initiale et se mue en étendard du groupe des « Vencidos » (il est désormais, par antonomase, le perdant héroïque et sublime, digne de susciter une grande empathie, voire de l'admiration). On observe d'ailleurs, parallèlement, que les allusions à des passages précis du texte-source sont extrêmement rares et succincts : l'expression « la playa de Barcino » (v. 13) renvoie à la défaite sur la plage de Barcelone en II,64 et « ven a ser conmigo pastor » (v. 37) au projet pastoral de substitution imaginé par don Quichotte, après qu'il lui a été interdit d'exercer la chevalerie errante pendant un an, mais ce sont là les deux seules allusions précises de tout le poème de Felipe au texte cervantin.

56. Si don Quichotte, durant cette période, tend à éclipser Sancho, certains poètes plus tardifs lui ont toutefois consacré des poèmes entiers, comme la fameuse « Oda a Sancho Panza » (*Cantos Íberos*, 1955) de Gabriel Celaya, qui donne le beau rôle au paysan et fait de lui le véritable héros du roman :

Sancho-bueno, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo,  
tu lealtad se supone,  
tu aguante parece fácil  
tu valor tan obligado como en la Mancha lo eterno.  
[...]  
Sancho-vulgo, Sancho-nadie, Sancho-santo,  
Sancho de pan y cebolla  
trabajado por los siglos de los siglos, cotidiano,  
vivo y muerto, soterrado  
(Celaya, 1975 ; 23-25).

57. Ce texte ne relève pas, au sens strict, de la lecture romantique du texte initial, qui faisait de don Quichotte un héros admirable. Mais force est de

constater que, dans l'ode qui lui est consacrée, Sancho est détourné de sa fonction comique et que, dans ce poème aux accents engagés, il est désormais investi d'une dimension sociale. En élevant les humbles jusqu'au bout et en promouvant Sancho au rôle de héros véritable de l'œuvre, Celaya offre donc, comme tant d'autres écrivains espagnols du XX<sup>e</sup> siècle, un nouvel avatar de la lecture idéaliste de l'œuvre.

58. En effet, aussi différents soient-ils, ces poèmes sont tous les trois à leur façon des héritiers du paradigme romantique de *Don Quichotte*, tel que théorisé par Anthony Close. Ils reflètent un degré d'émancipation fictionnelle supplémentaire du personnage par rapport à la grande époque des *expansions* françaises, où le support privilégié de la transfiction était encore la forme romanesque. Ainsi, don Quichotte semble-t-il se détacher progressivement de l'œuvre et du genre littéraire dont il était issu à mesure qu'il s'affranchit de la tutelle de son créateur. De manière assez significative, 1905, l'année du 3<sup>e</sup> centenaire de la publication de *Don Quichotte*, marque d'ailleurs davantage la célébration du héros cervantin que celle de son inventeur, éclipsé en quelque sorte par la créature fictionnelle hors-norme qu'il a mise au monde.

59. Étudier de façon détaillée et nuancée les nouvelles métamorphoses transfictionnelles de don Quichotte au cours du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle constituerait un sujet de recherche à part entière<sup>16</sup>. C'est pourquoi, dans cette dernière étape de notre réflexion, nous souhaiterions montrer plus modestement, à partir de quelques exemples tirés principalement de la période 2005-2015, comment les personnages cervantins accèdent à ce que Richard Saint-Gelais appelle le « stade médiatique de la fiction ». Ce concept renvoie à la dernière étape du processus d'émancipation fictionnelle des personnages, caractérisée par : 1. une effervescence quantitative des expansions, adaptations, et variations en tous genres ; 2. la démultiplication sans précédent des auteurs prolongeant sous diverses formes une même fiction de départ, avec souvent une élaboration multiauctorielle des œuvres (par exemple, dans la bande dessinée, le cinéma ou les séries) ; 3. et, enfin, la mobilisation de ces nouveaux supports à des fins souvent commerciales, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'elles soient dépourvues de réelles qualités esthétiques (Saint-Gelais, 2011 ; 374-375).

16 Nous renvoyons sur ce point à la synthèse proposée par Jean Canavaggio (2005 ; 167-283).



60. À titre de remarque préalable, on peut observer que, contrairement à ce qui s'était produit un siècle plus tôt, le quatrième centenaire de la publication du roman cervantin a donné lieu à une double célébration, à la fois en 2005 et en 2015, comme s'il existait une plus grande disposition à prendre en compte les versions plurielles de l'œuvre, mais aussi ses variantes (y compris les plus polémiques). Nous en voulons notamment pour preuve la « canonisation » du premier continuateur, Alonso Fernández de Avellaneda, qui, après avoir été voué aux gémonies en Espagne pendant des décennies, voire pendant des siècles, a été accueilli par la Real Academia Española dans la prestigieuse collection « Biblioteca áurea » (pour le 4<sup>e</sup> centenaire de sa publication : 1614-2014). Il est assez tentant d'interpréter cet événement éditorial comme le révélateur d'une inflexion, voire comme une sorte d'aveu implicite : non seulement les transfigurations sont indissociables de l'œuvre originale qu'elles prolongent parce qu'elles l'éclairent d'un jour nouveau, mais elles méritent d'être lues et étudiées en tant que telles, c'est-à-dire pour le projet d'écriture, original ou non, qu'elles assument.
61. Force est d'ailleurs de constater que ces transfigurations occupent quantitativement une place de plus en plus remarquables au sein des productions culturelles et qu'elles utilisent des supports de plus en plus variés. Les années 2000 ont ainsi vu paraître une bande dessinée tirée du roman de Cervantès marquant un véritable saut qualitatif par rapport aux précédentes adaptations de ce genre et due à Rob Davis (2011-2013). Par la finesse de sa lecture et la qualité des graphismes, celui-ci se démarque de toutes les tentatives antérieures, mais sa nouveauté la plus remarquable tient sans doute à l'insertion, très ingénieuse, des récits intercalés – avec un changement de graphisme indiquant instantanément le passage d'un univers fictionnel à un autre –, une prouesse qui n'avait jamais été réalisée jusqu'alors (Plozner-Bruder ; 2022). Dans le domaine cinématographique, ces années ont aussi été marquées par la sortie en 2002 du documentaire – investi d'une dimension métafictionnelle – de Keith Fulton et Louis Pepe « Lost in la Mancha » portant sur l'échec du film du Terry Gilliam, dans lequel Jean Rochefort devait initialement incarner don Quichotte et Johnny Depp un avatar de Sancho ; puis, finalement, par l'arrivée tant attendue, en 2018, du film de Terry Gilliam intitulé *L'homme qui tua don Quichotte* (*The Man Who Killed Don Quixote*), avec un tout autre casting (Adam Driver dans le rôle sanchesque et Jonathan Pryce dans celui de don Quichotte) et

un tout autre projet artistique. Du point de vue de l'intrigue, le célèbre chevalier est incarné cette fois par un vieillard quelque peu sénile qui se prend pour le héros de la Manche et qui confond un agent de publicité avec Sancho (Gutiérrez Gil, 2019 ; 274-295).

62. Sans entrer dans le détail du film, on peut dire qu'il s'agit cette fois d'une transfiction encore plus libre que celles analysées précédemment, donnant à voir au spectateur toute l'étendue des dérivés quichottesques au stade médiatique de la fiction : livres de poche, publicités, projets de films, stands de fête foraine, attractions, spectacles organisés à des fins commerciales au cœur de la Mancha, etc. En visionnant ces images du dernier film de Gilliam et le passage en revue qu'elles offrent des très nombreuses transfictions contemporaines de *Don Quichotte*, on ne peut que constater que, sans doute, la distance entre l'image populaire de don Quichotte et le texte-source n'a jamais été si grande qu'aujourd'hui, les personnages cervantins ayant désormais acquis le rôle d'icônes populaires (sur des *pins*, des t-shirts, des tasses, dans des jeux vidéo...) sans que leurs détenteurs aient, pour la plupart, lu l'œuvre dont ces créatures fictionnelles sont issues. Les héros cervantins sont en effet rendus disponibles à tous les vents, comme s'ils avaient désormais changé de statut et devenaient des sortes d'icônes de la pop culture. *Don Quichotte* et ses principaux partenaires sont livrés ainsi à la communauté des créateurs, plus ou moins anonymes, et il ne serait aucunement surprenant que Disney les reprenne demain à son compte dans quelque film d'animation.
63. Pour bâtir ses personnages, Cervantès s'était inspiré du folklore et d'éléments populaires préexistants (Molho, 1976 ; Redondo, 1997). Or, si l'on regarde aujourd'hui en arrière, tout le processus post-cervantin d'émancipation transfictionnelle des personnages semble suivre un chemin diamétralement inverse : don Quichotte et Sancho, êtres littéraires complexes et raffinés sous la plume de Cervantès et appartenant, à ce titre, à la culture des élites, ont été d'une certaine manière reversés graduellement dans le creuset des types littéraires universels, et rendus de la sorte à l'imaginaire collectif<sup>17</sup>.

17 Ce processus, qui nous semble décuplé au stade médiatique de la fiction, n'empêche pas, bien sûr, l'existence très précoce de manifestations extratextuelles, plus ou moins populaires, de don Quichotte et de Sancho, par exemple lors de fêtes ou de mascarades, en Espagne et dans les Amériques, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'a bien montré Jean Canavaggio (2005 ; 49).

## Conclusion

---

64. En définitive, peu de figures de notre culture peuvent se targuer d'avoir été tant de fois prolongées, remodelées, réinterprétées, mises à mort puis ressuscitées que l'*ingenioso hidalgo* cervantin (hormis peut-être Jésus Christ, qui a donné lieu, soit dit en passant, à des expansions tous azimuts regroupées, pour une partie d'entre elles, sous l'appellation péjorative d'évangiles « apocryphes ») (Marguerat, 2019 ; 279-303).
65. Mais les métamorphoses et les migrations multiples de don Quichotte – et de Sancho – doivent-elles nous étonner ? Elles sont, bien sûr, liées à des contextes historiques, politiques et artistiques qui font ressortir ou tendent, au contraire, à atténuer successivement telle ou telle caractéristique de l'œuvre initiale, mais sans doute le roman cervantin contenait-il aussi intrinsèquement une certaine disponibilité, sinon une prédisposition à la transfictionnalité, dans la mesure où Cervantès avait déjà presque tout imaginé, sinon anticipé comme intuitivement : expansion vers l'aval autographe et allographe, versions divergentes de l'histoire, captures et annexions donnant lieu à des digressions métalittéraires, tout ceci conduisant à la constitution, de son vivant même, d'une sorte de premier système quichottesque (à travers le triptyque Cervantès-Avellaneda-Cervantès). Il faut bien admettre, cependant, que l'œuvre cervantine est travaillée par une profonde contradiction : alors que la Première partie de *Don Quichotte* invitait ludiquement d'autres auteurs à s'appropriier son œuvre et ses personnages – à l'image du célèbre vers de l'Arioste placé à la fin du texte de 1605 (« *Forse altro canterà con miglior plectro* »/ « Peut-être un autre chantera-t-il d'une plus douce lire ») (Cervantes, 2015 ; 653) – Cervantès semble revendiquer jalousement, dans la Seconde partie, le monopole d'exploitation de ses personnages, préférant faire mourir don Quichotte plutôt que de l'exposer à d'autres expansions allographes. D'où peut-être la mauvaise conscience des premiers profanateurs du testament de Cervantès, nous voulons parler des premiers continuateurs français, qui, à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne signèrent pas leurs œuvres de leur vrai nom.
66. Au fil des quatre siècles qui nous séparent de deux parties du roman, cela n'a pas empêché les personnages cervantins de donner lieu, néanmoins, à une infinité de dérivés fictionnels. Dans ces conditions, la question n'est peut-être pas tant de recenser les formes de transfictions quichottesques existantes que de comprendre pourquoi telle ou telle modalité

transfictionnelle a prévalu à une époque déterminée et pourquoi telle autre, en revanche, n'a jamais été exploitée ? Il n'y a par exemple, à notre connaissance, aucune expansion vers l'amont, un tant soit peu développée et aboutie, qui chercherait à comprendre et à expliquer l'enfance d'Alonso Quijano, qui, arrivé à la cinquantaine, « rêva » qu'il était don Quichotte.

67. En revanche, les expansions vers l'aval semblent avoir encore un bel avenir devant elles. Les deux dernières en date, dues à Andrés Trapiello et parues respectivement en 2004 et en 2014, adoptent un parti pris relativement nouveau, qui consiste à écrire la suite de *Don Quichotte* sans remettre en question sa mort. Le premier de ces romans (*Al morir Don Quijote*) raconte en effet le devenir des différents personnages de l'histoire sans le héros éponyme, qui apparaît néanmoins par le biais d'analepses nombreuses, puisque celui-ci vit désormais dans le souvenir de ses amis. Quant au second, il imagine les aventures et mésaventures de Sancho Panza aux Indes, actualisant ainsi, quatre siècles après, le projet d'Avellaneda d'écrire une continuation entièrement dédiée à l'écuyer (Avellaneda, 2014 ; 382). À moins que le romancier espagnol n'ait été influencé pour cela par le développement des séries, qui connaissent depuis quelques années un prodigieux essor en Espagne, et par la pratique très répandue du *spin off*, qui donne à un personnage secondaire le premier rôle dans une série seconde, dérivée de la première, dont elle reprend généralement l'univers. Il serait d'ailleurs intéressant, à cet égard, de mettre en relation et de comparer de façon détaillée les mérites respectifs des catégories offertes par la transfictionnalité et celle émanant de la « fanfiction ».

68. *Don Quichotte* – et avec lui Sancho – sont assurément des personnages transfictionnels fondateurs de la culture hispanique, mais les deux compères sont aussi, sans nul doute, l'arbre qui cache la forêt. Or les concepts forgés par Richard Saint-Gelais constituent un outil précieux, susceptible de renouveler aussi l'approche d'autres œuvres de la littérature espagnole et latino-américaine. La notion de transfictionnalité et ses différentes déclinaisons devraient en effet permettre, dans les années à venir, de réexaminer sous un jour nouveau les relations entre œuvres premières et transfictions, sans hiérarchisation excessive et en privilégiant le processus inventif, c'est-à-dire la part de création dynamique inhérente à toute pratique transfictionnelle.

## Bibliographie

---

ALVAREZ David (éd.), « Introduction » à Alain-René Lesage, *Œuvres complètes. Tome IX. Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*, Paris, Champion, 2009, p. 21-85.

BAHIER-PORTE Christelle, *La poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Champion, 2006.

BARDON Maurice, *Don Quichotte en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle (1605-1815)*, Paris, Champion, 1931 (2 vol.).

BESSION Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2015.

\_\_\_\_\_, « Univers partagés ? Autorité et nouveaux usages de la fiction », *L'autorité en littérature. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Emmanuel Boujou (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 225-235.

BIAGGINI Olivier, « Nicolás Núñez, *alter ego* de Diego de San Pedro : la *Cárcel de amor* révisée au prisme d'*Arnalte y Lucenda* », *Crisol* [série numérique], n°10 (2020), [consulté le 20 octobre 2021] <URL : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/203>>.

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

CARRASCO URGOITI María Soledad, « Don Alvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina », *Revista de Filología Española*, vol. 74, n°3/4 (1993), p. 275-293.

CELAYA Gabriel, « Oda a Sancho Panza », *Cantos Íberos* [1955], Madrid, Ediciones Turner, 1975, p. 23-25.

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.

CERVANTÈS Michel de, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, traduit par François Filleau de Saint-Martin, Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le perron de la Sainte Chapelle, 1677-1678 (4 vol.).

\_\_\_\_\_, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, traduit par François Filleau de Saint-Martin, Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le perron de la Sainte Chapelle, 1695 (t. V). [Ce cinquième volume est en réalité une expansion vers l'aval écrite par le traducteur François Filleau de Saint-Martin.]

\_\_\_\_\_, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, traduit par François Filleau de Saint-Martin, Lyon, chez Thomas Amaulry [...], 1713 (t. VI). [Il s'agit en réalité d'une autre expansion vers l'aval écrite cette fois par Robert Challe, qui prolonge et clôture la continuation laissée inachevée, en 1695, par François Filleau de Saint-Martin.]

CHALLE Robert, *Continuation de l'histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, éd. Jacques Cormier et Michèle Weil, Genève, Droz, 1994.

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe (coord.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, IMAGO, 2005.

CLOSE Anthony, *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005.

CORMIER Jacques, *L'atelier de Robert Challe*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

DARÍO Ruben, « Letanía por nuestro señor don Quijote » [1905], *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 255-257.

DAVIS Rob, *Don Quichotte* [2011-2013], Paris, Warum, 2015 (2 vol.).

FELIPE León, « Vencidos » [1920], *Versos y oraciones de caminante*, Madrid, Visor, 1930.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA Alonso, *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014.

FULTON Keith et PEPE Louis, *Lost in La Mancha*, Quixote Films, 2002.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GILLIAM Terry, *The Man Who Killed Don Quixote*, Recorded Picture Company, 2018.

GUTIÉRREZ GIL Alberto, « ¿Un don Quijote aún más loco? La reconstrucción del personaje cervantino en *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018) », *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n°20 (2019), p. 274-295.

HINRICHS William H., *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

LESAGE Alain-René, *Œuvres complètes. Tome IX. Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche* [1704], éd. David Alvarez, Paris, Champion, 2009.

LÓPEZ NAVIA Santiago Alfonso, *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, 1996.

MARGUERAT Daniel, *Vie et destin de Jésus de Nazareth*, Paris, Seuil, 2019.

MOLHO Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.

MUÑÓN Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, [1542], éd. Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 2009.

PERROT-CORPET Danielle, *Don Quichotte, figure du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2005.

PLOZNER-BRUDER Aude, « Las interpolaciones en la adaptación gráfica del *Quijote* por Rob Davis: herencia cervantina y modernización », *Poética de la interpolación en la literatura áurea: de la tradición a la modernización*, Aude Plozner-Bruder (éd.), *e-Spania* [en ligne], n°41 (2022) [consulté le 21 janvier 2023] < URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/42559>>

QUEVEDO Francisco de, « Testamento de don Quijote » [1616], *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, éd. Ignacio Arellano et Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998, p. 526-29.

REDONDO Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1998.

REED Gervais E., *Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Genève-Paris, Droz, 1974.

ROUBAUD-BÉNICHOU Sylvia, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

SAINT-MARTIN François Filleau de, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, traduit [et continué] par François Filleau de Saint-Martin, Paris, A. Hiard, 1832, vol. 6, p. 79-260.

\_\_\_\_\_, *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, traduit [et continué] par François Filleau de Saint-Martin, Paris, A. Hiard, 1832, vol. 7, p. 1-179.

SAVATER Fernando, « El ensayo en la generación del 98 », *Ciclo de actividades culturales organizado con motivo de la celebración del centenario de la generación del 98*, Paris, Colegio de España, 1998 (CD audio).

TEULADE Anne, « L'ombre de don Quichotte dans *Tristana* de Benito Pérez Galdós », *Revue de littérature comparée*, n° 350 (2014), p. 223-235.

TRAPIELLO Andrés, *Al morir don Quijote*, Barcelona, Destino, 2004.

\_\_\_\_\_, *El final de Sancho Panza y otras suertes*, Barcelona, Destino, 2014.

UNAMUNO Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho* [1905], éd. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 2005.