

Pichová, Dagmar

**La mise en scene de la communication ironique : Le roman comique de Scarron et Don Quichotte de Cervantès**

In: Pichová, Dagmar. *La communication ironiquee dans Le Roman comique de Scarron : étude comparative avec Don Quichotte de Cervantès*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. [87]-195

ISBN 9788021044449

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123743>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LA MISE EN SCENE  
DE LA COMMUNICATION  
IRONIQUE :

*Le Roman comique* de Scarron  
et *Don Quichotte* de Cervantès



### III.1. SITUATION – PUBLICATION – INFLUENCES

L'analyse comparative de l'ironie romanesque dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte* doit commencer par la situation des deux textes dans l'ensemble de l'oeuvre de leurs auteurs et dans le contexte littéraire de l'époque. Nous avons déjà décrit l'organisation du champ littéraire en Espagne et en France pour mettre en relief les facteurs qui ont favorisé l'émergence du roman moderne. Dans le présent chapitre, il faut observer la situation concrète de la publication des deux romans étudiés et relever l'influence possible de *Don Quichotte* sur *Le Roman comique*.

#### III.1.1. Parution de *Don Quichotte*

La première partie de *Don Quichotte*, qui paraît en janvier 1605<sup>188</sup>, est le deuxième livre publié de Cervantès, après la parution de la première partie de la pastorale *La Galatea* en 1585. Avant le succès immédiat de *Don Quichotte*, Cervantès ne jouit pas d'une grande réputation dans le milieu littéraire. Ni *La Galatea* ni les poèmes de circonstance ne lui apportent l'admiration des lecteurs de l'époque<sup>189</sup>.

*Don Quichotte* devient tout de suite célèbre. Le grand succès du roman est d'ailleurs attesté par l'utilisation des masques représentant les personnages de don Quichotte et Sancho Pança dans le milieu populaire des carnivals. La première apparition des masques est signalée dans une fête de cour à Valladolid en juin 1605; en 1607 les personnages font partie du carnaval au Pérou et en 1613 à Heidelberg ce qui confirme l'ampleur de la notoriété de l'ouvrage. Avec la première partie de *Don Quichotte*, Cervantès inaugure sa carrière d'écrivain à succès à l'âge avancé de 57 ans et il ne lui reste que douze ans de travail avant sa mort en 1616. Néanmoins, la première partie de *Don Quichotte* est déjà l'oeuvre d'un écrivain sûr de lui et capable de voir ses qualités et ses défauts, prêt à défendre sa position contre les attaques des adversaires.

Le statut de *Don Quichotte* dans le discours littéraire de l'époque est envisagé dans le **Prologue** de la première partie. Au début du Prologue l'auteur<sup>190</sup> du roman, préoccupé par son incapacité à rédiger un prologue adéquat à son livre, exprime ses inquiétudes à son ami en lui présentant l'inventaire des éléments

---

188 D'après les historiens de la littérature, l'essentiel de la première partie de *Don Quichotte* a été écrit entre 1598 et 1604.

189 Sur la vie de Cervantès voir J. Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Fayard, 1997 (nouvelle édition revue et augmentée); L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vol., Madrid, Reus, 1948–1958.

190 Rappelons la différence entre l'écrivain (personnage physique) et l'auteur (instance qui prend en charge le récit) que nous avons soulignée dans le chapitre I.1.5. Pour une analyse approfondie voir *infra*, III.2.1.4.

qui manquent dans son ouvrage – dont les citations des auteurs célèbres et les sonnets :

Car comment voulez-vous que je ne sois pas troublé de ce que dira l'antique législateur qu'on appelle le vulgaire, quand il verra qu'au bout de tant d'années que je dors dans le silence de l'oubli, j'apparais maintenant, tout chargé d'ans, avec une histoire sèche comme du jonc, privée d'invention, dépourvue de style, dénuée de pensées et manquant de toute espèce d'érudition et de doctrine, sans commentaires dans les marges et sans annotations à la fin du livre, comme il s'en trouve, je le vois, dans d'autres, même fabuleux et profanes, si remplis de sentences d'Aristote, de Platon et de toute la troupe des philosophes, qu'ils étonnent les lecteurs et font tenir leurs auteurs pour des hommes doctes, érudits et éloquents ?<sup>191</sup> (DQ, I, p. 392)

Le discours de l'auteur est accompagné par la réponse de l'ami – *alter ego* de l'auteur – où les techniques littéraires en question sont explicitement refusées. Même si l'auteur ne mentionne pas de titres d'ouvrages dans le Prologue, il semble que sa critique vise les romans de Lope de Vega dont l'écriture érudite et chargée d'allusions et de citations s'opposait à celle de Cervantès qui essayait d'éviter le style pédant<sup>192</sup>.

Dans son intervention dans le Prologue, l'ami fictif de l'auteur présente également le projet de subversion des romans de chevalerie, tout en soulignant la recherche d'un style simple et clair, accessible à tout lecteur quel que soit son manque (ou son excès) d'érudition. Dès le Prologue, il est donc possible d'observer dans *Don Quichotte* une conception solide et élaborée de la littérature qui se transformera en critique ouverte des ouvrages de l'époque dans le célèbre chapitre VI de la première partie qui raconte l'inventaire de la bibliothèque de don Quichotte où les livres sont nommés explicitement avant d'être condamnés par le curé et le barbier.

Immédiatement, nous pouvons constater la différence entre le Prologue de *Don Quichotte* et *Le Roman comique* où l'introduction explicative est remplacée

191 «Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que miran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?» (DQ, I, pp. 19–20) In: Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 partes, edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid, Editorial Gredos, 1987. Pour la traduction française, nous allons utiliser la nouvelle édition de la Pléiade: Miguel de Cervantes Saavedra, *La Galatée. Don Quichotte de la Manche*, trad. par J. Canavaggio, C. Allaire, M. Moner, Paris, Gallimard (Pléiade), 2001.

192 Cf. E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 45–46: «La *Arca-dia* de Lope, publicada en 1598 y nunca mencionada en el *Quijote*, era un gran alarde gratuito de erudición, la mayor parte de ella extraída de manuales y antologías, algunos ahora identificados. [...] Si algunos de los admiradores de Lope, como Avellaneda, creían que Cervantes lo estaba atacando, probablemente tenían razón.»

par un bref avertissement où le lecteur «scandalisé» est apostrophé par l'auteur. Il est possible de remarquer la faible préoccupation critique dans *Le Roman comique* : l'auteur semble négliger de situer son ouvrage dans le champ littéraire de l'époque d'une manière systématique et explicite, à l'exception du chapitre XXI de la première partie où les questions littéraires sont traitées directement. Même si la position du *Roman comique* est envisagée dans les remarques stylistiques ou par des allusions aux textes littéraires de l'époque, son auteur ne fait qu'effleurer le thème et ne s'exprime jamais avec la véhémence caractéristique de *Don Quichotte* dont le Prologue situe directement le lecteur dans la problématique littéraire.

Dès les premières pages, l'auteur de *Don Quichotte* annonce que son ouvrage ne se limitera pas à la présentation de l'histoire racontée et qu'il introduira également une réflexion sur la narration et ses éléments constitutifs. L'introduction au roman se métamorphose en métadiscours critique portant sur les techniques littéraires de l'époque<sup>193</sup>.

La seconde partie de *Don Quichotte*, publiée en novembre 1615, est un événement littéraire longtemps attendu par le public non satisfait par la continuation apocryphe d'Avellaneda de 1614. Qu'un autre écrivain écrive la suite d'un ouvrage littéraire n'est pas exceptionnel à l'époque; néanmoins, la personne cachée sous le pseudonyme d'Avellaneda<sup>194</sup> adopte une attitude hostile qui se manifeste dans le prologue à son ouvrage où Cervantès est insulté et ridiculisé. Incité à terminer promptement sa propre continuation de *Don Quichotte*, Cervantès répond aux attaques d'Avellaneda dans son deuxième prologue et intègre l'existence de l'apocryphe dans la trame de son roman.

Ecrivain déjà établi dans le milieu littéraire, Cervantès n'est pas obligé d'expliquer et justifier sa position esthétique parce que ses principes de création ont été acceptés par les lecteurs de la première partie. La seconde partie de *Don Quichotte* témoigne pourtant d'un approfondissement de sa conception romanesque – les pistes esquissées dans la première partie sont exploitées et développées d'une manière plus systématique et détaillée. Le positionnement de *Don Quichotte* dans le champ littéraire de l'époque est enrichi par les débats littéraires de la deuxième partie où les personnages discutent sans scrupules de leur propre représentation dans la première partie du roman et commentent les qualités de l'ouvrage.

Parallèlement à la rédaction de la seconde partie de *Don Quichotte*, Cervantès écrit plusieurs oeuvres dont le caractère est hétérogène: les *Novelas ejemplares* (*Nouvelles exemplaires*) sont publiées en 1613, *Viaje del Parnaso* (*Voyage du*

193 Cf. A. Castro, «Los prologos al "Quijote"», in: *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 231–266; A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.

194 Sur les hypothèses concernant l'identité d'Avellaneda, voir par exemple J. Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Fayard, 1997, pp. 308–317.

*Parnasse*) paraît en 1614, *Comedias y entremeses (Intermèdes et Comédies)* en 1615. Finalement, l'édition posthume de *Los trabajos de Persiles y Segismunda (Travaux de Persille et Sigismonde)*, ouvrage achevé un mois avant la mort de Cervantès, date de 1617.

La différence entre *Don Quichotte* et le dernier livre de Cervantès est particulièrement frappante. L'ouvrage *Persiles y Segismunda* peut être considéré comme une tentative pour renouveler le genre romanesque inspiré par les romans grecs. Le projet parodique développé dans *Don Quichotte* est complété dans *Persiles y Segismunda* par l'intention sérieuse de contribuer à la production romanesque du courant acclamé par le milieu littéraire en Espagne<sup>195</sup>.

Dans l'oeuvre de Cervantès, les éléments idéalistes et leur subversion comique sont ainsi juxtaposés, non seulement dans la succession des ouvrages mais aussi à l'intérieur d'un même livre; il suffit de rappeler les histoires intercalées dans la trame parodique centrale de *Don Quichotte*, par exemple la nouvelle tragique *El Curioso impertinente (Le Curieux impertinent)* dans la première partie, interrompue par une des aventures burlesques de don Quichotte.

De même, l'attitude de Cervantès vis-à-vis du genre chevaleresque n'est pas complètement hostile et son évaluation de cette production romanesque est plus nuancée. Il ne faut pas croire sans réserve au projet de «renverser la machine mal assurée des livres chevaleresques» proposé dans le Prologue de la première partie de *Don Quichotte*, proposition contredite par le déroulement du grand inventaire de la bibliothèque chevaleresque dans le chapitre VI de la première partie où la Bible du genre, *Amadís de Gaula*, est sauvée en raison de ses qualités indéniables.

Le rapport de Cervantès au roman picaresque, genre populaire dans l'Espagne de l'époque, est également ambivalent. Son *Coloquio de los perros (Colloque des chiens)* qui fait partie des *Novelas ejemplares* est souvent considéré comme relevant du courant picaresque<sup>196</sup>. Le dialogue entre deux chiens qui se racontent leurs vies comporte de nombreuses caractéristiques qui rappellent les romans picaresques, telles que la narration à la première personne et la représentation de la vie des basses couches de la société. Néanmoins, M. Bataillon<sup>197</sup> remarque que la richesse d'invention dans l'oeuvre de Cervantès n'est pas compatible avec la réalité brute décrite dans les romans picaresques.

Il faut rappeler que Cervantès mentionne explicitement la production picaresque dans *Don Quichotte* où il laisse son personnage de Ginés de Pasamonte écrire un récit autobiographique<sup>198</sup>. Vu le caractère corrompu du personnage

195 Cf. *supra*, II.2.2.1.

196 Cf. D. Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980.

197 M. Bataillon, «Relaciones literarias», in: *Suma Cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 215–232.

198 DQ, I, XXII, p. 569: «[...] sachez que je suis Ginés de Pasamonte, dont la vie est écrite par les cinq doigts que voici. —Il dit vrai, déclara le commissaire; il a lui-même écrit son histoire, le mieux du monde; et il a mis le livre en gage à la prison pour deux cents réaux. [...] Il est si bon? s'écria don Quichotte. — Si bon, que c'est mauvaise affaire pour *Lazarille de*

de Ginés, en contraste avec la vision du monde idéalisée de don Quichotte, le genre picaresque ne trouve pas une incarnation qui susciterait la sympathie des lecteurs.

Les opinions de Cervantès portant sur la production littéraire de l'époque sont exprimées clairement dans son allégorie parodique *Viaje del Parnaso*, publiée en 1614, dans laquelle les écrivains contemporains sont loués – ou parodiés – en fonction de la qualité de leurs oeuvres. L'ouvrage de Cervantès s'inspire du texte de l'Italien C. Caporali qui porte le même nom (*Viaggio in Parnaso*) et date de 1582. Le *Viaje del Parnaso* décrit le parcours de l'écrivain de Madrid au mont Parnasse où il rencontre Apollon, en compagnie d'autres écrivains de l'époque<sup>199</sup>. Dans ce poème allégorique, nous pouvons observer une réaction au genre picaresque. Cervantès y introduit López de Úbeda, l'auteur de la *Pícara Justina*, qui devient un modèle d'anti-poète dans le Parnasse décrit par Cervantès et dont les principes de création littéraire sont critiqués<sup>200</sup>. Néanmoins, il faut noter que l'oeuvre a été bannie du Parnasse en raison de caractéristiques qui ne sont pas typiques de toute la production picaresque, par exemple le cynisme exagéré, absent chez le maître du genre, Mateo Alemán.

Dans le projet parodique de *Viaje*, on relève l'admiration de Cervantès pour la poésie, genre qui jouit d'une grande réputation parmi les critiques de l'époque, à la différence du roman et de la nouvelle. Cervantès comprend bien que la poésie ne lui convient pas<sup>201</sup> et que son talent trouve un terrain idéal dans le domaine sous-estimé du roman, toujours en quête du respect des théoriciens. Même si Cervantès admet la position privilégiée de la poésie, il traite implicitement dans le *Viaje* la question de la dignité et de la réputation des romanciers.

Il faut noter que les doutes de Cervantès sur ses qualités de poète ne concernent pas *Don Quichotte* – rappelons le passage de la deuxième partie du roman où la gloire future de l'ouvrage est envisagée. Malgré le ton plaisant de la prédiction, la confiance en soi se laisse lire entre les lignes du livre: «C'est tellement vrai, seigneur, dit Samson, que je suis persuadé qu'à ce jour on a déjà imprimé plus de douze mille exemplaires de cette histoire. A preuve, s'il le fallait, le Por-

---

*Tormès* et tous ceux que l'on a écrits ou que l'on écrira de ce genre.»; «[...] sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares. –Dice verdad –dijo el comisario–; que él mesmo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel, en docientos reales. [...] -¿Tan bueno est? –dijo don Quijote. –Es tan bueno –respondió Ginés-, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren.» (DQ, I, XXII, pp. 442–443)

199 Sur l'aspect autobiographique de l'ouvrage voir J. Canavaggio, «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1.1–2, 1981, pp. 29–41.

200 «[...] La misma definición de Justina como «pícara montañesa» o «pícara» hidalga es insolente irrisión de la sociedad española que cifra su ideal en la hidalguía. Y sabemos que el ex-combatiente de Lepanto profesaba la ética militar de los hidalgos fundada en la «honra» personal y el servicio del rey y de Dios.» M. Bataillon, *op. cit.*, p. 221.

201 «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo», *Viaje del Parnaso*, I, 25–27. In: M. de Cervantes, *Viage del Parnaso y poesías varias*, Edición de Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 62.

tugal, Barcelone et Valence où elle a été imprimée; et encore, le bruit court qu'on l'imprime à Anvers. Quant à moi, j'ai dans l'idée qu'il n'y aura ni nation ni langue qui ne la traduise.» (DQ, II, III, pp. 920–921)<sup>202</sup>

L'intuition exprimée par le personnage du bachelier est juste – avant la mort de Cervantès, la première partie de *Don Quichotte* est déjà traduite en anglais (1612, la deuxième partie en 1620) et en français (1614, la deuxième partie en 1618). Il faut remarquer que c'est le public français qui peut profiter de la première traduction complète dans une langue étrangère – fait qui annonce l'importance du roman de Cervantès en France au XVIIe siècle.

### III.1.2. «Regocijado ingenio» – *Don Quichotte* et le comique

Le public du XVIIe siècle ne retient de *Don Quichotte* que son **aspect comique** – c'est le côté parodique et les personnages burlesques qui attirent l'attention des lecteurs et provoquent leur rire. L'interprétation du roman comme chef-d'oeuvre comique n'est pas limitée à l'espace espagnol ou français car il faut attendre la fin du XVIIIe siècle et les romantiques allemands pour que les dimensions sérieuses du texte soient relevées et commentées.

Or, il semble que le sérieux ne soit pas la préoccupation principale de Cervantès. Dans le Prologue de la première partie, la lecture comique est accentuée dans le discours de l'ami, porte-parole probable de Cervantès, qui incite l'auteur à la rédaction : «Tâchez aussi qu'en lisant votre histoire, le mélancolique s'esclaffe, le rieur le soit plus encore, l'ingénu ne s'ennuie pas, l'homme d'esprit en admire l'invention, le grave ne la méprise pas et le prudent ne laisse d'en faire la louange.» (DQ, pp. 396–397)<sup>203</sup>

La remarque sur l'impact possible du comique sur le tempérament mélancolique doit être expliquée dans le contexte de la pensée de l'époque qui souligne la capacité thérapeutique du rire<sup>204</sup>, une observation qui valorise son rôle dans la vie humaine.

Dans le chapitre III de la seconde partie où les personnages discutent de la publication du premier livre de *Don Quichotte* et expriment leurs opinions concernant la littérature en général, don Quichotte lui-même met en relief la dignité du genre comique : «[...] Pour ma part, monsieur le bachelier, ce que je

202 «-Es tan verdad, señor -dijo Sansón-, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.» (DQ, II, III, pp. 61–62)

203 «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.» (DQ, I, p. 32)

204 P. E. Russell, «*Don Quixote* as a funny book», *MLR*, 64, n° 2, 1969, p. 320.

retiens de tout cela, c'est que pour composer des histoires ou des livres, quels qu'ils soient, il faut avoir le jugement solide et une grande maturité. Dire des bons mots ou écrire des plaisanteries est le propre des grands esprits. Dans une comédie, le bouffon est certainement le personnage le plus fin de la pièce, car celui qui veut se faire passer pour un sot doit être loin de l'être.» (DQ, II, III, p. 925)<sup>205</sup>

Rien n'empêche de voir dans ce discours de don Quichotte l'expression de la pensée de Cervantès. Soulignant l'objectif comique de son roman, Cervantès semble être conscient de la complexité des phénomènes comiques et de la richesse de leurs interprétations possibles. Néanmoins, en raison du manque d'une théorisation du comique dans la pensée critique de l'époque, Cervantès ne se prononce pas en détail sur la problématique, même s'il consacre de nombreuses pages de son roman à la discussion de la théorie littéraire.

Nous avons déjà noté que la réception générale du roman à l'époque de Cervantès diffère considérablement de la compréhension du roman qui se développe après les romantiques allemands, qui ont forgé l'image d'un *Don Quichotte* sérieux et tragique. Dans le chapitre I.2.5 consacré à l'ironie romanesque, nous avons mentionné l'ouvrage d'A. Close *The Romantic approach to "Don Quixote"*<sup>206</sup> où les études inspirées par les travaux des romantiques sont critiquées. A. Close souligne que c'est en raison de la tradition romantique qu'on étudie rarement Cervantès comme auteur satirique et parodique.

Pour compléter les lacunes dans l'étude de la réception de l'oeuvre de Cervantès, A. Close propose d'étudier la poétique du comique dans la fiction de Cervantès dans le cadre des conceptions de l'époque. Dans *Cervantes and the Comic Mind of his Age*<sup>207</sup> A. Close met en relief qu'il faut toujours considérer la fonction comique des éléments dans *Don Quichotte*, la conception du «perspectivisme intellectuel<sup>208</sup>» de Cervantès n'étant que la création du XXe siècle. Ainsi,

205 «[...] En efeto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.» (DQ, II, III, pp. 69–70)

206 Cf. A. Close, *The Romantic approach to "Don Quixote"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. A. Close caractérise l'approche romantique ainsi: «a) the idealisation of the hero and the denial of the novel's satiric purpose; b) the belief that the novel is symbolical and that through this symbolism it expresses ideas about human spirit's relation to reality or about the nature of Spain's history; c) the interpretation of its symbolism, and more generally, of its whole spirit and style, in a way which reflects the ideology, aesthetics, and sensibility of the modern era.», p. I.

207 Cf. A. Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000. A. Redondo souligne également le statut de *Don Quichotte* comme *obra de entretenimiento* et étudie son rapport à la tradition carnavalesque. Cf. A. Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Editorial Castalia, 1998.

208 Cf. L. Spitzer, «Linguistic perspectivism in the Don Quijote», in: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton University Press, 1967. «[...] in our novel, things

malgré les changements dans la compréhension du roman, *Don Quichotte* doit être lu tout d'abord comme une **parodie** comique qui visait à susciter le rire des lecteurs. C'est en raison de son imagination comique, «regocijado ingenio», que Cervantès a été admiré par ses contemporains. Le fondement comique de *Don Quichotte* ne peut pas être consacré aux interprétations sérieuses au prix de l'ignorance des éléments textuels évidents.

Néanmoins, J. Canavaggio rappelle que la source du projet comique dans *Don Quichotte*, c'est-à-dire la connaissance détaillée des livres de chevalerie, est devenue pour le lecteur contemporain peu compréhensible, de même que le rapport au phénomène de la folie qui a radicalement changé depuis l'époque de Cervantès: «Avec la généralisation de l'asile et l'enfermement des insensés, la folie est devenue source d'inquiétude dans une civilisation coupée des sources de la culture populaire et qui ne sait plus faire sa part à l'esprit de Carnaval. A travers ses échecs et l'incompréhension qu'il rencontre, le héros de Cervantès incarne désormais un destin ressenti comme tragique, parce qu'il consacre la défaite de l'individu, mesure de toute chose et référence suprême.»<sup>209</sup> Le personnage de don Quichotte et son comportement dans le roman ont été ressentis entièrement comme ridicules et sujets à divertissement, l'aspect tragique de la folie étant étranger à la conception de l'époque de Cervantès. De même, il faut souligner que la réception sérieuse du roman envisage la possibilité de l'identification au personnage principal. Or – comme le note P. E. Russell<sup>210</sup> – les lecteurs de l'époque de Cervantès ne sont pas capables de s'identifier à un héros qui incarne la folie ridiculisée et ne peuvent pas accepter le personnage et ses intentions respectables sérieusement, vu le caractère comique de ses actions.

L'approche du procédé parodique dans *Don Quichotte* varie donc en fonction de l'approche de la folie parce que le projet parodique est incarné dans le roman justement par la folie livresque du personnage principal. Don Quichotte crée son monde chevaleresque dans son imagination, pour adopter le comportement chevaleresque et appliquer ses principes dans la vie réelle. Les manifestations de la folie de don Quichotte sont observées par les autres personnages du roman, spectateurs de la parodie, qui s'amuse du comportement de don Quichotte. Le roman met en oeuvre un répertoire riche d'allusions précises aux romans de chevalerie, bien connus par les lecteurs de l'époque. La variété des personnages rencontrés et des aventures vécues par les héros principaux établit un réseau parodique dont la complexité pourrait échapper au public actuel, sans notes explicatives.

---

are represented, not for what they are in themselves but only as things spoken about or thought about; and this involves breaking the narrative presentation into two points of view. There can be no certainty about the "unbroken" reality of the events; the only unquestionable truth on which the reader may depend is the will of the artist who chose to break up a multivalent reality into different perspectives.», p. 57.

209 *Histoire de la littérature espagnole*, Tome 1. Moyen Âge – XVIe siècle – XVIIe siècle. Ouvrage dirigé par Jean Canavaggio, Paris, Fayard, 1993, p. 570.

210 *Op. cit.*, p. 322.

Le projet parodique et l'imitation du monde chevaleresque, liés à la folie de don Quichotte, restent ainsi au centre de l'organisation du roman. Même si l'on considère actuellement l'état de déséquilibre psychique dans une perspective sérieuse, l'étude du roman de Cervantès doit rendre compte de son orchestration comique qui est inséparable des autres strates du texte.

### III.1.3. La réception de *Don Quichotte* en France au XVIIe siècle

Dans la première moitié du XVIIe siècle, les rapports entre l'Espagne et la France sont caractérisés par la méfiance et le dédain réciproques. Néanmoins, il est possible d'observer l'intérêt croissant des Français pour la littérature et la culture espagnoles au cours du XVIIe siècle. Les coutumes espagnoles, d'abord considérées comme ridicules, sont progressivement assimilées et adoptées en France, surtout dans le domaine de la galanterie<sup>211</sup>. Le nombre des Français cultivés qui maîtrisent la langue espagnole – ou du moins font un effort pour l'apprendre – augmente considérablement pendant la première moitié du siècle où la connaissance de l'espagnol devient un signe de bonne éducation. Les livres espagnols sont disponibles en France ; on publie également des éditions bilingues destinées à l'apprentissage de la langue. Les traductions de l'espagnol sont très nombreuses et appréciées par le public malgré leur mauvaise qualité.

Avant d'aborder la réception de *Don Quichotte* en France, il faut rappeler que les deux parties du roman ont été très vite traduites en français par Oudin (première partie en 1614) et Rosset (seconde partie en 1618) pour devenir un des livres préférés du public français. A. Cioranescu et M. Bardon<sup>212</sup> notent la qualité médiocre des traductions qui souvent ne respectent pas le texte original et suppriment les passages incompréhensibles ou considérés comme maladroits, suivant la pratique habituelle des traducteurs de l'époque. Les lecteurs français qui n'ont pas accès à la version espagnole ne semblent pourtant pas moins enchantés par les aventures de don Quichotte.

Très vite après sa publication, *Don Quichotte* a lancé toute une vague de «quichottisme» dans l'espace littéraire français : le livre est largement connu, les personnages et les scènes du roman s'intègrent à l'imaginaire populaire. Ce procédé d'assimilation est accompagné par la transformation graduelle des noms propres issus du roman en noms communs et par l'évolution des scènes tirées de *Don Quichotte* en images à valeur symbolique. Les protagonistes du roman font partie des diverses représentations dont le spectacle du ballet au Louvre en 1614, date de la première apparition du personnage de don Quichotte en France. Dans la pièce satirique, don Quichotte occupe la position de l'Espagnol ridiculisé

211 Cf. A. Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

212 A. Cioranescu, *op. cit.*, pp. 533–539 et M. Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1931, pp. 23–54.

par ses ennemis. La tonalité anti-espagnole de l'entrée du personnage sur la scène française ne surprend pas, vu les rapports de rivalité entre la France et l'Espagne à l'époque.

Quand Scarron rédige son *Roman comique*, la représentation du personnage de don Quichotte s'est déjà détachée des connotations politiques des premières apparitions en France. Les imitations de *Don Quichotte* qui introduisent les personnages atteints par une folie livresque sont déjà nombreuses dans le contexte français – *Le Berger extravagant* (1628) de Sorel, *Dom Quichotte gascon* (1630) d'Adrien de Monluc, *Le Chevalier hypocondriaque* (1637) de Du Verdier etc. – et jouissent d'une grande popularité.

La majorité des réactions à *Don Quichotte* dans le milieu français sont positives mais les voix critiques ne manquent pourtant pas. Charles **Sorel** met en relief les insuffisances du roman de Cervantès dans ses *Remarques sur les XIV livres de l'Histoire du Berger extravagant*. Pour se démarquer par rapport à Cervantès, dont l'influence sur le *Berger extravagant* est évidente, Sorel souligne les défauts du roman espagnol : le non respect de la vraisemblance et la composition par digressions inutiles. Sorel refuse les ressemblances entre son ouvrage et *Don Quichotte* en ajoutant « qu'il y avait douze ans entiers que je ne l'avais lu quand j'ai fait ceci »<sup>213</sup>. La critique de Sorel pourrait surprendre, vu son adaptation de la matière quichottesque et ses expérimentations avec les techniques romanesques dans ses ouvrages. Or, nous avons déjà présenté la théorie de Sorel (II.2.2.3) qui contraste avec sa pratique littéraire et accentue l'importance de l'instruction morale de la littérature.

Un autre critique fervent de l'oeuvre de Cervantès, **Pierre Perrault**, présente ses remarques dans l'ouvrage *Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche*<sup>214</sup> qui date de 1679. Dans son étude, Perrault résume les objections récurrentes au roman de Cervantès pour y ajouter ses propres observations. Le jugement global de Perrault est négatif et exprime un refus radical de *Don Quichotte* : « J'ai examiné ce livre [...] aventure par aventure, depuis le commencement jusques à la fin dans ses deux parties, et j'ai fait une critique générale de ce qu'il contient, par laquelle je fais voir des absurdités, contrariétés, impossibilités, indécences, malhonnêtetés, langueurs et longueur de style et de narration, inutilités, bassesses, négligences, manque de jugement et d'invention, fanfaronnerie et vanité de l'auteur avec son peu de capacité et de suffisance. »<sup>215</sup>

L'approche critique de Pierre Perrault rend compte du changement esthétique dans l'espace français dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Le déplacement du goût littéraire vers la sobriété d'expression ne favorise plus les oeuvres

213 Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, Parties 3–4, Document électronique, reproduction de l'édition de Paris, Toussaint du Bray, 1628, p. 781. Nous modernisons l'orthographe.

214 *Critique du Livre de Dom Quichotte de la Manche* par Pierre Perrault (1679). Manuscrit publié avec introduction et notes par Maurice Bardou, Paris, Imp. les Presses Modernes, 1930. Nous modernisons l'orthographe.

215 *Op. cit.*, p. 2.

à composition enchevêtrée comme celle de Cervantès. Néanmoins, l'ouvrage de Pierre Perrault témoigne d'une incompréhension totale du roman de Cervantès et de ses jeux narratifs. Par exemple, la démultiplication de l'instance du narrateur/auteur semble trop compliquée pour le critique français qui tombe dans les pièges de la fiction cervantine : «Mais pouvez vous découvrir quelque chose dans tout ce qu'il dit dans la suite de son Livre, de ce Cide Hamet Benengeli, est ce qu'il veut faire croire que toute cette Histoire est une pure et fidèle traduction, des manuscrits originaux de cet auteur Arabe comme il dit, car il avait défendu à son Morisque de rien ajouter ni ôter de cet original en faisant la Traduction. Cependant en différents endroits il ne parle de cet auteur que pour lui servir de témoin des choses qu'il raconte, Et tout cela de telle sorte embrouillé que l'on n'y comprend rien [...]»<sup>216</sup>.

A la différence de Scarron qui emprunte à *Don Quichotte* la variété des structures narratives et leur modalisation ironique pour les employer et développer dans son *Roman comique*, P. Perrault se laisse tromper par les ruses narratives et la complexité du roman de Cervantès.

En étudiant la réception de *Don Quichotte* en France au XVIIe siècle, A. Ciornescu note que c'est aussi l'ironie cervantine qui a été très souvent incomprise et il rappelle l'argumentation de P. Perrault concernant le titre du roman de Cervantès : «[...] Pierre Perrault emploie les grands moyens pour analyser la justesse de l'épithète accordée à l'ingénieur hidalgo, pour arriver à la conclusion sereine et pondérée qu'elle ne convient pas, vu le contenu du roman. Dans sa première phase, la lecture du Quichotte, en France comme partout ailleurs, n'est que le déchiffrement de son sens le plus littéral.»<sup>217</sup>

Nous considérons pourtant que la critique sévère de P. Perrault est due en grande partie à l'incapacité particulière de Perrault à saisir toute nuance de l'ironie. Même si la conception de l'ironie au XVIIe siècle est restreinte, l'emploi ironique de l'adjectif dans le titre de *Don Quichotte* ne dépasse pas le cadre de la définition tropologique<sup>218</sup> de l'ironie, parfaitement compréhensible à l'époque en question.

Néanmoins, la plupart des réactions en France expriment leur appréciation du roman de Cervantès. Les jugements rapportés par M. Bardou et A. Ciornescu témoignent d'un succès qui traverse tout le milieu littéraire pour s'imposer également dans les préférences du lectorat populaire. Le roman trouve ses partisans parmi les écrivains acclamés par les théoriciens de l'époque, de même que parmi les auteurs burlesques en marge de la production littéraire.

216 *Op. cit.*, p. 96.

217 *Op. cit.*, p. 530.

218 Cf. la définition de l'ironie chez Furetière: «Figure de Rhétorique, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre». In: A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, New York, Georg Olms, 1972. (Edition corrigée et augmentée de 1727)

L'évaluation positive du roman peut être observée dans la proposition de G. de Scudéry<sup>219</sup> de décrire les qualités de toute prose par l'expression *Es de Cervantes*, comme on emploie *Es de Lope* dans le cas de la poésie et du théâtre. Cette affirmation exagérée qui date de 1638 illustre bien l'appréciation de l'écrivain espagnol par son collègue français. Parmi les admirateurs du roman dans le milieu français il faut remarquer en particulier **Saint-Evremond** qui «lisait continuellement *Don Quichotte* et ne le finissait que pour le recommencer»<sup>220</sup>. Saint-Evremond a nuancé son évaluation du roman et ses observations méritent d'être mentionnées car elles manifestent une compréhension de *Don Quichotte* qui dépasse la réception habituelle du roman au XVIIe siècle.

Saint-Evremond ne considère pas *Don Quichotte* comme un ouvrage purement comique, même s'il souligne les qualités d'agrément de *Don Quichotte*, qui apportent de la joie aux lecteurs. Saint-Evremond commente la formation du «bon goût» chez le lecteur de *Don Quichotte* et la richesse de l'invention de Cervantès dans une lettre qui date de 1671 : «J'admire comme dans la bouche du plus grand fol de la terre, Cervantès a trouvé le moyen de se faire connaître l'homme le plus entendu et le plus grand connaisseur qu'on se puisse imaginer. J'admire la diversité de ses caractères, qui sont les plus recherchés du monde pour l'espèce, et de leurs espèces les plus naturelles.»<sup>221</sup> M. Bardon souligne<sup>222</sup> que Saint-Evremond a trouvé dans le roman de Cervantès un livre essentiel auquel il se sentait lié non seulement par sa lecture enthousiaste mais aussi par une complicité artistique.

Dans *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688) **Charles Perrault** s'oppose à la critique de son frère Pierre en soulignant les qualités de *Don Quichotte* qui est comparé au *Roman comique* de Paul Scarron. Les deux romans sont cités comme exemples d'ouvrages modernes qui ne trouvent pas d'équivalent dans la production de l'Antiquité et doivent soutenir l'argumentation en faveur des partisans des Modernes.

Le raisonnement de Ch. Perrault repose sur la caractérisation des deux romans comme tableaux de mœurs, où le comique contribue à l'instruction morale qu'il «fait pénétrer dans le cœur plus avant que ne ferait la gravité sérieuse des plus belles sentences»<sup>223</sup>. La conception de Ch. Perrault rappelle l'approche de Ch. Sorel et sa tentative de légitimer le courant comique par son rôle dans l'instruction des lecteurs.

Néanmoins, les réactions les plus fréquentes à l'oeuvre de Cervantès peuvent être représentées par l'approche de **Mme de Sévigné** dont la réception de *Don Quichotte* est étudiée par M. Bardon. Mme de Sévigné apprécie le roman en tant que répertoire de situations comiques qu'elle applique dans sa propre écriture,

219 Cf. A. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 528.

220 Observation de l'abbé de Longuerue, cité par M. Bardon, *op. cit.*, p. 298n.

221 Lettre à M. le Maréchal de Créqui, 1671. Cité d'après M. Bardon, *op. cit.*, p. 298.

222 Voir chapitre consacré à Saint-Evremond, *op. cit.*, pp. 277–301.

223 Cité d'après M. Bardon, *op. cit.*, p. 383.

sans recourir à une réflexion approfondie sur l'oeuvre de Cervantès<sup>224</sup>. Cette attitude illustre bien l'approche générale de *Don Quichotte* dans la seconde moitié du XVIIe siècle, marquée par le changement graduel du goût dans l'espace littéraire français. Le roman est lu et apprécié sans être pourtant le sujet de nombreuses adaptations et imitations comme dans la première moitié du XVIIIe siècle.

### III.1.4. Parution du *Roman comique*

En 1651, quand paraît la première partie du *Roman comique*, Paul Scarron jouit déjà d'une réputation d'écrivain à la mode dans le milieu littéraire français, grâce à ses comédies, pièces adaptées de l'espagnol<sup>225</sup> et centrées autour du personnage de Jodelet. Avec *Typhon* publié en 1644 et *Virgile travesti* de 1648, Scarron se fait connaître par son écriture burlesque qui obtient un succès populaire et trouve de nombreux imitateurs en France. Après la parution des deux premiers livres du *Virgile travesti*, Scarron devient un écrivain célèbre, avec un public assuré, qui apprécie ses jeux littéraires.

Dans son étude sur la formation du statut de l'écrivain au XVIIe siècle, A. Viala<sup>226</sup> établit une distinction entre la stratégie du succès et celle de la réussite, deux approches qui caractérisent la production des écrivains français. Les écrivains de profession qui ont décidé de gagner leur vie par l'activité littéraire peuvent choisir la recherche de la reconnaissance officielle et faire progresser leur carrière en montant dans la hiérarchie des institutions littéraires, c'est-à-dire, opter pour «une stratégie de réussite». Ou bien les écrivains peuvent s'adresser à un public plus large et essayer d'attirer l'attention du plus grand nombre de lecteurs par «une stratégie de succès». Il est évident que la deuxième possibilité est plus instable et risquée; néanmoins, grâce à son détachement relatif des institutions littéraires, elle profite d'un espace plus libre, ouvert à l'expérimentation littéraire.

L'oeuvre littéraire de P. Scarron relève de la stratégie de succès; Scarron cherche la popularité dans toutes les couches sociales pour obtenir une reconnaissance qui lui garantisse une rémunération économique adéquate. Même si la dernière phrase de l'avertissement au lecteur du *Roman comique* adopte un ton de plaisanterie, elle reflète bien le souci sous-jacent de l'écrivain qui gagne sa vie

224 Dans sa *Correspondance*, Mme de Sévigné fait de nombreuses allusions aux scènes du roman ou à ses personnages – elle parle de «folies comme celles de don Quichotte» en comparant les comportements des personnes observées à celui du chevalier errant, pour appliquer finalement la désignation à elle-même: «Me voilà comme don Quichotte». Cité d'après M. Bardon, *op. cit.*, p. 217.

225 Les oeuvres espagnoles de *Siglo de Oro* ont influencé en particulier le domaine du théâtre en France; Scarron figure parmi les imitateurs français de la *comedia* espagnole.

226 Cf. A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

avec le succès de ses livres : « Voilà, Lecteur bienveillant ou malveillant, tout ce que j'ai à te dire ; si mon livre te plaît assez pour te faire souhaiter de le voir plus correct, achètes-en assez pour le faire imprimer une seconde fois, et je te promets que tu le verras revu, augmenté et corrigé. » (RC, p. 55)<sup>227</sup>

Malgré le caractère subversif des techniques appliquées, *Le Roman comique* ne va pas à l'encontre de l'attente des lecteurs visés. Quand il parodie dans *Le Roman comique* les procédés du roman héroïque, Scarron recourt aux moyens pratiqués dans l'écriture burlesque, qui lui a déjà apporté du succès et qu'il maîtrise bien. Rappelons également les conditions de la production de l'ouvrage : avant de rédiger définitivement un chapitre du *Roman comique*, Scarron l'a lu à ses amis pour en tester l'effet sur les lecteurs futurs. Écrivain populaire, il s'intéresse aux réactions de son public dont il connaît bien les exigences et le goût.

Dans la riche création littéraire de Scarron, *Le Roman comique* présente sa seule excursion dans le genre romanesque. Néanmoins, une grande partie du *Roman comique* est constituée par les nouvelles intercalées, reprises de l'espagnol, un procédé d'adaptation pratiqué fréquemment par Scarron. Familiarisé avec la production espagnole, il publie d'autres adaptations des nouvelles espagnoles sous le titre *Nouvelles tragi-comiques* en 1655–1656 où il prouve de nouveau ses capacités de prosateur.

La seconde partie du *Roman comique* est publiée en 1657, trois ans avant la mort de Paul Scarron. La popularité du roman a incité Scarron à en envisager une troisième partie, probablement commencée vers 1659, car quelques mois plus tard, Scarron prend un privilège pour la continuation. Or, son état de santé ne lui permet pas d'avancer la rédaction et les travaux préparatoires se perdent après sa mort en 1660. Les continuations sous la plume des autres écrivains ne sont pas considérées comme équivalentes à la création de Scarron. Le roman est désormais accepté dans sa forme inachevée même si les éditions ajoutent d'habitude la troisième partie nommée d'après l'éditeur de Lyon « Suite d'Offray », dont on ignore l'auteur<sup>228</sup>.

Grand admirateur et connaisseur de la littérature espagnole, Scarron souligne à plusieurs reprises la qualité de ses auteurs. Dans *Le Roman comique* même, on relève des allusions à des œuvres espagnoles. C'est en particulier le genre de la nouvelle, développé en Espagne, qui est loué par les protagonistes du roman. Dans la discussion littéraire du chapitre XXI de la première partie, le conseiller met en relief la manière dont les écrivains espagnols traitent les personnages littéraires : « Le conseiller dit [...] que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent nouvelles, qui sont bien plus à notre

227 P. Scarron, *Le Roman comique*, Paris, Librairie Générale Française, 1994. Pour la commodité de la lecture, on préfère l'édition moderne du *Roman comique* d'Y. Giraud dans l'orthographe actuelle.

228 Cf. J. Serroy, « Scarron lu et corrigé : Les Suites du *Roman comique* », *Oeuvres et critiques*, 12, 1, 1987, pp. 43–51.

usage et selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens.» (RC, I, XXI, p. 165) Les personnages des nouvelles espagnoles ne sont pas des héros idéalisés dont le comportement s'éloigne de la vie réelle. Par conséquent, les lecteurs des nouvelles peuvent s'identifier plus facilement aux personnages décrits.

Chez les écrivains espagnols, Scarron admire également la manière de juxtaposer les éléments romanesques<sup>229</sup> et réalistes dans le cadre d'un récit, une technique qui correspond à sa propre conception de la littérature. Toute l'œuvre de Scarron est caractérisée par la coexistence du romanesque et du burlesque<sup>230</sup>; sa double vision littéraire rappelle la position de Cervantès, dont les ouvrages reflètent aussi une création parallèle du comique et du romanesque.

Il faut noter que *Don Quichotte* est directement mentionné dans le chapitre IX de la première partie du *Roman comique* où le narrateur insère une allusion au personnage de don Quichotte: «S'il [Espagnol] eût été de l'humeur de dom Quichotte, il eût trouvé là de quoi s'en donner jusqu'aux gardes et il se fût cru pour le moins Esplandian ou Amadis.» (RC, I, IX, p. 84) Dans le chapitre XXI de la première partie, le roman de Cervantès est explicitement nommé pour être défendu par Le Destin contre les attaques de Roquebrune, poète raté: «— Je vois bien, repartit le conseiller, que le livre de don Quichotte n'est pas trop bien avec vous. — C'est le plus sot livre que j'aie jamais vu, reprit Roquebrune, quoiqu'il plaise à quantité de gens d'esprit. — Prenez garde, dit Le Destin, qu'il ne vous déplaise par votre faute plutôt que par la sienne.» (RC, I, XXI, p. 165)

Vu les allusions au roman de Cervantès, nous pouvons supposer que Scarron le connaît bien. Dans des témoignages conservés, on lui attribue même l'intention de traduire le roman en français. Dans une lettre<sup>231</sup> de Cabart de Villermont, cet ami de Scarron affirme que c'était lui qui a suggéré à l'auteur du *Roman comique* l'idée de traduire *Don Quichotte* en français. Sa proposition refusée par Scarron, Cabart lui a alors conseillé de rédiger un récit semblable en français et d'y ajouter des nouvelles intercalées, adaptées de l'espagnol. Même si cette anecdote n'est pas vérifiée, elle met en relief l'influence de l'œuvre de Cervantès sur la création littéraire de Scarron et éclaire suffisamment l'intérêt pour la littérature espagnole qui existait dans le milieu français, malgré les déclarations officielles de l'aversion contre ce rival majeur de la France.

229 Dans la dichotomie de termes réaliste/romanesque ou burlesque (comique)/romanesque, le terme romanesque reçoit un sens particulier, à savoir idéaliste et lyrique. Rappelons que l'expression «l'ironie romanesque» ne se réfère qu'à l'ironie employée dans le roman.

230 Cf. J. Serroy: «*Le Roman comique* n'apparaît pas [ainsi] comme isolé dans la production de l'écrivain, même s'il s'agit là de son unique roman: la conception sur laquelle il repose est la même que celle qui anime toute l'œuvre de Scarron. Des œuvres poétiques aux nouvelles, c'est la même volonté de concilier les extrêmes, de montrer la vie sous son double visage, gai et sérieux, familier et héroïque.» In: J. Serroy, *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Minard, 1981, p. 462.

231 Cf. P. Morillot, *Scarron et le genre burlesque en France*, Paris, Lecène-Oudin, 1888, p. 403.

### III.1.5. Scarron et le burlesque

En ce qui concerne la situation de l'oeuvre dans le courant comique, *Le Roman comique* ne semble pas poser de grands problèmes, à la différence de *Don Quichotte*. Dès sa parution, *Le Roman comique* est considéré comme un livre comique dont l'objectif principal est le rire des lecteurs. Les ouvrages critiques du XXe siècle qui traitent du roman soulignent également la dimension comique de l'oeuvre. Même les études qui interprètent *Le Roman comique* comme un roman réaliste à clé<sup>232</sup> rappellent sa visée comique: la satire des moeurs de province doit provoquer le rire, les personnages ridiculisés font partie du projet comique de Scarron.

Le roman est souvent classé dans le courant burlesque<sup>233</sup>, populaire à l'époque de Scarron. La production littéraire de Paul Scarron se situe sous le signe du burlesque et ses livres sont lus par les lecteurs habitués à ce type d'écriture comique. Pour établir la position du *Roman comique* dans l'oeuvre de Scarron, il faut caractériser brièvement le burlesque et ses manifestations. De même, nous allons préciser les rapports entre le burlesque et l'ironie pour rendre compte de leur enchevêtrement dans *Le Roman comique*.

Le terme de burlesque désigne un ensemble hétérogène dont la délimitation précise semble impossible. Afin de déterminer la notion du burlesque conçue par le XVIIe siècle, il semble utile de recourir d'abord au *Dictionnaire universel* de Furetière :

**BURLESQUE.** adj. m., f. Plaisant; comique; gaillard; tirant sur le ridicule. Une aventure *burlesque*. Un Poème *burlesque*. Le style *burlesque* souffre toutes sortes de mots, qu'on ne souffre point dans le sérieux.

*Burlesque* est aussi subst. Donner dans le *burlesque*. L'Arioste quelquefois de la plus haute gravité de son style, tombe dans les bassesses à peine dignes du *burlesque*, La Fon.

Ce mot est assez moderne; Sarasin se vantait d'en avoir usé le premier. Il nous est venu d'Italie, où il y a quantité de Poètes *burlesques*, dont le premier a été le Bernia. La fureur du *burlesque* se déborda en France, & y fit d'étranges ravages; mais on s'en guérit bientôt, & elle n'y régna pas long temps, à cause qu'on y introduisit trop de licence, tant dans le sujet que dans les vers, & trop de ridicules plaisanteries. Il y a 60 ans que ce style était si fort à la mode, qu'en 1649 il parut un livre avec ce titre; *la Passion de Notre Seigneur en vers burlesques*. Scarron y excella, & fut agréablement ridicule.

232 Cf. H. Chardon, *Scarron inconnu et les types des personnages du «Roman comique»*, 2 tomes, Paris, Champion, 1904.

233 Pour une étude plus détaillée de divers aspects du burlesque voir *Poétiques du burlesque. Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, D. Bertrand (dir.), Paris, Honoré Champion, 1998 et G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. G. Genette étudie les phénomènes du «travestissement burlesque» et essaie d'établir ses rapports aux autres formes de l'hypertextualité.

D'Assoucy qui a fait l'Apologie du *burlesque*, prétend que le fin *burlesque* est le dernier effort de l'imagination, & la pierre de touche du bel esprit. [...] <sup>234</sup>

D'abord, le burlesque se caractérise par la visée de l'effet comique, qui peut être obtenu par divers moyens : vocabulaire bas, utilisation de licences et d'extravagances. Le burlesque n'est pas limité au niveau stylistique, c'est également le sujet ou les situations qui se trouvent modifiés par le procédé. Malheureusement, le texte de Furetière ne spécifie pas la nature des licences et extravagances : comment caractériser la transformation excessive du burlesque ?

Ce critère d'ailleurs ne semble pas suffisant parce que tous les phénomènes comiques reposent sur une déformation exagérée <sup>235</sup>. Pour rendre compte de sa position instable dans le champ littéraire de l'époque, il faut noter que le burlesque a exigé des tentatives d'apologie, mentionnées par Furetière. L'évaluation positive du burlesque comme «le dernier effort de l'imagination» de D'Assoucy fait face au commentaire dépréciatif de la mode en France qui «y fit d'étranges ravages» <sup>236</sup>.

En ce qui concerne l'ironie, *Le Dictionnaire* de Furetière fournit la définition suivante qui dresse un rapport entre le burlesque et l'ironique : «**Ironique.** adj. m. & f. Qui contient quelque ironie. Les termes *ironiques* conviennent fort à la satire, au burlesque. [...]»

Nous pouvons observer que Furetière essaie de déterminer les formes littéraires où le registre ironique conviendrait le mieux. Le burlesque est ainsi présenté comme un des domaines favorables à l'usage des expressions ironiques.

En ce qui concerne la position du burlesque dans la disposition des genres, il faut ajouter que le burlesque est considéré à l'époque en question à la fois comme un style et un genre à part et ses manifestations se trouvent dans une production littéraire hétérogène <sup>237</sup>. Le burlesque embrasse la poésie, le domaine du théâtre, pour apparaître dans l'écriture en prose – rien n'est à l'abri des «ravages» du burlesque.

L'attitude de Paul Scarron vis-à-vis du burlesque est ambiguë. Nous pouvons remarquer qu'il modifie sans cesse sa conception du burlesque dans ses ouvrages pour réagir contre la production de ses imitateurs ou simplement pour se dégager de tout ancrage théorique définitif <sup>238</sup>. Dans la *Gazette burlesque* qui date du

234 A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, New York, Georg Olms, 1972. (Edition corrigée et augmentée de 1727)

235 J. Emelina parle de l'*anomalie* en tant que condition nécessaire pour le comique. Cf. J. Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.

236 Cf. la distinction entre le mauvais burlesque et le bon qui réside dans «l'invention et les jeux de l'esprit», C. Nédélec, *Les états et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 375.

237 Cf. le chapitre «Genre, style, registre ?», in : C. Nédélec, *op. cit.*, pp. 269–305.

238 Cf. F. Bar, *Le Genre burlesque en France au XVIIe siècle*, Paris, d'Artrey, 1960 (Introduction) et Joan E. DeJean, *Scarron's Roman comique: A Comedy of the Novel, A Novel of Comedy*, Berne-Francfort, Lang, 1977 : «What the texts teach us is, once again, that Scarron refuses to limit in any precise way his use of the word [burlesque]. One could conclude that for him *anything* could be called burlesque.» (p. 24.)

14 janvier 1655, Scarron exprime son opinion sur les poètes burlesques : «[Car] tout Paris en est plain presque / Et même est fort incommodé / De ce burlesque débordé [...]»<sup>239</sup>. A l'époque de la rédaction de la deuxième partie du *Roman comique*, ces vers de Scarron attestent que la mode du burlesque était toujours loin de passer.

Les nombreuses affinités entre les poésies burlesques de Scarron et sa seule oeuvre romanesque, *Le Roman comique*, ont été signalées par ses contemporains. Nous avons noté dans le chapitre II.2.2.3 que *Le Roman comique* est considéré par Sorel comme une manifestation du roman burlesque. Dans sa *Bibliothèque française* Sorel caractérise l'instance d'auteur et son procédé de dérision dans *Le Roman comique*, qu'il considère comme une technique propre au burlesque : «Nous avons encore à considérer des romans qui soient satyriques et comiques en effet mais qui soient aussi burlesques. Il faut prendre pour ceci l'Histoire Comique de M. Scarron, où il décrit la vie de quelques comédiens et d'autres gens de toutes conditions, avec des naïvetés incomparables, et il leur arrive à tous de fort plaisantes aventures. Cela est d'un style particulier à l'auteur, qui est de faire raillerie de tout, même dans les narrations où il parle lui-même, ce qui est proprement le style burlesque plutôt que le comique. [...]»<sup>240</sup> Dans son analyse Sorel note bien la fréquence des interventions de l'auteur dans *Le Roman comique* pour les étudier comme relevant du burlesque.

Il est vrai que les commentaires métatextuels qui apparaissent dans les poèmes burlesques de Scarron rappellent ceux que l'on peut repérer dans *Le Roman comique*. Ainsi, nous relevons des explications entre parenthèses qui servent à justifier une expression employée : «(J'ai grand peine à rimer en aire ; / Mais, mettant Vaire avant Bussy, / Je rimerai fort bien ainsi)»<sup>241</sup> ou «[...] Mais maintenant, ô Rhein faut filer doux, / Puisque, des lieux où commence ta source / Jusqu'où tu vas des erreurs de ta course / Rendre raison à Madame la Mer (Un bon Poète eût dit : au flot amer)»<sup>242</sup>.

Les techniques de l'écriture burlesque mettent en relief le caractère artificiel de la littérature. La subversion des conventions littéraires qui visent à produire l'illusion fictionnelle sert à susciter le rire, accompagné par le plaisir issu de la démystification des procédés littéraires.

Dans son analyse de l'écriture burlesque dans la pièce de théâtre de Scarron, *Jodelet ou le maître valet*, Claudine Nédélec note une scène qui dispose également de commentaires concernant les expressions employées<sup>243</sup> :

239 Cité d'après C. Nédélec, *op. cit.*, p. 154.

240 Ch. Sorel, *La Bibliothèque française*. Seconde édition revue et augmentée. Réimpression de l'édition de Paris, 1667. Genève, Slatkine, 1970, p. 1999. Nous modernisons l'orthographe.

241 P. Scarron, *Poésies diverses*, Tome I, textes originaux publiés avec notes et variantes par Maurice Cauchie, Paris, Librairie Marcel Didier, p. 172.

242 *Op. cit.*, p. 242.

243 *Jodelet ou le maître valet*, II, 3, v. 445–456. Cité d'après C. Nédélec, *op. cit.*, p. 118.

Lucrèce: Pleurez donc, ô mes yeux; soupirez, ma poitrine.  
 Dom Fernand: Parbleu ! Cette étrangère est de fort bonne mine.  
 Lucrèce: Et vous, mes faibles bras, embrassez ces genoux.  
 Vous ne me verrez point lever de devant vous.  
 Que je n'aie obtenu le secours que j'espère.  
 Dom Fernand: Ce style est de roman, et je vous en révère.  
 Ma sotte d'Isabeau n'a jamais lu le roman;  
 Quant est de moi j'estime *Amadis* grandement.  
 Vous n'êtes pas personne à qui rien on refuse;  
 De refuser aussi personne ne m'accuse;  
 Croyez donc aisément, tout cela supposé,  
 Qu'il ne vous sera rien de ma part refusé.

Le discours sérieux d'imploration de la jeune Lucrèce est considéré de la part de son interlocuteur, Dom Fernand, comme une stylisation romanesque, allusion à une culture livresque. Leurs lectures communes transforment les locuteurs en une sorte de communauté complice qui se définit vis-à-vis des autres. L'orchestration de la scène rappelle le questionnement sur la fiction et la réalité dans *Don Quichotte*: Dom Fernand, en position de don Quichotte, juge les qualités des personnes rencontrées par leur familiarisation avec ses romans préférés<sup>244</sup>. Nous pouvons rappeler l'attitude similaire du Destin dans *Le Roman comique* dans la scène où il réagit à la critique du roman de Cervantès et fait un rapport entre les préférences de lecture et les qualités (défauts) de son interlocuteur («Prenez garde, dit Le Destin, qu'il ne vous déplaise par votre faute plutôt que par la sienne»).

La position du lecteur dans l'oeuvre burlesque de Scarron montre également de nombreuses correspondances avec *Le Roman comique*. Le lecteur de la poésie burlesque se trouve dans une position ambiguë: à première vue, il s'agit d'une littérature populaire qui n'aspire pas à attirer les élites. Néanmoins, la mise en oeuvre d'un réseau compliqué d'allusions culturelles et littéraires exige un public cultivé avec des connaissances considérables. De même, il faut noter que la lecture du burlesque suppose une attitude critique vis-à-vis de la fiction littéraire et le goût pour les jeux littéraires entre l'auteur et le lecteur.

Ses ouvrages burlesques servent donc à Scarron de riche répertoire<sup>245</sup> de techniques littéraires qu'il peut développer ultérieurement dans son roman, y compris l'emploi de l'ironie, considérée comme convenable dans l'écriture burlesque. Dans *Le Roman comique*, Scarron reprend des techniques dont l'effet sur le public a été déjà éprouvé avec succès. Une certaine culture littéraire et le

244 N'oublions pas que l'*Amadis* joue un rôle important dans la bibliothèque de don Quichotte. S'agit-il d'un clin d'oeil aux lecteurs de Cervantès ?

245 Pour étudier le classement des procédés burlesques et comiques dans *Le Roman comique* voir P. Bornecque, «Le Comique et le burlesque dans *Le Roman comique*», in: *XVIIe siècle*, n° 110–111, 1976, pp. 25–43. P. Bornecque souligne que le burlesque ne se limite pas au rôle de divertissement, mais qu'il véhicule aussi une nouvelle conception du roman.

rapport ludique à la littérature – conditions du succès de la lecture du burlesque de Scarron – forment un public prêt à accepter l'écriture scarronienne dans sa seule oeuvre romanesque.

### III.2. PARCOURS DE LA COMMUNICATION IRONIQUE

Dans la dernière partie de notre travail, nous allons étudier le réseau de l'ironie romanesque, conçue comme une communication ironique dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte*. En employant les notions définies dans la première partie de ce travail, nous proposons d'analyser les diverses strates de la communication ironique et de décrire sa complexité.

Nous avons déjà observé que l'ironie romanesque n'est pas conceptualisée avant les travaux des romantiques à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, la pratique littéraire de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle introduit de nombreuses manifestations de l'ironie romanesque que nous allons relever dans nos analyses de la communication ironique dans les deux romans.

La communication ironique peut être analysée grâce au modèle de l'ironie élaboré dans le chapitre I.2.1 de notre livre: cette construction théorique nous permet de justifier notre interprétation qui dépasse la compréhension de l'ironie au XVII<sup>e</sup> siècle. L'application de la situation modèle de la communication ironique cherche à saisir sa complexité et richesse dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte*, tout en respectant la cohérence textuelle.

Rappelons que ce travail porte principalement sur *Le Roman comique* et que *Don Quichotte* n'est considéré que comme le texte de référence et ne sera pas étudié en détail<sup>246</sup>. Dans nos analyses nous n'allons pas suivre l'ordre chronologique des textes qui seront interprétés parallèlement, en fonction de la logique interne de la communication ironique.

#### III.2.1. Contrat de lecture ironique

Dans le chapitre I.2.3 consacré à l'analyse du mécanisme de l'ironie, nous avons observé que la communication ironique s'établit dès le début de l'oeuvre littéraire et que ses indices peuvent être relevés dès le paratexte. Les «seuils» de l'oeuvre littéraire proposent les règles du jeu et invitent le lecteur à les respecter, sous peine d'échec de la communication ironique. Le terme proposé – contrat de lecture – signale l'aspect bilatéral de l'installation de la communication ironique. L'ironiste et son complice explicitent les conditions pour la réussite de la lecture ironique de l'ouvrage. Il faut rappeler que la mise en place du contrat de lecture ironique est intrinsèquement liée au positionnement de l'oeuvre dans le discours littéraire, à savoir dans un genre particulier.

246 Pour l'étude des divers aspects de *Don Quichotte*, nous signalons l'ouvrage récent de Jaime S. J. Fernández, *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995. Le classement des références bibliographiques suit l'ordre des chapitres du roman.

### III.2.1.1. Titre – prologue – avertissement

Le **titre** du *Roman comique* est un oxymore qui résulte de la juxtaposition de deux expressions considérées par le XVII<sup>e</sup> siècle comme incompatibles. À l'époque de Scarron, le terme de *roman* désigne les récits qui relèvent du genre baroque et héroïque<sup>247</sup> et représentent les aventures et les amours de personnages nobles et beaux, dans un décor exotique et luxueux.

Par contre, l'adjectif *comique* se réfère aux représentations de la vie quotidienne qui relatent des faits médiocres dans le but de susciter le rire. Le rapprochement des deux expressions est ainsi surprenant pour le lecteur de l'époque et envisage le double positionnement du *Roman comique* dans le discours littéraire. J. Serroy<sup>248</sup> note que le choix de juxtaposer deux termes incongrus affiche la conception littéraire de Scarron qui essaie d'allier dans son livre les éléments burlesques et réalistes («comique») et le romanesque idéalisé («roman»). Le titre rappelle aux lecteurs du *Roman comique* qu'il faut être prêt à suivre à la fois des aventures héroïques et des événements banals : dans le récit premier, l'on assiste aux images de la vie provinciale et aux scènes burlesques, tandis que les histoires et nouvelles intercalées décrivent des héros d'origine noble et leurs péripéties dans leur quête de l'amour. Le titre du *Roman comique* souligne ainsi la position particulière du roman dans le champ littéraire de l'époque, position que le lecteur doit accepter.

Le titre de *Don Quichotte*, mis en rapport avec l'incipit de la première partie du roman, indique un décalage entre le personnage d'hidalgo Quijada (Quesada) et son identité chevaleresque de don Quichotte. Dans le titre complet du roman – *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche (El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha)* – on note la juxtaposition de deux expressions qui s'excluent, le titre d'*hidalgo* n'étant pas compatible avec celui de *don*, titre de noblesse plus élevée<sup>249</sup>.

L'adjectif *ingenioso* employé pour décrire les qualités du personnage est souvent expliqué par rapport à l'ouvrage du médecin Huarte de San Juan *Examen de ingenios* (1575) et sa conception d'un type de tempérament qui dispose de capacités intellectuelles (*ingenio*) tout en souffrant de manies cholériques<sup>250</sup>. Or, nous pouvons interpréter l'adjectif *ingenioso* comme le reflet de la capacité créative du personnage d'*hidalgo* Quijada qui est capable de forger son image de *don Quijote de la Mancha* au cours du roman. Il faut noter que le titre de la seconde partie ne reprend pas le substantif *hidalgo* qui est remplacé par *caballero* (cheva-

247 Cf. *supra*, II.2.2.2.

248 J. Serroy, *op. cit.*, p. 501. Sur le double emploi de l'adjectif *romanesque* voir *supra*, III.1.4.

249 Nous devons pourtant signaler l'hypothèse de F. Rico qui suggère que le titre du roman est tributaire de la décision de l'imprimeur qui l'a modifié pour des raisons typographiques. Cf. F. Rico, «El título del *Quijote*», in: *Cervantes. Essays in Memory of E. C. Riley. On the Quatercentenary of Don Quijote*, edited by J. Robbins and E. Williamson, Oxon/New York, Routledge, 2005, pp. 127–137.

250 Cf. M. de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, pp. 121–122.

lier). Dans la seconde partie du roman, le changement de titre pourrait signaler que le personnage principal fait désormais partie de son univers chevaleresque construit par la première partie. Le statut chevaleresque de don Quichotte est attesté dans la seconde partie par les personnages, lecteurs de la première partie qu'il rencontre pendant sa dernière sortie. Grâce à la publication de la première partie du roman, don Quichotte a obtenu son identité de chevalier (*caballero*) bâtie sur son existence livresque.

Les fondements de la communication ironique sont établis en particulier dans le **Prologue** à la première partie de *Don Quichotte* et dans l'**Avertissement** au lecteur qui précède la première partie du *Roman comique*. La modalisation ironique dans les parties introductives des romans indique le caractère ironique global des deux romans.

Nous avons déjà observé la modalisation ironique du Prologue de *Don Quichotte* qui situe le roman dans la production littéraire de l'époque. Représenté par le personnage d'ami fictif, le lecteur entre en scène pour discuter avec l'auteur sur les divers aspects de sa création littéraire. Rappelons que l'ami fictif réagit à la lamentation ironique de l'auteur, qui se plaint de ses incapacités à adopter les techniques habituelles des prologues, pour l'encourager dans son entreprise et l'inciter à poursuivre sa rédaction. Le lecteur est donc situé dans la position du complice de l'auteur, prêt à défendre ses partis pris esthétiques. Il faut ajouter que le projet de construire le prologue comme un questionnement sur la rédaction de ce prologue met en relief, dès le début, le caractère réflexif de l'œuvre, que le lecteur doit accepter.

Le Prologue de *Don Quichotte* est suivi par des **poésies burlesques** qui parodient les techniques littéraires commentées par l'auteur et son ami. Les poèmes dédiés aux personnages du roman de Cervantès, y compris Rossinante, entrent en contraste avec la poésie savante mentionnée dans la discussion du Prologue. Les personnages des romans de chevalerie – Urgande la Méconnaissable, la fée d'*Amadis de Gaule*; Amadis de Gaule lui-même; Bélianis de Grèce; Dame Oriane; Gandalin, écuyer d'Amadis de Gaule; Roland Furieux; le Chevalier Phébus; Solisdan (anagramme de Lassindo, écuyer de Bruneo de Bonamar d'*Amadis de Gaule*) – toute une cohorte de héros chevaleresques présentent leurs éloges en vers. Par exemple, Amadis de Gaule dédie à don Quichotte de la Manche les lignes : «[...] Vis désormais certain que, pour l'éternité / Ou du moins tout le temps que, dans la quarte sphère, / Le blond Phébus voudra exciter ses coursiers, // Tu garderas le pur renom de valeureux, / Ta patrie sera de toutes la première / Et ton savant auteur, seul et unique au monde» (DQ, I, p. 401)<sup>251</sup>. Ce n'est pas seulement le chevalier errant qui est admiré par Amadis, mais aussi son auteur, dont les qualités de savant sont accentuées dans le poème.

251 «[...] vive seguro de que eternamente, / en tanto, al menos, que en la cuarta esfera, / sus caballos aguije el rubio Apolo, / tendrás claro renombre de valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo único y solo.» (DQ, I, p. 39)

Parmi les auteurs fictifs des poésies présentées, nous pouvons remarquer «Plaisant Poète farci», un nom qui cache Gabriel Lobo Lasso de la Vega, ami de Cervantès et auteur probable des vers. Les poèmes burlesques se terminent par un dialogue en forme de sonnet entre Babiéca, cheval du Cid, et Rossinante qui exprime son attitude pragmatique envers la vie et dont les paroles contrastent avec les vues idéalistes de son maître: «– Amour n'est que sottise ? – Ce n'est jamais sagesse. – Vous voici philosophe. – Faute d'être nourri» (DQ, I, p. 407)<sup>252</sup>.

A la fin de la première partie du roman, nous relevons également l'insertion de poèmes consacrés aux personnages du roman. L'auteur explique son enquête menée dans les archives avant la publication des poèmes et exprime le souhait que les lecteurs leur accordent «le même crédit que les esprits sensés accordent d'ordinaire aux livres de chevalerie, qui ont tant de vogue et de réputation de par le monde; ainsi se tiendra-t-il pour bien payé et satisfait, et il s'enhardira à en chercher et à en trouver d'autres; et même si elles ne sont pas aussi véridiques, du moins seront-elles aussi bien inventées et aussi divertissantes» (DQ I, LII, p. 884)<sup>253</sup>.

La constatation de l'auteur s'accorde bien avec la modalisation ironique de la poésie qui clôt la première partie. Les quatre sonnets et les deux épitaphes présentant les vers sur les tombeaux de don Quichotte et de Dulcinée sont issus des plumes des académiciens d'Argamasilla, une dénomination fictive qui cache probablement les amis de Cervantès qui lui ont dédié ces petits poèmes burlesques.

L'avertissement «Au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre» qui ouvre *Le Roman comique*, commence par des affirmations sur l'imperfection de l'oeuvre: «Je ne te donne point d'autre Errata de mon livre que mon livre même, qui est tout plein de fautes. L'imprimeur y a moins failli que moi, qui ai la mauvaise habitude de ne faire bien souvent ce que je donne à imprimer que la veille du jour que l'on imprime.» (RC, p. 55) Au lieu d'excuses et de justifications visant à calmer le lecteur scandalisé, l'auteur affiche sa désinvolture. Il faut noter que l'irrespect de l'auteur vis-à-vis de son lecteur s'accroît au cours de l'avertissement: «Si tu es en peine de savoir pourquoi je me presse tant, c'est ce que je ne veux pas dire; et si tu ne te soucies pas de le savoir, je me soucie encore moins de te l'apprendre.» (RC, p. 55)

Dans le texte qui devrait inciter le public à la lecture et servir d'introduction explicative, l'auteur obscurcit son écriture et insulte son destinataire. Dès le début, l'auteur se montre insolent envers son lecteur et construit son image d'artiste insouciant de la composition et de la réception de son oeuvre.

252 «¿Es necesidad amar? -No es gran prudencia. / Metafísico estáis. -Es que no como.» (DQ, I, p. 46)

253 «[...] el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo.» (DQ I, LII, p. 966)

L'avertissement introduit la distinction entre le lecteur «**bénévole**» (bienveillant) et le lecteur «**malévole**» qui sont apostrophés directement par l'auteur : «Voilà, Lecteur bienveillant ou malévole, tout ce que j'ai à te dire.» (RC, p. 55) L'adjectif «scandalisé» employé dans l'avertissement ne s'applique pas à tout le monde – l'auteur souligne que : «Ceux qui savent discerner le bon et le mauvais de ce qu'ils lisent reconnaîtront bientôt les fautes que je n'aurai pas été capable de faire et ceux qui n'entendent pas ce qu'ils lisent ne remarqueront pas que j'aurai failli.» (RC, p. 55) Même si l'auteur applique sa distinction d'abord dans le domaine de l'orthographe, il semble que la description rende déjà compte des caractéristiques fondamentales du lecteur malévole. La première qualité qui caractérise le lecteur malévole est ainsi la capacité de «discerner le bon et le mauvais» : il sait lire d'une manière critique et «entendre» les textes. Par contre, le lecteur bienveillant devient une cible d'attaque de la part de l'auteur à cause de sa curiosité exagérée, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait cité *supra* («Si tu es en peine de savoir pourquoi [...]»). Le lecteur bienveillant, scandalisé par ces affirmations insolentes, est obligé de faire face au silence de l'auteur qui ne veut pas répondre à ses questions naïves.

La différenciation proposée entre les deux types de lecteur reflète la disposition des rôles de complice et de naïf de l'ironie dans la communication ironique<sup>254</sup>. Les rapports entre la lecture du complice de l'ironie («lecteur malévole») et celle du naïf de l'ironie («lecteur bienveillant») sont envisagés dès le paratexte où l'on assiste à la mise en place du contrat de lecture ironique. Les manifestations de ces deux lectures dans le texte du roman seront analysées en détail dans le chapitre III.2.5 consacré à la narration ironique.

L'apostrophe du lecteur dans le Prologue de *Don Quichotte* et l'avertissement au *Roman comique* développent le topos littéraire de la *captatio benevolentiae*, une technique traditionnelle<sup>255</sup> qui vise à susciter la bienveillance des lecteurs par l'affirmation de l'auteur qui met en doute ses capacités et accentue les défauts de son oeuvre. Dans le cas du *Roman comique*, il est intéressant d'observer que l'auteur apostrophe également un lecteur malévole et envisage ainsi une *captatio «malevolentiae»* parallèle. La communication paradoxale et l'installation d'une double lecture sont à repérer explicitement dès l'avertissement du roman.

254 Cf. *supra*, I.1.4.

255 Cf. E. Behler, *Ironie et modernité*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, PUF, 1997, p. 50; E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit par J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956.

### III.2.1.2. Incipit

Le contrat de lecture ironique se forme également dans les incipit<sup>256</sup> des premières parties de *Don Quichotte* et du *Roman comique*. Le début du *Roman comique* introduit une description épique développée, suivie par un commentaire métatextuel: «Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure; mais, au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans.» (RC, I, I, p. 57) Le début du *Roman comique* présente une imitation parodique des romans héroïques – les expressions relevant du style épique sont tournées en dérision par le commentaire métatextuel qui souligne l'insuffisance du discours héroïque à s'exprimer «humainement» et «intelligiblement». La modalisation ironique de l'incipit met en marche la procédure de la parodie et développe la stratégie subversive de la mise à distance du genre héroïque.

L'incipit de la première partie de *Don Quichotte* sert à introduire le personnage de don Quichotte et à mettre en relief son caractère ridicule. Il est possible d'observer un décalage entre le titre du premier chapitre «Qui traite de la condition et des occupations du fameux et vaillant gentilhomme don Quichotte de la Manche» (*Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha*) et les premières lignes du roman: «Dans un village de la Manche dont je ne veux me rappeler le nom, vivait, il n'y pas longtemps, un gentilhomme de ceux qui ont lance au râtelier, bouclier antique, maigre roussin et lévrier chasseur. Un pot-au-feu, avec un peu plus de boeuf que de mouton, un salpicon presque tous les soirs, des oeufs frits au lard le samedi, des lentilles le vendredi, quelque pigeonneau de surcroît le dimanche consumaient les trois quarts de son bien.» (DQ, I, I, p. 409)<sup>257</sup>

La description des conditions de la vie quotidienne du personnage accentue le comique de sa formation chevaleresque qu'on va suivre dans les chapitres suivants. Par une procédure de dénomination qui vise à changer son identité, le personnage essaie de se transformer en «fameux et vaillant» don Quichotte de la Manche, suivi par le regard du lecteur. L'incipit du roman propose ainsi une

256 Cf. les commentaires de M. Robert qui étudie les incipit du *Roman comique* et de *Don Quichotte* dans ses ouvrages *La Vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981 et *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977.

257 «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.» (DQ, I, I, pp. 49–51)

lecture attentive aux incongruités entre les projets chevaleresques de *Don Quichotte* et la réalité de leurs déroulements.

Dès la première phrase du roman, nous observons l'affirmation du narrateur qui impose d'emblée son indépendance et rappelle sa liberté de narration sous la forme du refus de fournir les informations précises: «Dans un village de la Manche dont je ne veux me rappeler le nom» (*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*)<sup>258</sup>. Le contrat de lecture ironique établi dans l'incipit souligne ainsi la position du narrateur et accentue son rôle. De même que dans l'incipit du *Roman comique*, la présence du narrateur est mise en relief et ses interventions dans le récit annoncent son activité dans le roman.

### III.2.1.3. Renouvellement du contrat

Le contrat de lecture ironique dans les deux romans doit être renouvelé au seuil de leur seconde partie pour confirmer la poursuite de la communication ironique. La décision de poursuivre la communication sur ce mode est déjà signalée par le choix de garder les titres qui se réfèrent aux premières parties. Dans le cas de *Don Quichotte*, nous avons déjà signalé le remplacement du substantif *hidalgo* par celui de *caballero*. Il faut remarquer que le titre de la seconde partie (*El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*) est suivi par une note qui met en relief l'identité de l'auteur: *Par Miguel de Cervantès Saavedra, auteur de la première partie*. La mention du nom de l'auteur de la première partie dans le titre qui souligne la parenté entre les deux parties du roman peut s'interpréter aussi comme une réaction au plagiat d'Avellaneda.

L'incipit de la seconde partie du *Roman comique* rappelle celui de la première partie car il introduit la même imitation parodique du style des incipit héroïques: «Le soleil donnait à plomb sur nos antipodes et ne prêtait à sa soeur qu'autant de lumière qu'il lui en fallait pour se conduire dans une nuit fort obscure. Le silence régnait sur toute la terre, si ce n'était dans les lieux où se rencontraient des grillons, des hiboux et des donneurs de sérénades.» (RC, II, I, p. 191) Le lecteur reconnaît immédiatement la mise en scène parodique de la première partie et comprend que le narrateur l'incite à la même lecture ironique. Le renouvellement du contrat ironique est clairement envisagé par la répétition de la stratégie parodique. Le lecteur remarque tout de suite que la modalisation ironique du texte va continuer, adoptant la même attitude de distanciation par rapport au style héroïque.

258 Notons que d'après M. Riquer, l'expression «no quiero acordarme» pourrait être employée à l'époque de Cervantès pour désigner simplement «no me acuerdo». Cf. M. de Riquer, *op. cit.*, p. 119. Néanmoins, la plupart des traductions et des interprétations préfèrent garder la modalité de volonté: «El comienzo del Quijote es una proclama literaria, que establece la libertad del artista, al sustituir el *deber* y *no deber* de la retóricas tradicionales, por el *querer* y *no querer* del personal designio creador.» J. B. Avallé-Arce et E. C. Riley, «Don Quijote», in: *Suma Cervantina*, London, Tamesis, 1973, p. 48.

Le **Prologue** à la seconde partie de *Don Quichotte* commence par un exposé sérieux où l'auteur se prononce contre la seconde partie du roman publiée sous le nom d'Avellaneda et répond aux attaques personnelles qui s'y trouvent. L'auteur commence le Prologue par une interpellation du lecteur : celui-ci est situé dans la position où il partage le refus de l'oeuvre apocryphe, en attendant la réaction du vrai auteur : «Dieu du ciel ! et avec quelle impatience, ô lecteur noble, sinon plébéien, tu dois attendre ce prologue, espérant y trouver représailles, attaques et réprimandes à l'encontre de l'auteur du second Don Quichotte [...]» (DQ, II, p. 897)<sup>259</sup>.

L'auteur fait du lecteur son complice contre le plagiaire pour lui attribuer le rôle d'intermédiaire entre lui-même et Avellaneda : «Si d'aventure tu venais à le rencontrer, dis-lui de ma part que je ne me tiens pas pour offensé, car je ne sais que trop ce que sont les tentations du démon [...]» (DQ, II, p. 898)<sup>260</sup>. L'auteur refuse la vengeance sous forme de violences verbales contre son adversaire et préfère construire une image de soldat fier et d'écrivain accompli, dont les qualités étaient déjà prouvées par son comportement et son oeuvre littéraire.

Après avoir réglé son compte à la continuation d'Avellaneda, l'auteur présente la caractéristique de la seconde partie et met en relief ses ressemblances avec la première partie : «Il te suffit de savoir que cette Seconde partie de Don Quichotte, que je t'offre, est taillée de la même façon et dans la même étoffe que la Première : et que tu y trouveras don Quichotte prolongé, et finalement enterré, afin que nul n'ose porter contre lui de nouveaux témoignages, c'est assez des anciens.» (DQ, II, p. 900)<sup>261</sup>

Le contrat de lecture ré-établi dans le second Prologue précise l'achèvement de l'oeuvre avec la seconde partie – le lecteur devra accepter que le roman n'aura pas de continuation issue de la plume de son véritable auteur. L'installation d'une complicité contre Avellaneda proposée au lecteur se manifeste également dans cette invitation à «l'enterrement» du héros du roman.

L'**incipit** de la seconde partie de *Don Quichotte* commence par un rappel de la délégation de la narration à Cid Hamete Benengeli, l'un des auteurs fictifs du roman : «Cid Hamet Benengeli raconte, dans la seconde partie de cette histoire et troisième sortie de don Quichotte, que le curé et le barbier demeurèrent près d'un mois sans le voir, afin de ne point lui renouveler et remettre en mémoire les

259 «¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote* [...]» (DQ, II, p. 17)

260 «Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado; que bien sé lo que son tentaciones del demonio [...]» (DQ, II, p. 20)

261 «[...] ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados [...]» (DQ, II, pp. 23–24)

choses passées [...]» (DQ, II, I, p. 903)<sup>262</sup>. L'incipit de la seconde partie de *Don Quichotte* met en relief un décalage temporel entre la fin de la première partie et le début de la seconde, période où don Quichotte devait avoir oublié ses aventures chevaleresques.

Après avoir lu le Prologue, le lecteur, curieux du déroulement des aventures du chevalier errant, attend les préparatifs pour la troisième (et dernière) sortie du personnage. L'incipit de la seconde partie présente un écho de la première partie où le lecteur suivait la formation de l'identité chevaleresque de don Quichotte. De même que don Quichotte doit renouveler et réaffirmer son statut de chevalier errant après un mois d'oisiveté, le lecteur est obligé de ré-accepter la transformation du personnage au début de la seconde partie du roman.

Le contrat de lecture ironique et son renouvellement dans les secondes parties proposent une communication littéraire dont le caractère ludique est signalé. Les « seuils » des deux romans et leurs continuations respectives envisagent une délimitation parodique vis-à-vis des genres populaires – les romans de chevalerie et héroïques. Le lecteur est invité à reconnaître les stratégies et techniques littéraires du genre parodié et à apprécier les jeux intertextuels. Finalement, le contrat de lecture ironique prépare le lecteur à une activité interprétative considérable. Le lecteur doit être prêt à s'investir dans une lecture attentive au décalage au plan stylistique, narratif et intertextuel en même temps, pour confirmer son statut de complice de l'ironie.

### III.2.2. Orientation de la lecture ironique

Après avoir caractérisé la mise en place du contrat de lecture ironique dans les deux romans, nous pouvons passer à l'étude comparative des isotopies ironiques qui permettent l'orientation de la lecture ironique<sup>263</sup>. La répétition des mêmes stratégies au cours de la lecture établit un réseau de signalisations qui mettent en relief la modalisation ironique. L'étude de la composition des deux romans nous servira à caractériser le premier repère qui dirige le déroulement de la lecture ironique.

#### III.2.2.1. Composition

En décrivant les aventures des personnages, les romanciers des genres chevaleresque et héroïque élaborent une composition complexe du récit, ouverte aux

262 «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia, y tercera salida de don Quijote, que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas.» (DQ, II, I, p. 29)

263 Cf. *supra*, I.2.3.

digressions fréquentes. Jacques Morel<sup>264</sup> rappelle que la composition du *Roman comique* renvoie à la composition «à fil central» des romans héroïques et diffère de la composition «à tiroirs» de *Don Quichotte* qui prend comme point de départ les romans de chevalerie. *Don Quichotte* et *Le Roman comique* qui parodient les genres chevaleresque et héroïque, imitent donc leur composition en y ajoutant leurs propres inventions. L'ironie qui apparaît dans la composition de *Don Quichotte* et du *Roman comique* est étroitement liée au projet parodique – Scarron et Cervantès adoptent les procédés des romans de l'époque pour les tourner en dérision.

Dans les deux œuvres, il est possible de relever les **remarques** concernant la composition. Tout d'abord, constatons que l'auteur du *Roman comique* se prétend indifférent à la composition de son livre et qu'il sème dans le récit des affirmations qui mettent en question l'existence d'un plan élaboré de la composition : «Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage; car en conscience il n'y verra pas d'autre chose, quand le livre serait aussi gros que le Cyrus, et si, par ce qu'il a déjà vu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-être que j'en suis logé là aussi bien que lui, qu'un chapitre attire l'autre et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi.» (RC, I, XII, p. 98)

Les théoriciens du XXe siècle, à la différence des critiques du XVIIe qui constataient les défauts de la composition du *Roman comique*, s'efforcent de démontrer l'existence d'un plan sous-jacent<sup>265</sup> en soulignant que la composition est rythmée par l'alternance des éléments romanesques et burlesques qui interrompent régulièrement la trame du récit pour la diviser en ensembles cohérents.

La composition du *Roman comique* est tributaire de la stylisation orale de la narration, qui crée un effet d'alternance spontanée des éléments pour attirer et garder l'attention des lecteurs. L'aspiration à «l'oralité» du roman lui prête une composition organisée par les exigences d'une narration improvisée – souvent, les histoires semblent être racontées par un narrateur à bout de souffle : «[...] l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre.» (RC, I, I, pp. 58–59) Le plan du roman suit un rythme saccadé et la narration procède par un enchaînement rapide des scènes. Rappelons le bref premier chapitre (RC, I, I, pp. 57–59) qui réussit en l'espace de trois pages

264 Cf. J. Morel, «La composition du *Roman comique*», *L'Information littéraire*, 5, 1970, pp. 212–217.

265 Cf. J. Serroy, *op. cit.*, pp. 466–501; R. Guichemerre, «Scarron ou le romanesque contenu», *Littératures Classiques*, n° 15, oct. 1991, pp. 137–144; J. Morel, *op. cit.*; J.-P. Chauveau, «Diversité et unité du *Roman comique*», *Mélanges Mongrédien*, Paris, Société d'études du XVIIe siècle, 1974, pp. 163–176.

à introduire les personnages et décrire le lieu de l'action pour esquisser même la première bagarre burlesque du roman.

En étudiant la composition du *Roman comique* il faut prendre en considération l'état inachevé du roman. Nous avons déjà mentionné qu'en 1660, quelques mois avant sa mort, Scarron obtient le privilège de publier la troisième partie du *Roman comique* ce qui prouve sa volonté de terminer son oeuvre. Malheureusement, nous ne disposons pas de documents sur la continuation prévue ni de notes de Scarron concernant le déroulement possible de l'intrigue. La troisième partie dont on ignore l'auteur – *La Suite d'Offray* – continue et achève l'histoire des comédiens mais dans un style moins réussi et moins vif que les deux premières parties. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, *Le Roman comique* est considéré comme une oeuvre incomplète dont la troisième partie anonyme n'est pas en harmonie avec le reste et ne correspond pas à l'écriture de Scarron. A cause de son inachèvement, la composition du roman témoigne occasionnellement d'un manque de consistance de l'intrigue : des remarques restent non éclaircies et des histoires sont commencées sans être terminées ni développées. Toutes les aventures des personnages auraient été probablement expliquées dans la troisième partie du roman, par exemple l'origine du Destin et le passé redoutable de La Rappinière.

Dans *Don Quichotte* l'auteur insère également des passages concernant la composition du livre. Nous pouvons trouver des remarques sur le plan de la composition dans le chapitre XLVIII de la première partie, dans le discours du chanoine de Tolède où il traite la théorie de la littérature. Bon disciple d'Aristote, le chanoine rappelle l'exigence d'une composition harmonieuse et claire de l'oeuvre littéraire et critique son déficit dans les romans de chevalerie : «Je n'ai vu aucun livre de chevalerie qui forme un corps de fable avec tous ses membres, de façon que le milieu corresponde avec le commencement et la fin avec commencement et le milieu ; au contraire, on les compose avec tant de membres qu'on semble avoir pour dessein de former une chimère ou un monstre, plutôt que de faire une figure proportionnée.» (DQ, I, XLVIII, p. 847)<sup>266</sup>

Le chanoine souligne la nécessité d'un plan équilibré sans présenter un inventaire de règles. Nous avons déjà signalé (II.2.2.1) le décalage qui existe entre les principes théoriques de la composition, hérités de la conception aristotélicienne de l'oeuvre d'art, et la pratique réelle de l'époque qui ne respecte pas toujours l'austérité des règles. Néanmoins, le souci d'observer une unité harmonieuse peut être relevé dans toute l'oeuvre de Cervantès et présente une des constantes de sa conception de la création littéraire<sup>267</sup>. A la différence du *Roman comique*,

266 «No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada.» (DQ, I, XLVIII, p. 907)

267 Cf. E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, op. cit., p. 100.

l'auteur de *Don Quichotte* souligne sa recherche d'une composition équilibrée et réfléchie.

Il faut rappeler que les deux romans sont divisés en **deux parties** qui ont été rédigées avec un décalage de plusieurs années (dix ans dans le cas de *Don Quichotte* et six ans dans le cas du *Roman comique*) ce qui a permis aux écrivains de repenser leurs techniques littéraires, y compris la composition, et de répondre aux réactions des lecteurs.

La complexité de la composition de la seconde partie du *Don Quichotte* est influencée également par la pseudo continuation d'Avellaneda qui a contribué à restructurer son organisation. En plein travail sur la rédaction de la deuxième partie, Cervantès apprend l'existence de l'ouvrage d'Avellaneda, paru en 1614, et décide de l'incorporer ensuite dans la trame du roman. Les allusions à Avellaneda n'apparaissant qu'à partir du chapitre LIX, il semble alors que ce soit le moment où Cervantès ait appris la publication de la pseudo continuation de son oeuvre. Pour éviter les suites possibles, la deuxième partie de *Don Quichotte* se termine avec la mort du héros, comme son auteur l'envisage d'un ton plaisant dans le Prologue de la deuxième partie. Le plan du roman reste ainsi accompli, sans évocation des aventures qui doivent être racontées dans un livre à venir.

La composition de la première partie est critiquée par les personnages dans le chapitre III de la deuxième partie : Samson Carrasco parle à don Quichotte et à Sancho Pança du livre récemment publié qui raconte leurs aventures et des réactions qu'il a soulevées : «L'un des défauts que l'on reproche à cette histoire, dit le bachelier, c'est que son auteur y a inséré une nouvelle intitulée : *Le Curieux impertinent*. Non pas qu'elle soit mauvaise ou mal écrite, mais parce qu'elle n'est pas à sa place et n'a rien à voir avec l'histoire du seigneur don Quichotte.» (DQ, II, III, p. 924)<sup>268</sup>

Il est vrai que Cervantès a modifié le plan de la seconde partie pour qu'elle ne contienne plus de nouvelles intercalées du type du *Curieux impertinent*. La seconde partie du roman est plus centrée autour des personnages principaux de don Quichotte et Sancho Pança et les histoires secondaires sont davantage liées à la trame du récit premier.

L'orientation de la lecture ironique que nous pouvons trouver au niveau de la composition de *Don Quichotte* et du *Roman comique* se développe grâce à plusieurs techniques. En adoptant la composition du genre parodié, les romans s'en détachent par l'insertion d'éléments métanarratifs. Les interventions de l'auteur concernent la disposition globale de l'oeuvre – dans les deux romans, nous assistons à des commentaires qui se prononcent sur l'organisation du récit.

268 «-Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.» (DQ, II, III, p. 68)

Les remarques signalent une attitude critique (Cervantès) ou désinvolte (Scarron) face à la composition du roman. Ajoutons que la division du roman en deux parties permet d'établir dans *Don Quichotte* une discussion sur la composition à l'intérieur du roman, dans laquelle les objections critiques sont incarnées par les personnages.

### III.2.2.2. Titres des chapitres

La composition des deux romans est organisée par la répartition en chapitres dont les **titres** guident et orientent la lecture ironique. Le procédé est introduit chez Cervantès et Scarron en reprend la technique dans *Le Roman comique* pour l'enrichir de ses propres inventions<sup>269</sup>. Dans les deux ouvrages, les titres présentent un ensemble varié dont nous allons essayer d'établir la typologie.

Nous relevons d'abord les titres qui désignent simplement le contenu du chapitre sans modalisation ironique :

DQ, I, III. Où l'on raconte la plaisante manière qu'employa don Quichotte pour se faire armer chevalier

*DQ, I, III. – Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero*

RC, I, X. Comment Ragotin eut un coup de busc sur les doigts

Les titres des chapitres peuvent indiquer un court épisode de l'histoire ou embrasser une période considérable en raccourci. Ce dernier type est représenté par le titre du dernier chapitre de *Don Quichotte* dont le caractère laconique contraste avec la prolixité des titres précédents :

DQ, II, LXXIV. Comment don Quichotte tomba malade, et comment il fit son testament et mourut

*DQ, II, LXXIV. – De como don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte*

Certains titres indiquent le contenu du chapitre tout en introduisant une modalisation ironique, en particulier dans les épithètes qui caractérisent les personnages et leur comportement. Ce type de titres apparaît souvent dans *Don Quichotte*, à la différence du *Roman comique* où il n'est pas utilisé :

DQ, I, I. Qui traite de la condition et des occupations du fameux et vaillant gentilhomme don Quichotte de la Manche

269 Cf. J. Serroy, «Scarron ou l'ironie romanesque. L'art du titre dans *Le Roman comique*», *Recherches et Travaux*, n° 41, 1991, pp. 55–61.

*DQ, I, I. – Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha*

Les épithètes ironiques attribuées à don Quichotte dans les titres des chapitres sont très fréquentes. Don Quichotte est nommé : fameux, ingénieux, vaillant, vaillant, brave, invincible (*famoso, ingenioso, valeroso, valiente, bravo, invencible*). La même modalisation ironique caractérise les aventures du chevalier, désignées successivement comme : jamais imaginée, jamais vue ni entendue, notable, étrange, grande, fameuse (*jamás imaginada, jamás vista ni oída, notable, estraña, grande, famosa*). Il faut noter la répétition des expressions hyperboliques dont le caractère ironique est mis en relief par la juxtaposition de titres incompatibles :

DQ, II, LXVIII. De la porcine aventure qui arriva à don Quichotte  
*DQ, II, LXVIII. – De la cerdosa aventura que le aconteció a don Quijote*  
 DQ, II, LXIX. De la plus rare et étrange aventure qui fût arrivée à don Quichotte, dans tout le cours de cette grande histoire  
*DQ, II, LXIX. – Del más raro y más nuevo suceso que en todo el discurso desta grande historia avino a don Quijote*

Souvent, la modalisation ironique apparaît quand nous comparons le contenu du chapitre désigné et son titre grandiloquent – nous pouvons citer les titres des chapitres où don Quichotte se met à battre un troupeau de moutons (I, XVIII) et où il libère les criminels enchaînés (I, XXII) :

DQ, I, XVIII. Où l'on raconte les propos qu'échangea Sancho Pança avec son maître don Quichotte, ainsi que d'autres aventures dignes d'être racontées  
*DQ, I, XVIII. – Donde se cuentan las razones que pasó Sancho Pança con su señor Don Quijote, con otras aventuras dignas de ser contadas*  
 DQ, I, XXII. De la liberté que donna don Quichotte à plusieurs malheureux que l'on menait malgré eux là où ils n'auraient pas voulu aller  
*DQ, I, XXII. – De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados galeotes que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir*

La modalisation ironique peut se produire à l'intérieur même du titre grâce à un contraste entre les événements décrits :

DQ, I, XXXVI. Qui traite de la féroce et formidable bataille que don Quichotte livra à des outres de vin rouge, ainsi que d'autres curieux événements qui lui arrivèrent à l'auberge  
*DQ, I, XXXVI. – Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta sucedieron*

Il arrive que le titre du chapitre ne nous renseigne pas sur le contenu du chapitre et se limite à des constatations générales. Scarron et Cervantès utilisent ce type de titres laconiques :

- DQ, II, IX. Où l'on raconte ce que l'on y verra  
*DQ, II, IX. – Donde se cuenta lo que en él se verá*  
 DQ, II, XXXI. Qui traite de maintes et grandes choses  
*DQ, II, XXXI. – Que trata de muchas y grandes cosas*  
 RC, I, VIII. Dans lequel on verra plusieurs choses nécessaires à savoir pour l'intelligence du présent livre

Dans les titres des chapitres, nous pouvons également relever une modalisation ironique quand la qualité et la pertinence des événements racontés sont paradoxalement mises en question. Le procédé est très fréquent chez Scarron qui se plaît à apostropher le lecteur dans les titres des chapitres pour lui imposer un mode de lecture. Nous pouvons observer cette technique également chez Cervantès :

- DQ, II, XXIV. Où l'on conte mille broutilles aussi peu pertinentes que nécessaires à la véritable intelligence de cette grande histoire  
*DQ, II, XXIV. – Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia.*  
 RC, I, XI. Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de le lire

Le titre du chapitre peut présenter un commentaire métatextuel sur la position du chapitre dans la structure du roman, en fonction de ses qualités, ou sur sa place dans la disposition des chapitres :

- DQ, II, VI. Qui traite de ce qui se passa entre don Quichotte, sa nièce et sa gouvernante; et c'est un des plus importants chapitres de toute cette histoire  
*DQ, II, VI. – De que lo que pasó don Quijote con su sobrina y con su ama, y es uno de los importantes capítulos de toda la historia*  
 RC, II, XI. Des moins divertissant du présent volume  
 RC, II, XII. Qui divertira peut-être aussi peu que le précédent

- DQ, II, LXX. Qui suit la soixante-neuvième, et traite de choses qui n'ont pas été omises pour la clarté de cette histoire  
*DQ, II, LXX. – Que sigue al de sesenta y nueve y trata de cosas no escusadas para la claridad desta historia*  
 RC, II, I. Qui ne sert que d'introduction aux autres

Le jeu avec les titres de chapitres culmine dans *Le Roman comique* dont le chapitre XVIII de la deuxième partie porte un titre paradoxal qui met en doute sa propre raison d'être :

## RC, II, XVIII. Qui n'a pas besoin de titre

Dans les titres de chapitres qui organisent la composition du roman, nous pouvons remarquer une modalisation ironique fréquente. Il est possible d'y lire des commentaires métatextuels sur la qualité des chapitres ou leur position dans la structure du roman.

Néanmoins, chez Cervantès nous constatons une élaboration plus détaillée des titres qui sont centrés sur les personnages principaux et contiennent un commentaire des événements du récit. Il faut noter que Cervantès dispose d'un espace plus large pour développer sa poétique des titres (52 chapitres dans la première partie et 74 chapitres dans la deuxième) tandis que Scarron divise son roman en 23 et 20 chapitres.

**III.2.2.3. Histoires et nouvelles intercalées**

La composition des deux romans est rythmée par les histoires et les nouvelles intercalées dans le récit premier. Les rapports entre la trame principale et les récits intercalés permettent d'enrichir les possibilités de la communication ironique dans les romans et d'orienter la lecture ironique.

Dans *Le Roman comique* nous pouvons distinguer trois niveaux de récit, qui interfèrent sans cesse. D'abord, le lecteur suit les aventures de la troupe de comédiens dans la région du Maine; dès l'arrivée de leur charrette au Mans, le récit raconte divers faits qui bouleversent la vie de la troupe des comédiens. Les événements décrits relèvent de plusieurs types – les aventures dramatiques, par exemple l'enlèvement d'Angélique, sont juxtaposées aux scènes burlesques (bagarres, disgrâces de Ragotin). Comme le note J. E. DeJean<sup>270</sup>, l'histoire centrale du *Roman comique* n'est pas riche et sert de prétexte aux nombreuses digressions.

Le récit premier est interrompu par les histoires de la vie des personnages, exposées par eux-mêmes: dans les chapitres XIII, XV et XVIII de la première partie, c'est Le Destin qui présente son histoire; La Caverne raconte sa vie dans le chapitre III de la seconde partie et, finalement, Léandre introduit son récit dans le chapitre V de la seconde partie. Grâce à la relation des faits passés, les événements présents s'expliquent progressivement. L'aventure des brancards est ainsi éclaircie par l'histoire du Destin et par ses controverses précédentes avec Saint-Far.

Il n'y a pas de hiérarchie établie entre les événements vécus et racontés qui s'enchevêtrent sans cesse. Notons que les histoires racontées ne sont pas isolées des événements extérieurs – au contraire, le narrateur semble chercher le moins

270 Joan E. DeJean, *Scarron's Roman comique: A Comedy of the Novel, A Novel of Comedy*, Berne-Francfort, Lang, 1977.

dre prétexte pour bouleverser et suspendre la narration. Le récit du Destin est suspendu parce que les comédiennes ont sommeil (RC, I, XIII); l'histoire racontée par La Caverne est interrompue par le bruit causé par un lévrier et ne sera jamais achevée (RC, II, III). Les histoires prises en charge par les personnages sont cependant les seuls moments de la narration exempts des commentaires du narrateur.

Le troisième niveau du récit, **quatre nouvelles espagnoles**<sup>271</sup> intercalées – *Histoire de l'Amante invisible* (RC, I, IX), *A trompeur, trompeur et demi* (RC, I, XXII), *Le juge de sa propre cause* (RC, II, XIV) et *Les deux frères rivaux* (RC, II, XIX) – jouissent d'une position privilégiée dans *Le Roman comique*. Jamais interrompues par les événements extérieurs, les nouvelles ne sont pourtant pas isolées du reste du récit. Il existe en effet des parallèles entre les aventures des comédiens et les péripéties des héros des nouvelles espagnoles. Nous pouvons relever les thèmes fréquents des nouvelles intercalées pour chercher leur occurrence dans le reste du récit.

D'abord, c'est l'amour et ses conséquences qui organisent la structure des nouvelles. Dans les quatre récits, les couples d'amants doivent faire face à l'infortune pour prouver leur fidélité, honneur et courage. Les épreuves sont souvent liées à des situations dramatiques – duels, batailles, enlèvements ou fuites. Ensuite, c'est le caractère ambigu de l'identité des personnages qui joue un rôle important dans le déroulement des nouvelles intercalées. Les héros se cachent sous un masque, passent pour morts ou se déguisent en personnes d'un niveau social moins élevé ou d'un autre sexe. Les jeux d'identité entraînent des quiproquos fréquents qui servent de déclencheurs d'action et contribuent à l'évolution de l'intrigue.

Les mêmes éléments thématiques peuvent être relevés dans le récit premier et dans les récits seconds, représentés par les narrations des personnages. Les couples d'amants infortunés des nouvelles espagnoles qui doivent passer des épreuves pour tester leur fidélité réciproque ou pour convaincre leurs proches de la force de leur passion, trouvent leur reflet dans les couples du Destin et L'Etoile, Léandre et Angélique ou dans l'amour de Verville et de mademoiselle de Saldagne. Les situations dramatiques ne manquent pas dans les aventures des récits premier et second: Angélique est enlevée et Le Destin participe à de nombreux duels pour protéger L'Etoile ou pour défendre son propre honneur.

En ce qui concerne les jeux de masques, il faut noter que la vie des comédiens – leurs noms de théâtre et les rôles qu'ils adoptent dans les pièces jouées – est intrinsèquement liée à l'ambiguïté identitaire. Le Destin et L'Etoile, de même que Léandre, cachent plus facilement leur identité réelle dans ce milieu protéiforme et n'avouent leur déguisement volontaire que graduellement. Les situations de

271 Sur les nouvelles espagnoles dans *Le Roman comique* voir R. Mortier, «La fonction des nouvelles dans *Le Roman comique*», *C.A.I.E.F.*, 18, Mars 1966, pp. 41–51; R. Cadorel, *Scarron et la nouvelle espagnole dans Le Roman comique*, Aix, Pensée universitaire, 1960.

quiproquos dramatiques, le cas extrême de l'instabilité identitaire, apparaissent également dans les récits premier et second.

Les quiproquos dans le récit premier peuvent entraîner des situations comiques – c'est le cas de l'enlèvement du curé de Domfront, une aventure de nature burlesque – ou des événements dramatiques, représentés par l'enlèvement d'Angélique au lieu de L'Etoile. Les quiproquos dans les maisons de Saldagne et de Verville, racontés par Le Destin, rappellent les scènes de quiproquo dans la nouvelle espagnole *Les deux frères rivaux*. Néanmoins, il est discutable de soutenir la spécificité des correspondances entre la nouvelle espagnole et l'aventure dans les maisons de Saldagne et de Verville, comme le soutient J.-P. Chauveau<sup>272</sup>. Les autres éléments textuels ne permettent pas en effet de relever dans les deux scènes des correspondances plus profondes qui dépassent le cadre du parallèle thématique du quiproquo, technique habituelle à l'époque.

Dans *Le Roman comique*, le caractère dynamique et la juxtaposition des diverses aventures dans les trois niveaux de récit ouvrent un espace où le romanesque et le comique sont inséparables. Les aventures des protagonistes du récit premier – Le Destin et L'Etoile – gardent des éléments romanesques: origine mystérieuse, amour secret et fidèle, ennemi acharné. Néanmoins, les histoires du jeune couple se mêlent sans cesse aux événements ordinaires, et même burlesques. Ainsi, la douce Etoile doit rencontrer les cavaliers de campagne qui lui font la cour (RC, I, X) et Le Destin participe, non sans plaisir, à des bagarres primitives (RC, I, XII).

Nous pouvons observer que le romanesque se trouve développé en particulier dans les nouvelles espagnoles intercalées. Les héros des nouvelles qui vivent des aventures extraordinaires habitent un univers romanesque: lieux luxueux (le palais dans *Histoire de l'amante invisible*), situés dans des pays étrangers (Espagne, Afrique dans *Le juge de sa propre cause*). L'amour décrit dans les nouvelles n'est pas habituel – les amants sont souvent séparés pour se retrouver après avoir gagné la gloire et la fortune (*Le juge de sa propre cause*). Les personnages des nouvelles ne sont cependant pas des êtres idéaux et parfaits – ils éprouvent de la jalousie et n'hésitent pas à utiliser la ruse pour obtenir le cœur de l'être aimé ou pour tester sa fidélité (*A trompeur, trompeur et demi*). Tout en vivant une vie exceptionnelle, les personnages des nouvelles semblent plus proches des gens ordinaires que les héros des romans héroïques<sup>273</sup>.

Dans les nouvelles intercalées du *Roman comique*, nous pouvons relever la modalisation ironique au plan de l'intertextualité. Les allusions aux romans de l'époque peuvent être explicites: «Je ne vous dirai point si les flambeaux que tenaient les demoiselles étaient d'argent; c'est pour le moins: ils étaient plutôt de vermeil ciselé, et la salle était la plus magnifique du monde et, si vous vou-

272 J.-P. Chauveau, «Diversité et unité du *Roman comique*», *Mélanges Mongrédien*, D'Argences, 1974, pp. 163–176.

273 R. Guichemerre emploie le terme «le romanesque tempéré» pour caractériser les personnages des nouvelles intercalées dans *Le Roman comique*. *Op. cit.*, p. 141.

lez, aussi bien meublée que quelques appartements de nos romans, comme le vaisseau de Zelmandre dans le Polexandre, le palais d'Ibrahim dans l'illustre Bassa, ou la chambre où le roi d'Assyrie reçut Mandane, dans le Cyrus, qui est sans doute, aussi bien que les autres que j'ai nommés, le livre du monde le mieux meublé.» (RC, I, IX, pp. 83–84)

Les procédés des romans héroïques sont ainsi tournés en dérision par des commentaires du narrateur. Les interventions du narrateur déjouent la réalité de l'histoire racontée et attirent l'attention vers les éléments constitutifs de la fiction.

La modalisation ironique affecte toutes les nouvelles et histoires intercalées du *Roman comique*. Les situations dramatiques se trouvent interrompues par les événements burlesques et le monde romanesque et ses charmes sont continuellement mis en doute par les commentaires du narrateur qui ne laissent pas croire le lecteur à la réalité des événements imaginaires.

En ce qui concerne *Don Quichotte*, il faut noter que l'organisation des histoires et nouvelles intercalées est différente dans ses deux parties. Nous avons déjà mentionné que l'insertion de la nouvelle *Le Curieux impertinent* dans la première partie est critiquée au début de la deuxième partie par le personnage de Samson Carrasco. Dans la suite de son roman, Cervantès ne recourt plus à ce procédé habituel dans les romans de l'époque. De plus, les histoires racontées par les personnages dans la deuxième partie concernent davantage les héros principaux – Sancho Pança et don Quichotte, à la différence de la première partie où les récits secondaires attirent souvent trop l'attention et laissent la trame centrale à l'arrière-plan. Pour décrire les histoires et nouvelles intercalées dans *Don Quichotte*, il faut donc étudier les deux parties du roman séparément.

Dans la **première** partie, nous assistons à deux sorties de don Quichotte, dont la première (chapitres II-V) présente une introduction aux aventures du chevalier où don Quichotte formule ses principes de la chevalerie errante. Le caractère raccourci de la première sortie de don Quichotte rend possible l'hypothèse que Cervantès construisse le roman sur les fondements d'un court récit qu'il décide de reprendre et développer<sup>274</sup>.

La deuxième sortie du chevalier occupe la suite de la première partie du livre. Accompagné par son écuyer Sancho Pança, *Don Quichotte* se lance dans des aventures qui sont souvent interrompues par les histoires racontées par d'autres personnages ou par l'insertion de la nouvelle *Le Curieux impertinent*. Après avoir vécu plusieurs aventures, don Quichotte est transporté dans son village par ses amis, le curé et le barbier, qui essaient de le protéger contre ses folies.

La trame principale qui raconte l'histoire de don Quichotte et Sancho Pança est fréquemment troublée par des digressions. Rappelons d'abord la rupture narrative qui suit le chapitre VIII où le narrateur principal annonce la fin de

274 Cf. E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, op. cit., pp. 92–93.

l'histoire au milieu de la scène du duel, ne disposant pas du reste du livre. Le chapitre IX explique la recherche du manuscrit du roman et continue à brouiller les voix narratives. Le narrateur trouve l'original du roman écrit en Arabe par Cid Hamet Benengeli pour le faire traduire en espagnol par un Maure. Après avoir éclairci (et bouleversé) la source de la continuation du roman, le narrateur principal présente la suite de la scène du duel. A partir de ce chapitre, le récit est perturbé par la juxtaposition des voix de plusieurs auteurs fictifs.

L'intrigue centrale qui concerne les héros principaux décrit les aventures des personnages et leurs conversations. Les déplacements continuels des héros leur permettent de rencontrer d'autres personnages avec lesquels ils discutent. Les personnages secondaires prennent souvent la parole pour raconter leur vie : dans le chapitre XII le chevrier introduit l'histoire de Marcela et Chrysostome, dans le chapitre XXIV c'est Cardenio qui raconte une partie de sa vie. Interrompu par une crise de folie, il finit son récit dans le chapitre XXVII. Dans le chapitre suivant, une jeune paysanne, Dorothee, ajoute son point de vue à l'histoire présentée par Cardenio. Les chapitres XXXIII-XXXV introduisent une nouvelle intercalée, *Le Curieux impertinent*, lue par le curé dans une auberge où les personnages se rencontrent pour assister au dénouement de l'histoire de Dorothee et de Cardenio et pour écouter une autre narration du captif d'Alger (chapitres XXXIX-XLI). Dans le chapitre XLIII, on apprend l'histoire de Clara et de Don Louis et, finalement, dans le chapitre LI, le berger Eugenio raconte la courte histoire de la belle Leandra.

Les digressions narratives n'affectent pas directement les personnages principaux – même si elles inspirent souvent à don Quichotte l'envie d'intervenir et de résoudre les problèmes ou simplement d'apprendre la fin de l'histoire. Ainsi, dans le cas de Marcela et Chrysostome, don Quichotte défend les propos de Marcela qui refuse la responsabilité de la mort de son amant ; dans le chapitre LII il propose au berger Eugenio d'aller sauver sa belle dans un couvent. De même, don Quichotte part à la recherche du fou Cardenio parce qu'il veut entendre la suite de son histoire.

La nouvelle intercalée *Le Curieux impertinent*, qui présente une étude perspicace de la jalousie, n'a pas de rapport direct avec les événements de la trame centrale ou avec les récits des personnages. Dorothee demande au curé de lire la nouvelle parce qu'elle est inquiète et ne peut pas s'endormir et la lecture terminée n'est suivie que par un court commentaire concernant ses qualités stylistiques. Néanmoins, il faut noter que la nouvelle apparaît au milieu des événements qui conduisent les aventures de Cardenio et de Dorothee et leurs amours vers une conclusion heureuse. Le récit du *Curieux impertinent* peut être considéré comme le rappel de l'autre face de la passion, déformée par l'infidélité et le mensonge. Ce récit de la jalousie maléfique se reflète aussi dans la deuxième partie du roman, dans l'histoire de Claudia Jerónima qui tue son amant sans vérifier les informations concernant son infidélité (DQ, II, LX). Ajoutons que la nouvelle *Le Curieux impertinent* est interrompue une fois par la bataille de don Quichotte avec les

autres de vin qu'il prend pour des géants, aventure comique qui contraste avec le tragique de l'histoire lue par le curé. Les chapitres de *Don Quichotte* où le sérieux prévaut sont ainsi relativisés par l'insertion de l'une des aventures les plus comiques du roman.

La composition de la **deuxième** partie du roman est plus centrée sur les aventures des héros principaux. Les premiers chapitres se passent au village de don Quichotte où les protagonistes discutent avec leur proches parents et amis. Ensuite, la troisième partie, la plus longue sortie de don Quichotte, commence et ne se termine qu'à la fin du roman où don Quichotte rentre chez lui pour mourir.

Les histoires racontées par les personnages secondaires sont pourtant aussi nombreuses que dans la première partie – les noces de Camacho (ch. XIX), les braiments d'âne (ch. XXV), la fille de doña Rodriguez (ch. XLVIII), la fille de Diego de la Llana en Barataria (ch. XLIX), la jalousie de Claudia Jerónima (ch. LX) et les aventures de Ricote et d'Ana Felix (ch. LIV, LXIII). Le plan du récit est enrichi par un nouvel élément – la séparation des personnages principaux dont les aventures sont racontées parallèlement et qui échangent des lettres insérées dans le récit.

Les personnages épisodiques introduisent des histoires qui sont souvent en rapport direct avec les actions des personnages de don Quichotte et de Sancho Pança. Ainsi, après avoir appris les événements précédant le mariage de Camacho et de Quiteria, don Quichotte et Sancho Pança participent à la cérémonie pour intervenir dans le déroulement de la stratégie rusée de Basilio, rival de Camacho. Don Quichotte défend le couple d'amants qui a obtenu le mariage par une tromperie : «Arrêtez, seigneurs, arrêtez ! criait don Quichotte d'une voix forte. Vous n'avez pas le droit de tirer vengeance de l'affront que l'amour nous fait. Considérez plutôt que l'amour et la guerre sont du pareil au même, et tout comme il est permis et accoutumé d'user à la guerre de ruses et de stratagèmes pour vaincre l'ennemi, ainsi, dans les querelles et rivalités amoureuses, on tient pour légitimes les mensonges et les fourberies [...]» (DQ, II, XXI, p. 1059)<sup>275</sup>. Le discours de don Quichotte et sa menace d'attaquer les adversaires de Quiteria et de Basilio aide à calmer la situation. Finalement, c'est Sancho qui se plaint du déroulement inattendu du mariage parce qu'il est obligé de quitter le repas proposé par Camacho.

Or, certaines histoires intercalées sont de caractère sérieux ou tragique. Nous avons déjà mentionné l'épisode de Claudia Jerónima qui commet un crime à cause de sa jalousie excessive. Les aventures d'Ana Felix sont également rapportées sans modalisation ironique. Le problème de l'expulsion des Maures hors d'Espa-

275 «Don Quijote a grandes voces decía: -Teneos, señores, teneos, que no es razón toméis venganza de los agravios que el amor nos hace; y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardides y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas [...]» (DQ, II, XXI, p. 322)

gne encadre l'histoire personnelle des deux personnages, dont la conclusion dans le roman reste ouverte<sup>276</sup>. Toutefois, il faut noter que l'intervention proposée par don Quichotte, qui veut libérer l'amant d'Ana Felix, relève de nouveau de ses folies chevaleresques de nature comique : «Don Quichotte dit à don Antonio que le parti qu'on avait pris pour rendre sa liberté à don Gregorio n'était pas le bon, car il était plus dangereux qu'opportun : mieux valait le faire passer lui-même en Barbarie avec ses armes et son cheval, car lui le tirerait de là en dépit de tous les maures, tout comme don Gaïferos l'avait fait pour son épouse Mélisendre.» (DQ, II, LXIV, pp. 1369–1370)<sup>277</sup>

Après avoir brièvement caractérisé les nouvelles et histoires intercalées dans les deux romans, nous pouvons constater que les éléments romanesques et burlesques ne se contredisent pas dans *Le Roman comique* – ils coexistent dans un monde fictionnel ouvert et ludique, sous l'égide du sourire ironique du narrateur. De même que Scarron, Cervantès construit son roman en équilibrant les aspects sérieux et comiques. Les histoires graves sont suivies par des événements grotesques, liés aux personnages de don Quichotte et de Sancho Pança.

Dans les deux romans, la composition protéiforme construit un réseau complexe où plusieurs niveaux du récit (histoires et nouvelles intercalées, lettres échangées) se croisent et s'enchevêtrent. Dans la juxtaposition de ces éléments, la modalisation ironique trouve un terrain favorable. Les correspondances entre les diverses strates du récit et les allusions intertextuelles délimitent le terrain où l'ironiste prend ses distances et signale son attitude au lecteur complice.

### III.2.3. Héros ironiques

#### III.2.3.1. Personnages ironisés

En décrivant la communication ironique, nous allons étudier également la position des personnages du *Roman comique* pour en relever la modalisation ironique, que nous comparerons ensuite au statut des personnages dans *Don Quichotte*. Les personnages ironisés peuvent devenir la cible des attaques du narrateur et de la stratégie parodique qui vise les héros héroïques ou chevaleresques.

276 Il est difficile de déduire la position personnelle de Cervantès vis-à-vis de l'expulsion des Maures. Il distinguait probablement la nécessité de l'acte politique et les conséquences néfastes dans la vie des familles touchées par l'expulsion. Cf. F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 229–335.

277 «Dijo don Quijote a don Antonio que el parecer que habían tomado en la libertad de don Gregorio no era bueno, porque tenía más de peligroso que de conveniente, y que sería mejor que le pusiesen a él en Berbería con sus armas y caballo; que él le sacaría a pesar de toda la morisca, como había hecho don Gaïferos a su esposa Melisendra.» (DQ, II, LXIV, pp. 919–920)

Dans *Le Roman comique*, nous pouvons relever des constatations générales concernant la position et le caractère des personnages. Au début du roman, dans le chapitre V de la première partie, l'auteur explique d'une manière plaisante sa conception des personnages littéraires: «Le comédien La Rancune, un des principaux héros de notre roman (car il n'y en aura pas pour un dans ce livre-ci; et puisqu'il n'y a rien de plus parfait qu'un héros de livre, demi-douzaine de héros ou soi-disant tels feront plus d'honneur au mien qu'un seul qui serait peut-être celui dont on parlerait le moins, comme il n'y a qu'heur et malheur en ce monde) [...]» (RC, I, V, p. 65).

Même s'il faut se méfier des remarques de l'auteur, l'analyse des personnages du *Roman comique* vérifie l'affirmation citée. Dans le roman, il est impossible de dégager un héros principal comme c'est le cas du personnage de don Quichotte dans le roman de Cervantès. Néanmoins, l'histoire personnelle de L'Etoile et du Destin attire davantage l'attention que les aventures des autres personnages. L'intrigue du *Roman comique* est axée sur les événements liés au couple du Destin et de L'Etoile, même si l'auteur refuse de les reconnaître comme ses héros principaux.

A part Le Destin dont les péripéties sont étroitement liées à celles de L'Etoile, seul le burlesque Ragotin dispose d'un espace comparable dans *Le Roman comique*. Les autres personnages du récit premier jouissent pourtant d'une place suffisante pour prendre la parole et attirer l'attention du lecteur sur leurs aventures: La Caverne commence à retracer sa vie au chapitre III de la deuxième partie et Léandre raconte son histoire au chapitre V de la deuxième partie.

Les héros du récit premier se trouvent dans une position pénible car ils sont la cible fréquente des malices du narrateur. Le personnage de **Ragotin** ne dispose d'aucune qualité héroïque et reste limité au registre burlesque – ses aventures interviennent régulièrement pour rythmer la narration en interrompant les passages romanesques. Ainsi, sa tentative d'offrir une sérénade à L'Etoile intervient pendant le récit du Destin et son aventure avec le bélier suit la lecture de la nouvelle espagnole *Les deux frères rivaux*.

Il faut noter que Ragotin essaie d'établir son statut d'écrivain et d'imposer ses ouvrages aux autres personnages. Les commentaires ironiques du narrateur frappent souvent l'art de Ragotin, «le nourrisson des Muses», et ses opinions concernant la littérature: «[Ragotin] récita force vers satiriques qu'ils avaient faits contre la plupart de ses voisins, contre des cocus qu'il ne nommait point et contre des femmes. Il chanta des chansons à boire et lui [La Rancune] montra quantité d'anagrammes, car d'ordinaire les rimailleurs, par de semblables productions de leur esprit mal fait, commencent à incommoder les honnêtes gens.» (RC, I, XI, p. 95)

Les aventures de Ragotin présentent un reflet burlesque de celles du Destin, en particulier ses tentatives pour obtenir l'attention de L'Etoile dont il tombe amoureux. Son amour pour L'Etoile fait penser à la passion de don Quichotte

pour sa Dulcinée, issue d'une décision volontaire de trouver un objet d'amour. Dans la discussion avec La Rancune, Ragotin hésite à déterminer l'identité de son aimée: «Enfin, La Rancune lui nommant mademoiselle de L'Etoile, il dit que c'était elle dont il était amoureux; et, pour moi, je crois que, s'il lui eût nommé Angélique ou sa mère La Caverne, qu'il eût oublié le coup de busc de l'une et l'âge de l'autre et se serait donné corps et âme à celle que La Rancune lui aurait nommée [...]» (RC, I, XI, pp. 96–97).

Le «divin» **Roquebrune**, qui fait partie de la troupe des comédiens, est également un poète raté mais prolifique parce que «toutes les boutiques d'épiciers du royaume étaient pleines de ses oeuvres tant en vers qu'en prose» (RC, I, VIII, p. 74). De même que dans le cas de Ragotin, la conception de la littérature incarnée par Roquebrune est la cible des commentaires ironiques du narrateur. C'est Roquebrune qui réfute les qualités de *Don Quichotte* dans le chapitre XXI de la première partie qui introduit une discussion sur la création littéraire. Le poète exprime son admiration des romans «tout à fait fabuleux» et soutient qu'«il n'y avait point de plaisir à lire des romans s'ils n'étaient composés d'aventures de princes, et encore de grands princes.» (RC, I, XXI, p. 165) Dans le personnage de Roquebrune, il est possible d'observer la négation de la conception littéraire de Scarron, implicitement contenue dans son *Roman comique*. Roquebrune représente les défauts des romans héroïques, cible des attaques dans le projet parodique de Scarron.

Le comédien misanthrope **La Rancune** ne manifeste pas non plus de qualités personnelles admirables ou un comportement exemplaire. Non seulement il participe aux scènes burlesques – par ses provocations, il est souvent l'organisateur des bagarres et malentendus. C'est en particulier le ridicule Ragotin qui attire l'attention de La Rancune et se voit entraîné dans des scènes burlesques. Tandis que les aventures de Ragotin rythment la narration du *Roman comique*, les méchancetés de La Rancune peuvent servir de déclencheur de ces situations burlesques et diriger leur déroulement. Les extravagances des aventures de Ragotin sont fréquemment expliquées par les intentions maléfiques de La Rancune. Les actions de ce dernier témoignent de sa position d'ironiste qui agit à l'intérieur de l'intrigue. Nous allons analyser son statut en détail dans le chapitre suivant consacré aux personnages ironistes.

Le personnage de **La Rappinière** traverse tout le récit premier et peut être considéré comme l'un des plus développés dans *Le Roman comique*. Le personnage de La Rappinière montre même une évolution dans le déroulement de l'intrigue. D'abord présenté comme «rieur de la ville du Mans» et juge subalterne, La Rappinière devient graduellement suspect, en raison de son comportement face à la mort de son valet et à l'enlèvement de L'Etoile. Le narrateur commente le personnage en détail dans la deuxième partie du roman où son caractère perfide s'est déjà manifesté: «Quelque peine que j'aie prise à bien étudier La Rappinière, je n'ai jamais pu découvrir s'il était moins méchant envers Dieu qu'envers les hommes et moins injuste envers son prochain que vicieux en sa personne. Je sais

seulement avec certitude que jamais homme n'a eu plus de vices ensemble et en plus éminent degré.» (RC, II, XV, p. 271)

Le discours où La Rappinière exprime sa méchanceté est accompagné par un commentaire dépréciatif du narrateur : « [La Rappinière] avoua qu'il avait eu envie d'enlever Mademoiselle de L'Etoile, aussi hardiment que s'il se fût vanté d'une bonne action et il dit effrontément au conseiller et au comédien que jamais il n'avait moins douté du succès d'une pareille entreprise [...] » (RC, II, XV, p. 271). Le personnage semble éveiller plus de réactions de la part du narrateur que le vicieux Saldagne dont le caractère n'est esquissé que légèrement et se limite à sa fonction qui consiste à déclencher des situations dramatiques. De plus, le personnage de Saldagne n'entre directement dans le récit premier qu'à la fin du roman et ne dispose pas de l'espace nécessaire pour évoluer.

Dans *Le Roman comique*, nous pouvons relever des personnages dont le comportement se trouve à la limite du comique et du sérieux. Par exemple, la vie de **La Caverne** et le récit qu'elle en fait relèvent d'un mélange de tragique et de comique. La narration de La Caverne contient des passages où les problèmes de la vie des comédiens de l'époque sont décrits sur un ton grave – par exemple dans la scène où l'on assiste à la réaction violente des habitants d'un bourg provincial qui attaquent la troupe des comédiens ambulants.

Or, La Caverne n'échappe pas à la modalisation ironique : dans la scène où L'Etoile essaie de la consoler après l'enlèvement de sa fille Angélique, le caractère vaniteux de La Caverne est mis en relief : « [L'Etoile] se mit à se plaindre de sa mauvaise fortune aussi fort que sa compagne faisait de la sienne ; et ainsi l'engagea adroitement à lui faire conter ses aventures d'autant plus aisément que La Caverne ne pouvait souffrir alors que quelqu'un se dît plus malheureux qu'elle. » (RC, II, III, p. 197)

Dans le cas du **Destin**, les deux registres du *Roman comique*, le burlesque et le romanesque, sont juxtaposés. Le personnage possède les traits d'un héros romanesque : figure attrayante, noblesse de caractère et une origine inconnue que le lecteur est enclin à supposer noble, en fonction des indices du texte. Le Destin, dont l'honnêteté et la fidélité sont prouvées dans son amitié avec Verville, a reçu une bonne formation, digne d'un gentilhomme, complétée par la lecture passionnée des romans à la mode : « [...] jusqu'à l'âge de quinze ans, nous nous plaisions bien plus à lire les Amadis de Gaule que les Astrées et les autres beaux romans que l'on a faits depuis, par lesquels les Français ont fait voir, aussi bien que par mille autres choses, que, s'ils n'inventent pas tant que les autres nations, ils perfectionnent davantage. Nous donnions donc à la lecture des romans la plus grande partie du temps que nous avions pour nous divertir. Pour Saint-Far, il nous appelait les liseurs, et s'en allait à la chasse ou battre des paysans, à quoi il réussissait admirablement bien. » (RC, I, XIII, p. 108)

L'esprit noble du Destin et de Verville, formé par le contact avec les romans, est mis en contraste avec la férocité de Saint-Far, frère de Verville. Toutefois, Le Destin n'appartient pas aux lecteurs fanatiques et crédules du type de don

Quichotte car il n'essaie pas de modifier son identité et d'imposer ses visions aux autres personnages.

C'est la puissance de l'amour qui domine la vie du Destin et qui le métamorphose en comédien errant. Sa passion pour L'Etoile rappelle les passions fatales des héros romanesques, manifestant les éléments thématiques stéréotypés : coup de foudre, malentendu, séparation, menace de mort, rencontre et reconnaissance des émotions réciproques.

Même si le caractère romanesque et fatal de l'amour du Destin imprègne ses aventures, nous pouvons également observer de légères touches d'ironie dans la description du comportement du personnage. Avant d'apprendre les sentiments de son aimée, Le Destin affirme à plusieurs reprises son désir de mourir, s'il ne réussit pas à obtenir le cœur de Léonore/L'Etoile :

Je lui [à Léonore] redis ensuite une grande partie de ce que je lui avais écrit et ajoutai qu'étant près de partir pour la guerre que le pape faisait à quelques princes d'Italie et étant résolu d'y mourir, puisque je n'étais pas digne de vivre pour elle [...] (RC, I, XV, p. 125)

Nous fîmes une campagne dans l'armée du pape où je fis tout ce que je pus pour me faire tuer. La fortune me fut contraire en cela, comme elle l'avait toujours été en autres choses. (RC, I, XV, p. 127)

Je pris le chemin de Lyon pour retourner en Italie à dessein de repasser par Rome et, après y avoir vu ma Léonore pour la dernière fois, de m'aller faire tuer en Candie pour n'être pas longtemps malheureux. (RC, I, XVIII, p. 150)  
[C'est nous qui soulignons]

La menace de chercher la mort met en relief la conception romanesque de l'amour du Destin, qui est cependant déjouée par la répétition du même cliché du discours amoureux.

De même, l'amour pour Léonore, malgré sa fatalité, n'exclut pas la courtoisie du Destin envers mademoiselle de Léri, déguisée en servante de sa soeur cadette : « Pour moi, j'étais fort étonné d'avoir trouvé une servante de si bonne conversation et je vous avoue que j'eus quelque envie de savoir si elle était belle, quoique le souvenir de ma Léonore me donnât une extrême indifférence pour toutes les belles filles que je voyais tous les jours dans Paris. » (RC, I, XV, p. 130) La conversation entre Le Destin et mademoiselle de Léri suit les règles de la galanterie et obéit à un jeu de spiritualité et de séduction raffinée.

Or, l'élégance sublime qui entoure Le Destin ne l'empêche pas de se livrer aux bagarres primitives qui accompagnent le séjour des comédiens dans la ville provinciale : « On eût dit qu'ils s'étaient concertés ensemble ; car, tout aussitôt que le soufflet fut donné, la femme de l'hôte, son valet et ses servantes se jetèrent sur les comédiens qui les reçurent à beaux coups de poing. Cette dernière rencontre fut plus rude et dura plus longtemps que les autres. Le Destin, s'étant acharné sur une grosse servante qu'il avait troussée, lui donna plus de cent claqués sur les fesses. » (RC, I, XII, p. 102)

Le Destin n'est pas enfermé dans un univers romanesque, comme les protagonistes des romans héroïques. Participant aux scènes burlesques, le personna-

ge du *Roman comique* assume à la fois un rôle sérieux et comique. Le caractère noble du Destin est tourné en dérision par son engagement dans les rixes et son attitude héroïque est contaminée par le contact avec le corporel brut. N'étant pas obligé de faire un choix définitif, Le Destin participe à la fois au monde romanesque et au monde burlesque du *Roman comique*.

Le personnage de L'Etoile/Léonore occupe une position identique à celle du Destin : la fatalité de l'amour dirige également sa vie et son comportement. Dans le récit que Le Destin présente pour éclaircir ses aventures passées aux comédiennes, L'Etoile se transforme en Léonore, «une beauté de roman» qui ne se comporte pourtant pas en jeune fille passive – sa mère interdit au Destin d'aller les voir quand elle trouve une lettre que Léonore écrit au Destin pour répondre à ses galanteries.

Cachée sous un nom de théâtre et la profession de comédienne, L'Etoile s'échappe des mains de Saldagne, le vilain principal du roman. La fragilité et la finesse de L'Etoile sont mises en contraste avec le milieu théâtral et provincial. Elle doit faire face aux admirateurs bruts et à leurs tentatives de séduction : «[...] il n'y avait pas au monde une fille plus modeste et d'une humeur plus douce, et elle fut alors si complaisante qu'elle n'eut pas la force de chasser tous ces gracieux hors de sa chambre.» (RC, I, VIII, p. 75)

Néanmoins, L'Etoile n'est pas exclue de la modalisation ironique, malgré son caractère noble et paisible. Le discours du Destin où il propose d'aller chercher leur ennemi Saldagne la rend triste. Or, la situation sérieuse se métamorphose en description comique, en raison du commentaire du narrateur : «Ces dernières paroles l'affligèrent encore davantage; Le Destin n'eut pas l'esprit assez fort pour ne s'affliger pas aussi; et La Caverne et sa fille, très pitoyables de leur naturel, s'affligèrent par complaisance ou par contagion et je crois même qu'elles en pleurèrent. Je ne sais si Destin pleura, mais je sais bien que les comédiennes et lui furent assez longtemps à ne se rien dire, et cependant pleura qui voulut.» (RC, I, XII, p. 100)

Le tragique de la persécution du Destin et de L'Etoile est tourné en dérision car le moment pathétique se dissout dans la conclusion du narrateur qui note que «cependant pleura qui voulut».

Le couple de jeunes amants, **Léandre** et **Angélique**, est le double de l'amour entre Le Destin et L'Etoile. Leur amour commence également par un coup de foudre et la force de la passion entraîne Léandre à se joindre à la troupe des comédiens et à cacher son statut social réel. A cause d'un quiproquo, Angélique est enlevée au lieu de L'Etoile et, pendant les tentatives pour la délivrer, Léandre apprend au Destin leur amour et fait une allusion à la ressemblance de leurs passions.

Néanmoins, les personnages d'Angélique et de Léandre ne sont pas développés et restent à l'ombre de l'histoire du Destin et de L'Etoile. Comme leurs histoires disposent de peu d'espace dans le roman, les commentaires du narrateur ne les touchent que légèrement – par exemple dans la scène où Léandre attend des nouvelles de la part d'Angélique, tout absorbé par son amour : «Tout brisé qu'était le pauvre garçon, il regardait de temps en temps par la fenêtre pour voir

si son valet ne venait point, comme s'il en eût dû venir plus tôt. Mais, quand on attend quelqu'un avec impatience, les plus sages sont assez sots pour regarder souvent du côté qu'il doit venir; et je finirai par là mon sixième chapitre.» (RC, II, VI, pp. 214–215)

La situation dramatique et les souffrances du personnage amoureux se trouvent résumées par une constatation banale et une remarque métatextuelle qui brisent l'illusion fictionnelle.

En ce qui concerne les autres personnages du récit premier, nous pouvons constater que la modalisation ironique ne les épargne pas. Les commentaires métatextuels ou l'incongruité contextuelle déstabilisent la position des personnages et les rendent vulnérables à la volonté du narrateur.

Dans le cas des personnages épisodiques, la description de leur allure et de leur comportement manifeste souvent une attitude ironique de la part du narrateur. En quelques phrases, en une analogie, les traits et les caractères des personnages sont esquissés. Par exemple, la propriétaire de l'auberge du chapitre VI de la seconde partie, est décrite ainsi : «Le visage de cette nymphe tavernière était le plus petit et son ventre était le plus grand du Maine, quoique cette province abonde en personnes ventruës.» (RC, II, VI, p. 212) La présentation de la femme de La Rappinière est aussi brève et saisit bien le physique du personnage: «Elle n'était pas laide, quoique si maigre et si sèche qu'elle n'avait jamais mouché de chandelle avec les doigts que le feu n'y prît [...]» (RC, I, IV, p. 63). Les expressions incongrues nuancent et enrichissent le portrait des personnages qui devient plastique et dynamique.

Nous pouvons observer des personnages dont le caractère rappelle le burlesque Ragotin. Ainsi, dans le chapitre X de la seconde partie, Madame Bouvillon, la «dévergondée», essaie d'attirer l'attention du Destin dans une scène de séduction grotesque qui renvoie aux tentatives de Ragotin, par exemple à la sérénade échouée du chapitre XV de la première partie.

Finalement, la description de personnages épisodiques est marquée entièrement par la modalisation ironique, par exemple le personnage du vieux soldat, avare même dans les derniers instants avant sa mort, comme le rapporte le curé: «Il a voulu savoir à quoi monterait son enterrement et même l'a voulu marchander avec moi le jour que je l'ai confessé. Enfin, pour achever comme il avait commencé, deux heures devant que de mourir, il ordonna devant moi à sa femme de l'ensevelir dans un certain vieil drap de sa connaissance qui avait plus de cent trous.» (RC, II, VI, p. 214) L'existence de ce personnage est fondée sur la mise en scène ironique où les manifestations de l'avarice du personnage sont exagérées.

Les personnages du deuxième niveau du récit, les histoires intercalées, disposent d'une place limitée, vu la brièveté des récits seconds. Néanmoins, le récit du Destin joue un rôle important dans l'évolution de l'intrigue et introduit les personnages cruciaux pour le déroulement suivant.

Parmi ces personnages, il faut noter d'abord **Saldagne**, le vilain du *Roman comique* dont les actions passées sont rapportées. Dans le récit du Destin, Saldagne est décrit par sa soeur comme «un homme terrible», jaloux et violent. Amoureux de L'Etoile, Saldagne la persécute sans cesse et provoque ainsi l'amour entre Le Destin et L'Etoile, qui sont obligés de s'unir contre les attaques du soupirant brutal. Dans *Le Roman comique* Saldagne occupe une position particulière parce qu'il n'est pas touché par les commentaires ironiques du narrateur. Le personnage est limité à ses apparitions abruptes qui suscitent les réactions des autres personnages et influencent leurs décisions. Il sert ainsi d'animateur de l'intrigue principale.

Dans le récit du Destin, nous pouvons ensuite observer un couple de personnages, Verville et Saint-Far, les fils du baron d'Arques. **Verville**, ami du Destin, est un gentilhomme honnête dont le comportement rappelle celui du Destin, tandis que **Saint-Far** est un homme inculte et violent. Le caractère de Saint-Far contraste avec les qualités de Verville et du Destin et l'apparente à la position du vilain Saldagne. Les désaccords entre les quatre personnages culminent dans un duel où Verville et Le Destin font face à Saint-Far et Saldagne. La querelle s'achève en paix provisoire grâce au double mariage de Verville et de Saint-Far avec les soeurs de Saldagne. Le personnage de Verville se trouve ensuite dans une situation difficile : parent proche de Saldagne, il est pourtant le meilleur ami du Destin, ennemi acharné de Saldagne.

Personnages du récit second, Verville et Saldagne apparaissent également dans le récit premier. Saldagne intervient par ses tentatives d'enlèvement de L'Etoile, tandis que Verville apparaît pour offrir l'aide à son ami, Le Destin. La rencontre des deux amis n'échappe pas au commentaire du narrateur : «Verville le [Destin] vint trouver, se jeta à son col et le tint longtemps embrassé sans lui pouvoir parler, de trop de tendresse. Laissons-les s'entrecresser comme deux personnes qui s'aiment beaucoup et qui se rencontrent après avoir cru qu'elles ne se verraient jamais, et passons au suivant chapitre.» (RC, II, XI, p. 236)

La description du comportement des personnages est suivie par une explication redondante de leur réaction et par une remarque métatextuelle qui met en relief une fissure entre deux chapitres où la scène de rencontre des deux amis est suspendue.

Au troisième niveau du récit, dans les **nouvelles intercalées**, l'amour et la galanterie, qui organisent l'intrigue des nouvelles, exigent des héros particuliers : beaux, spirituels et d'origine noble. L'honneur et la fidélité sont également exigées, même si certains personnages sont obligés de démontrer leurs qualités (Dorothee dans *Les deux frères rivaux*) ou doivent apprendre à devenir vertueux (dom Fernand dans *A trompeur, trompeur et demi*).

Il faut rappeler que le romanesque et l'ironie ne sont pas séparés dans *Le Roman comique*. Les personnages des nouvelles intercalées dont l'aspect physique rappelle les protagonistes des romans héroïques ne sont pas à l'abri des

commentaires du narrateur qui met en doute la conception héroïque du personnage littéraire. Nous avons déjà noté la discussion littéraire du chapitre XXI de la première partie qui envisage un autre traitement du personnage littéraire, conçu comme un être humain avec ses défauts et imperfections<sup>278</sup>.

Néanmoins, même si les personnages des nouvelles intercalées dans *Le Roman comique* sont davantage à «la portée de l'humanité», ils restent exceptionnels et capables d'actions héroïques. C'est en particulier le cas du personnage de **Sophie** dans la nouvelle *Le Juge de sa propre cause*. Déguisée en dom Fernand, elle devient un capitaine vaillant et admiré par l'empereur pendant les batailles en Afrique et obtient finalement le poste de vice-roi de Valence. Sophie/dom Fernand possède toutes les qualités féminines et masculines à la fois; elle est belle et spirituelle, vaillante et honnête; attirante pour les deux sexes. L'identité ambiguë du personnage se manifeste dans les commentaires du narrateur qui semble hésiter sur le pronom à employer: «Dès le jour même, cette fidèle amante parla au mestre de camp de dom Carlos et lui fit trouver bon que ce cavalier, qu'elle lui dit être son parent, prît parti avec lui, je veux dire avec elle.» (RC, II, XIV, p. 265) Le problème du déguisement du personnage est accentué par les remarques du narrateur où il prétend oublier l'identité cachée de son personnage et se perd dans les pièges du jeu de masques: «[dom Carlos] se leva aussitôt que le jour parut et, propre et paré plus qu'à l'ordinaire, se trouva au lever de son maître [dom Fernand/Sophie]; mais je me trompe, il n'entra pas dans sa chambre qu'après qu'il fut habillé, car depuis que Sophie avait déguisé son sexe, la seule Dorothee, déguisée comme elle, et la confidente de son déguisement, couchait dans sa chambre et lui rendait tous les services [...]» (RC, II, XIV, p. 267).

Remarquons encore les variations des pronoms employés pour décrire le personnage de Sophie: «qu'il fut habillé» et «déguisée comme elle». Même si Sophie s'approche considérablement du statut des protagonistes des romans héroïques par son exceptionnalité et sa perfection, les hésitations du narrateur qui concernent l'agencement pratique du déguisement, déjouent l'idéalisation des aventures de Sophie.

Les autres personnages des nouvelles intercalées montrent plus de défauts humains et dépassent ainsi la conception héroïque des personnages, critiquée par Scarron. C'est par exemple **dom Fernand**, le protagoniste de la nouvelle *A trompeur, trompeur et demi*, dont le comportement malhonnête (et pourtant si humain!) entraîne la mise en scène des tromperies et ruses de la part de Victoria, son amante déçue. Victoria construit adroitement un réseau de mensonges où le perfide dom Fernand se perd, et finalement, elle réussit à empêcher son mariage avec Elvire. Déguisée en duègne d'Elvire, elle propose son aide à dom Fernand: «Voilà Victoria sur les nues, elle promet des merveilles à dom Fernand et lui dit

278 «Le conseiller dit [...] que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens.» (RC, I, XXI, p. 165)

qu'elle voulait être la plus malheureuse du monde si elle n'allait travailler en cette affaire comme pour elle-même ; et elle ne mentait pas.» (RC, I, 22, p. 176) Le commentaire ajouté par le narrateur rappelle le jeu de tromperies paradoxal : en aidant dom Fernand, Victoria ne fait que travailler pour elle-même, son intention étant à l'opposé de celle de dom Fernand. Dans la scène finale, le personnage de dom Fernand retrouve son honnêteté pour des raisons dont l'inventaire détaillé et la juxtaposition d'éléments hétérogènes dévoilent une légère modalisation ironique : « Enfin le remords de sa conscience, la peur d'aller en prison, les exhortations de dom Pedro, qui lui parla en homme d'honneur, les larmes de Victoria, sa beauté qui n'était pas moindre de celle d'Elvire et, plus que toute autre chose, un reste de générosité qui s'était conservé dans l'âme de dom Fernand, malgré toutes les débauches et les emportements de sa jeunesse, le forcèrent de se rendre à la raison et au mérite de Victoria.» (RC, I, XXII, p. 182)

L'illusion romanesque concernant le statut des héros est continuellement mise en doute dans le cadre des nouvelles espagnoles. Les silhouettes élégantes des héros nobles se trouvent toujours contournées par les commentaires subversifs du narrateur.

L'omniscience des auteurs de romans héroïques qui « règlent toutes les heures du jour de leurs héros » (RC, I, IX, p. 80) est déjouée par les interventions du narrateur où il affirme un manque de connaissances. L'aspiration à l'omniscience est donc remplacée par l'illusion du narrateur ignorant, aussi trompeuse que la première : « [Dom Carlos et la dame inconnue] se dirent encore cent belles choses, que je ne vous dirai point, parce que je ne les sais pas et que je n'ai garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à dom Carlos et à la dame inconnue, qui avaient bien plus d'esprit que je n'en ai, comme j'ai su depuis peu d'un honnête Napolitain qui les a connus l'un et l'autre.» (RC, I, IX, p. 78)

Les protagonistes des nouvelles espagnoles intercalées dans *Le Roman comique* sont pourtant exclus des situations burlesques et du comique brut, à la différence des personnages du récit premier et second. La modalisation ironique peut être observée dans l'incongruité contextuelle et au niveau métatextuel des commentaires du narrateur où elle introduit une discussion implicite concernant le statut du personnage littéraire.

Le nombre de personnages introduits dans le roman de Cervantès ne nous permet pas de les analyser en détail dans le cadre de notre chapitre. Nous allons les classer selon une typologie provisoire pour observer la modalisation ironique qui touche leur traitement.

À la différence du *Roman comique*, le statut du protagoniste de don Quichotte et de son compagnon Sancho Pança n'est pas contesté par l'auteur du roman. Le couple central – don Quichotte et Sancho Pança – organise la disposition des autres personnages qui se définissent par rapport aux personnages principaux.

La figure de **don Quichotte** occupe le premier plan du récit et ne le quitte que rarement. Dans le texte du roman, l'auteur se prononce plusieurs fois sur

le personnage de don Quichotte. Dans le Prologue à la première partie, l'auteur explique le caractère de son personnage ainsi : «Aussi, que pourrait donc engendrer un esprit stérile et mal cultivé comme le mien, si ce n'est l'histoire d'un fils sec, coriace, fantasque, plein de pensées changeantes et jamais imaginées par un autre [...]» (DQ, I, p. 391)<sup>279</sup>. La description peu favorable du protagoniste rentre dans le cadre du topos traditionnel de la *captatio benevolentiae* où l'auteur prétend douter de ses propres capacités et des qualités de son oeuvre pour susciter la bienveillance de son lecteur.

En même temps, le personnage est désigné dans le Prologue comme «lumière et miroir de toute la chevalerie errante» (*luz y espejo de toda la caballería andante*) par l'ami fictif de l'auteur qui souligne pourtant le projet parodique du roman, qui attaque les livres de chevalerie.

Dans le dernier paragraphe du Prologue, l'auteur suggère d'abord l'existence réelle du personnage de don Quichotte : «[...] dont, parmi tous les habitants du ressort de la plaine de Montiel, on opine qu'il fut le plus chaste amoureux et le plus vaillant chevalier qu'on ait vu depuis bien des années dans ces parages.» (DQ, I, p. 397)<sup>280</sup> Néanmoins, il commente ensuite le caractère fictif de don Quichotte et de Sancho Pança. Il faut noter que dans le Prologue, c'est également Sancho Pança qui est mentionné et commenté, ce qui souligne l'importance de ce personnage dans le projet littéraire de l'auteur : «Pour moi, je ne veux pas te vanter le service que je te rends en te faisant connaître un aussi noble et aussi honorable chevalier ; mais je veux que tu me saches gré de faire la connaissance du fameux Sancho Pança, son écuyer, en qui, à ce qu'il me semble, je te livre un condensé de toutes les grâces écuyères qui sont éparses dans la cohorte des vains livres de chevalerie.» (DQ, I, p. 397)<sup>281</sup>

Dès le début, la position de l'auteur est donc ambiguë sur le caractère fictionnel des personnages et leur évaluation. Le commentaire sur leur statut et leurs qualités suggère une certaine désinvolture car l'auteur propose des perspectives incompatibles.

Nous avons déjà noté que le premier chapitre du roman sert à caractériser don Quichotte et à expliquer ses aventures futures. Le processus de la métamorphose du personnage-lecteur en personnage-chevalier errant qui prend pour réelles des histoires lues y est expliqué brièvement : «Il s'emplit l'imagination de tout ce qu'il lisait dans ses livres, [...] et il se mit si bien dans la tête que

279 «¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo, y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno [...]» (DQ, I, pp. 14–15)

280 «[...] de quien hay opinión por todos los habitadores del distrito del campo de Montiel que fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos.» (DQ, I, p. 33)

281 «Yo no quiero encarecer el servicio que te hago en darte a conocer tan notable y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas.» (DQ, I, p. 33)

tout cet échafaudage d'inventions fameuses et fabuleuses qu'il lisait était vérité pure que, pour lui, il n'y avait pas d'histoire plus certaine au monde.» (DQ, I, I, p. 411)<sup>282</sup> La confiance en un monde fictionnel est ainsi un choix du personnage; don Quichotte modifie sa conception de la réalité volontairement.

La transformation qui concerne les objets du monde qui l'entoure et sa propre identité se manifeste dans le processus de re-nomination<sup>283</sup>. Ainsi, pour posséder un cheval adéquat à son statut de chevalier errant, don Quichotte cherche un nom chevaleresque. La modalisation ironique apparaît dans le commentaire qui marque la distance entre le raisonnement du personnage et l'attitude du narrateur: «Il passa quatre jours à s'imaginer quel nom il lui donnerait; car, ainsi qu'il se le disait à lui-même, ce n'était pas raison que le cheval d'un aussi fameux chevalier, et qui de soi était si bon, demeurât sans nom connu.» (DQ, I, I, p. 412)<sup>284</sup>

Le premier chapitre présente ainsi le processus de création du monde par don Quichotte, au moyen de l'attribution de nouveaux noms. Dorénavant, les objets et les personnes rencontrés par don Quichotte sont obligés de trouver leur place dans la disposition et les rôles préétablis de son univers chevaleresque.

Don Quichotte prend fréquemment des objets ou événements banals comme prétexte d'un discours éloquent portant sur les qualités de l'univers chevaleresque. Par exemple, dans la scène du repas avec les bergers, il se laisse aller à une digression sur l'âge d'or, commentée ensuite par le narrateur: «Toute cette longue harangue – dont on aurait fort bien pu se passer -, notre chevalier le prononça parce que les glands qu'on lui offrait lui remirent l'âge d'or en mémoire, et il lui prit fantaisie de tenir ce discours inutile aux chevriers [...]» (DQ, I, XI, p. 470)<sup>285</sup>. Le narrateur exprime sa prise de distance vis-à-vis de la vision chevaleresque de don Quichotte; l'explication laconique de la motivation du discours du chevalier errant souligne la modalisation ironique du traitement du personnage.

Dans la description des trois sorties de don Quichotte, ses actions héroïques sont souvent ironisées par le narrateur à l'aide de la juxtaposition des faits réels et leur perception par don Quichotte. Par exemple, la scène avec Andrés et son maître finit par un châtimeur encore plus dur pour le garçon qui menace d'aller chercher don Quichotte: «Andrés s'en fut tout éploré, jurant d'aller chercher

282 «Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.» (DQ, I, I, p. 58)

283 Cf. le chapitre «Rire avec les noms», in: C. Allaigre, N. Ly et J.-M. Pelorson, *Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Gallimard, 2005 et A. Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Editorial Castalia, 1998. A. Redondo souligne l'importance de l'ononastique dans le roman de Cervantès (p. 308).

284 «Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque (según se decía él a sí mesmo) no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido.» (DQ, I, I, pp. 62–63)

285 «Toda esta larga arenga -que se pudiera muy bien excusar- dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros [...]» (DQ, I, XI, p. 225)

le valeureux don Quichotte et de lui conter point par point ce qui s'était passé, affirmant que son maître le lui paierait au centuple. Mais, quoi qu'il en soit, il s'en alla en pleurs et son maître resta à rire.» (DQ, I, IV, p. 429)<sup>286</sup> Le maître d'Andrés reste impuni et l'intervention de don Quichotte ne fait qu'empirer la situation du garçon. Sans savoir le résultat final de sa défense chevaleresque d'Andrés, don Quichotte est pourtant complètement satisfait de lui-même: «Et voilà comment le valeureux don Quichotte redressa le tort commis et, tout réjoui de ce qui s'était passé, considérant qu'il avait donné un noble et heureux commencement à ses chevaleries, et fort satisfait de lui-même, il s'en allait vers son village [...]» (DQ, I, IV, p. 429)<sup>287</sup>.

La juxtaposition de deux perspectives du même événement montre l'incongruité ironique qui sépare le monde de don Quichotte et celui des autres personnages. Don Quichotte considère l'épisode avec Andrés comme un événement qui fait partie de ses actions héroïques et n'est pas capable de comprendre les conséquences réelles de son intervention.

À la fin de la première sortie de don Quichotte, nous assistons au dialogue entre le personnage principal et un paysan, le voisin de don Quichotte, qui l'amène chez lui et lui rappelle sa vraie identité. Don Quichotte pourtant refuse d'admettre l'affirmation du voisin et lui répond: «Je sais qui je suis, répliqua don Quichotte, et je sais que je puis être, non seulement tous ceux que j'ai dits, mais les Douze Pairs de France et même les Neuf Preux de la Renommée; car tous les exploits qu'ils ont accomplis, tous ensemble et chacun à part soi, seront surpassés par les miens.» (DQ, I, V, pp. 434–435)<sup>288</sup>

Dans sa réplique, don Quichotte présente sa conception de la multiplication identitaire et de la possibilité d'incarner n'importe quel héros fictionnel pour souligner que le choix de l'identité chevaleresque dépend de sa volonté. Néanmoins, les affirmations fières de don Quichotte sont déjouées par la phrase suivante qui résume la réalité du retour de don Quichotte: «Tout en tenant ces discours et d'autres semblables, ils arrivèrent au village à l'heure où la nuit tombait; mais le laboureur attendit qu'il fit un peu plus noir, pour que l'on ne vît point notre gentilhomme tout moulu et si piètre cavalier.» (DQ, I, V, p. 435)<sup>289</sup>

286 «Andrés se partió algo mohíno, jurando de ir a buscar al valeroso don Quijote de la Mancha, contalle punto por punto lo que había pasado, y que se lo había de pagar con las setenas. Pero con todo esto, él se partió llorando y su amo se quedó riendo.» (DQ, I, IV, p. 107)

287 «Y desta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote; el cual, contentísimo de lo sucedido, pareciéndole que había dado felicísimo y alto principio a sus caballerías, con gran satisfacción de sí mismo iba caminando hacia su aldea [...]» (DQ, I, IV, p. 108)

288 «-Yo sé quién soy –respondió don Quijote-, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías.» (DQ, I, V, pp. 122–123)

289 «En estas pláticas y en otras semejantes llegaron al lugar, a la hora que anochecía; pero el labrador aguardó a que fuese algo más de noche, porque no viesen al molido hidalgo tan mal caballero.» (DQ, I, V, p. 123)

Dans la description de ses aventures chevaleresques, la perspective de don Quichotte est confrontée aux réactions des autres personnages, le plus souvent de Sancho Pança. D'abord, c'est la vision de don Quichotte qui est présentée dans le texte pour être progressivement transformée par les autres personnages assistant à l'événement. Dans le chapitre XVIII de la première partie, don Quichotte prend un nuage de poussière pour un champ de bataille où des armées s'affrontent. L'illusion de don Quichotte est déclenchée par un phénomène empirique difficile à interpréter : les armées pourraient effectivement être cachées par des voiles de poussière – une hypothèse qui est d'abord admise également par Sancho Pança. Néanmoins, cette hypothèse permet à don Quichotte de développer des images qui se transforment en réalité dans son esprit : « [...] ils se mirent sur un coteau d'où l'on aurait vu clairement les deux troupes que don Quichotte prenait pour des armées, si les nuages de poussière qu'ils soulevaient ne les avaient troublés en aveuglant leurs yeux ; néanmoins, voyant dans son imagination ce qu'il ne pouvait voir et qui n'existait pas, don Quichotte commença à dire d'une voix forte : Ce chevalier que tu vois là, aux armes de sable, qui porte sur son écu un lion couronné, couché aux pieds d'une demoiselle, c'est le valeureux Laurcalco, seigneur du Pont d'Argent [...] » (DQ, I, XVIII, p. 525)<sup>290</sup>.

Malgré les mises en garde de la part de Sancho qui remarque la fausseté de son hypothèse, don Quichotte finit par se lancer contre les troupes cachées par la poussière. Quand il se rend compte de son erreur, il l'attribue à l'action maléfique des enchanteurs adversaires. Les aventures fantasques de don Quichotte suivent toujours le même rythme : hypothèse possible / illusion développée / illusion déjouée / explication surnaturelle de l'échec. Il semble que l'interprétation erronée de don Quichotte se situe au moment où il devrait refuser une hypothèse démontrée comme impossible. Don Quichotte est un partisan des hypothèses – une fois attiré par leur charme, il n'accepte pas leur impossibilité<sup>291</sup>.

Nous avons déjà commenté le thème problématique de la **folie** de don Quichotte et les différentes approches du phénomène de déséquilibre psychique<sup>292</sup>. Notre perspective ne nécessite pas d'approfondir cette question. Il nous suffit de constater avec E. C. Riley que la folie livresque de don Quichotte incarne la création imaginative et reflète la conception littéraire de Cervantès. D'après Riley, Cervantès distingue deux types de fiction narrative : l'une profite de l'imagina-

290 « Hiciéronlo ansí, y pusiéronse sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos mandas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero, con todo esto, viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir: -Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de Plata [...] » (DQ I, XVIII, pp. 348–349)

291 Dans le domaine de la logique modale, le problème de don Quichotte consiste à confondre les propositions possibles (véridiques au moins dans un monde possible) et les propositions véridiques actuelles (véridiques dans notre monde possible). Don Quichotte considère donc toutes les propositions possibles comme véridiques actuelles. Cf. par exemple, P. Kolář, *Pravda a fakt*, Praha, Filosofia, 2002.

292 Cf. *supra*, III.1.2.

tion illimitée et l'autre essaie d'observer l'actualité historique – Riley propose les termes de *romance/novel* pour rendre compte de la distinction<sup>293</sup>. Dans le roman de Cervantès, le premier type est développé avec le personnage de don Quichotte et illustré par ses capacités à construire un monde idéal intériorisé.

La folie livresque du personnage qui se manifeste dans ses aventures chevaleresques reste la cible fréquente de la modalisation ironique; elle devient en outre plus intense dans la confrontation de don Quichotte avec le personnage de **Sancho Pança**. Grâce à la juxtaposition de leurs opinions et comportements, les deux personnages sont tournés en dérision. L'incongruité qui se manifeste dans la relation de Sancho Pança et de don Quichotte est la source majeure du comique dans le roman.

Sancho Pança entre en scène avec le discours suivant où la motivation principale du personnage est évidente : «Seigneur chevalier errant, veillez à ne pas oublier ce que vous m'avez promis, touchant l'isle; car je saurai la gouverner, si grande qu'elle soit.» (DQ, I, VII, p. 448)<sup>294</sup> La promesse concernant l'acquisition de «l'isle» devient un refrain dont Sancho rythme les dialogues avec son maître jusqu'au chapitre XLIV de la deuxième partie où il parvient à l'obtenir. Il faut noter que Sancho ne comprend pas exactement l'expression savante «isle» (*insula*) employée par don Quichotte au lieu d'«île» (*isla*) ce qui n'empêche pas son souhait d'en devenir gouverneur le plus vite possible. Sancho ne s'intéresse pas aux idéaux de la quête chevaleresque, c'est le désir du bien personnel qui guide ses pas.

La description de la première nuit qu'ils passent ensemble à la belle étoile est significative et montre bien le contraste entre les deux personnages. Don Quichotte décide de passer une nuit blanche, à la différence de Sancho Pança : «Don Quichotte ne dort de toute la nuit, pensant à sa dame Dulcinée, pour se conformer à ce qu'il avait lu dans ses livres, où les chevaliers passaient maintes nuits sans dormir dans les forêts et les déserts, s'entretenant du souvenir de leur dame. Ce n'est pas ainsi que la passa Sancho Pança; car, comme il avait l'estomac plein – et non pas d'eau de chicorée -, il ne fit, d'un bout à l'autre, qu'un somme [...]» (DQ, I, VIII, p. 452)<sup>295</sup>.

L'attitude de Sancho vis-à-vis du monde chevaleresque de son maître est illustrée dans le chapitre où il participe à la scène à l'auberge : le bassin de barbier est reconnu par la compagnie comme le casque de Mambrin pour soutenir l'affirmation de don Quichotte et pour se divertir aux dépens de la folie du chevalier.

293 E. C. Riley, «Teoría literaria», in: *Suma Cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 293–322.

294 «-Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar por grande que sea.» (DQ, I, VII, p. 161)

295 «Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras. No la pasó así Sancho Pança; que, como tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria, de un sueño se la llevó toda [...]» (DQ, I, VIII, p. 173)

Le barbier auquel appartient le bassin est confus par la réaction de l'assistance et par la transformation de l'objet de leur controverse. Dans cet épisode, nous assistons à une métamorphose illusoire de la réalité par la volonté des personnages, commentée par Sancho :

Sancho rapporta le bassin de là où il se trouvait ; et dès que don Quichotte le vit, il le prit entre ses mains en disant : « Voyez, messieurs, avec quel front cet écuyer osait soutenir que ceci est un bassin, et non pas le heaume dont j'ai parlé ; et je vous jure, par l'ordre de chevalerie que je professe, que c'est le même heaume que je lui ai pris, sans lui avoir ajouté ni ôté la moindre chose.

– Il n'y a point de doute à cela, renchérit là-dessus Sancho ; car, depuis le temps que mon maître l'a conquis jusqu'à présent, il n'a livré avec lui qu'une seule bataille, lorsqu'il a délivré les malheureux enchaînés ; et s'il n'avait pas eu ce plat-heaume, il aurait passé alors un mauvais moment, car les pierres pleuvaient de tous côtés dans cette affaires. » (DQ, I, XLIV, p. 822)<sup>296</sup>

L'ambiguïté de la position de Sancho est apparente ; d'un côté, il est toujours capable d'observer la réalité et de la juger avec son sens commun ; de l'autre, il essaie d'adapter sa perception à la vision du monde de don Quichotte. Cette attitude ambivalente se manifeste dans l'expression employée par Sancho pour décrire l'objet en question : il forge un nom hybride « plat-heaume » et propose ainsi un compromis entre la position de don Quichotte et du barbier<sup>297</sup>. Sancho balance sans cesse entre les deux approches de la réalité ; il accepte la dénomination erronée de son maître car c'est l'utilisation pratique des objets qui reste au centre de son intérêt.

Néanmoins, nous assistons à l'évolution du couple central pendant le déroulement de l'intrigue, en particulier dans la deuxième partie du roman. Les critiques parlent souvent du processus de la « quichottisation » de Sancho et de la « sanchisation » de don Quichotte. Les dialogues entre les deux personnages sont plus développés dans la deuxième partie du roman où Sancho devient un vrai partenaire dans la discussion avec son maître.

C'est également l'expérience de gouverneur qui modifie l'attitude de Sancho car il perd sa motivation matérielle pour participer à la quête avec don Quichotte. A la fin du roman, quand don Quichotte se meurt, Sancho essaie de le persuader de continuer leurs aventures mais son maître refuse. L'inversion des

296 « Sancho fue a do estaba la bacía y la trujo; y así como don Quijote la vio, la tomó en las manos y dijo: -Miren vuestras mercedes con qué cara podía decir este escudero que ésta es bacía, y no el yelmo que yo he dicho; y juro por la orden de caballería que profeso que este yelmo fue el mismo que yo le quité, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna. -En eso no hay duda -dijo a esta sazón Sancho-, porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciuelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance. » (DQ, I, XLIV, p. 868)

297 L'expression « baciuelmo » est commentée par L. Spitzer pour soutenir sa conception du perspectivisme dans le roman de Cervantès. Cf. L. Spitzer, « Linguistic perspectivism in the *Don Quijote* », in: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton University Press, 1967.

rôles, esquissée dans les dernières pages ne se produit pas, don Quichotte meurt après avoir accepté son identité originelle d'Alonso Quijano, alors que Sancho Pança continue à se comporter en bon vivant, malgré sa tristesse.

Le dernier chapitre consacré à la mort du personnage principal n'est pas dépourvu non plus de modalisation ironique: «Tous furent en émoi et vinrent lui porter secours [...]; néanmoins, la nièce ne laissait pas de manger, la gouvernante de lever le coude et Sancho Pança de se réjouir; car l'attente de l'héritage efface ou modère à tout le moins chez l'héritier la mémoire de la douleur qu'il est juste que laisse à bon droit le défunt.» (DQ, II, LXXIV, p. 1426)<sup>298</sup> La description du comportement des personnages qui entourent don Quichotte est suivie par un commentaire pragmatique qui relativise la scène émouvante de la confession du mourant.

Nous avons déjà constaté que le statut des autres personnages dans le roman dépend de leur rapport au comportement chevaleresque de don Quichotte et reflète leur rôle dans la modalisation ironique de ses aventures chevaleresques. En fonction de l'attitude adoptée vis-à-vis du monde fictionnel de don Quichotte, nous proposons donc une brève classification des personnages secondaires dans le roman<sup>299</sup>.

Les personnages de la **gouvernante** et de la **nièce** de don Quichotte se trouvent à l'opposé de ses projets chevaleresques: leur opposition est manifeste dans l'exigence de détruire la bibliothèque de don Quichotte. Quand elles obtiennent le retour définitif de leur maître à la fin du roman, la nièce est obligée par le testament de don Quichotte de chercher un mari ignorant les livres de chevalerie pour rester son héritière. Une précaution malicieuse, à vrai dire, car ce genre romanesque est populaire et connu par presque tous! Pendant la quête de don Quichotte, on rencontre peu de personnages qui ne connaissent pas ces livres et qui ne comprennent pas la stylisation chevaleresque du comportement de don Quichotte – par exemple le voisin de don Quichotte qui le ramène dans son village après la première sortie. Le voisin est étonné par le discours chevaleresque de don Quichotte jusqu'à son arrivée dans la maison de don Quichotte où il apprend la cause de sa folie.

Le refus de la littérature chevaleresque de la part de la gouvernante n'exclut pourtant pas sa foi en la réalité de la fiction. Avant de commencer l'inventaire de la bibliothèque, elle offre de l'eau bénite au curé pour éviter la vengeance des enchanteurs: «Prenez, dit-elle, monsieur le licencié; arrosez cette chambre, de peur que ne vienne ici un de ces enchanteurs dont ces livres sont remplis, et

298 «[...] pero con todo comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto.» (DQ, II, LXXIV, p. 1039)

299 Pour une étude détaillée des personnages dans le roman voir par exemple le chapitre «Personajes cervantinos bajo nueva luz», in: A. Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, *op. cit.*

qu'ils nous enchantent, pour peine de celle que nous voulons leur faire en les chassant hors du monde.» (DQ, I, VI, p. 437)<sup>300</sup>

La gouvernante et la nièce se joignent au **curé** et au **barbier**, amis de don Quichotte, pour éliminer l'influence néfaste des livres et trouver un remède contre sa folie livresque. Néanmoins, la position du curé et du barbier est plus délicate ; au cours de l'inventaire de la bibliothèque de don Quichotte, ils se montrent attentifs aux valeurs des ouvrages et organisent « un procès » pour juger les romans condamnés avant de les confier aux flammes. Il faut ajouter que les deux personnages sont également lecteurs de romans de chevalerie et participent aux discussions avec don Quichotte avant le commencement de sa folie : « [don Quichotte] disputait souvent avec le curé du village – homme docte et qui avait pris ses grades à Sigüenza – sur la question de savoir qui était le meilleur chevalier : de Palmerin d'Angleterre, ou d'Amadis de Gaule ; mais maître Nicolas, barbier du même village, disait que pas un n'approchait du chevalier Phébus [...] » (DQ, I, I, p. 410)<sup>301</sup>.

Le barbier et le curé figurent comme les partenaires intellectuels de don Quichotte, un fait ironisé par la remarque du narrateur concernant la formation du curé, puisque l'université de Sigüenza était connue pour sa marginalité et mauvaise qualité.

De même que le barbier et le curé, le personnage du **chanoine de Tolède**, qui apparaît dans les derniers chapitres de la première partie du roman, discute avec don Quichotte sur les romans de chevalerie et sur les questions littéraires en général. D'un côté, le chanoine admet lire lui-même des romans de chevalerie – « Pour moi, quand je les lis, et tant que mon imagination ne s'arrête pas à la pensée que tous ne sont que mensonges et futilités, je puis en dire qu'ils me procurent quelque plaisir. » (DQ, I, XLIX, p. 859)<sup>302</sup> – d'un autre il les refuse parce qu'ils confondent les lecteurs et ne respectent pas le sens commun. Pour remplacer les récits portant sur les héros fictifs, le chanoine propose des livres qui relatent l'histoire de héros réels, dont Alexandre ou le Cid. Sa conversation avec don Quichotte entraîne ainsi le questionnement sur les limites entre la fiction et l'histoire, un des thèmes essentiels de la pensée théorique à l'époque de Cervantès<sup>303</sup>. A la différence des amis du village de don Quichotte, le chanoine de Tolède présente une attitude nuancée et réfléchie à l'égard de la littérature.

300 « Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo. » (DQ, I, VI, p. 131)

301 « [don Quijote] tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar (que era hombre docto, graduado en Sigüenza), sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra, o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo [...] » (DQ, I, I, p. 57)

302 « De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento. » (DQ, I, XLIX, p. 925)

303 Cf. *supra*, II.2.2.1.

Parmi les personnages qui soutiennent le mauvais effet des livres chevaleresques sur le comportement de don Quichotte, il faut inclure le personnage du **prêtre dans le château** des ducs. Le prêtre refuse toute lecture des romans de chevalerie et n'aime pas la mise en scène ironique organisée par le Duc: «Par l'habit que je porte, je suis prêt à dire que Votre Excellence n'est pas moins déraisonnable que ces pécheurs. Voyez s'ils pourraient ne pas être fous, puisque les gens sensés consacrent leurs folies!» (DQ, II, XXXII, pp. 1135–1136)<sup>304</sup> Le prêtre s'oppose au double jeu dans le château et proteste contre la création illusoire du monde chevaleresque en quittant le château pendant le séjour de don Quichotte.

Un autre groupe de personnages est composé par ceux qui participent volontairement au monde chevaleresque imaginé par don Quichotte soit pour le délivrer de sa folie livresque, soit pour s'amuser en observant ses actions chevaleresques. Ainsi, dans la première partie, Dorothee prétend être la princesse Micomicona pour persuader don Quichotte de rentrer dans son village. Dorothee est lectrice des romans de chevalerie et sait parfaitement jouer son rôle, de même que les ducs qui invitent don Quichotte dans leur château, dans la seconde partie du roman. Comme ces personnages organisent une mise en scène de la dissimulation, nous allons analyser leur comportement vis-à-vis de don Quichotte dans le chapitre suivant consacré aux personnages ironistes.

Nous pouvons ensuite observer les personnages qui croient dans le pouvoir du chevalier errant et demandent son intervention pour résoudre leurs problèmes. Pendant son séjour au château des ducs, don Quichotte est apostrophé par doña Rodríguez en raison de ses qualités chevaleresques prétendues. La scène de la rencontre nocturne entre doña Rodríguez et don Quichotte est rapportée avec une modalisation ironique. Doña Rodríguez vient chercher de l'aide dans la chambre du chevalier qui craint d'être séduit et répond à la femme: «[...] je ne suis pas de marbre, vous n'êtes de bronze; de plus, il n'est pas 10 heures du matin, c'est la mi-nuit, et même un peu plus tard, j'imagine, et en un lieu plus secret et plus clos que ne devait l'être la grotte où Enée, effrontément et par trahison, jouit des faveurs de la belle et compatissante Didon.» (DQ, II, XLVIII, p. 1245)<sup>305</sup>

Le ridicule de la situation est accentué par le commentaire du narrateur qui prétend rapporter la réaction de Cid Hamet qui «pour les voir tous les deux, se tenant serrés de la sorte, aller de la porte jusqu'au lit, il aurait donné, par Maho-

304 «-Por el hábito que tengo que estoy por decir que es tan sandio Vuestra Excelencia como estos pecadores. ¡ Mirad si no han de ser ellos locos, pues los cuerdos canonizan sus locuras!» (DQ, II, XXXII, p. 464)

305 «[...] porque ni yo soy de mármol ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino, y en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido.» (DQ, II, XLVIII, p. 663)

met ! le plus beau des deux burnous qu'il possédait.»<sup>306</sup> Or, la demande de doña Rodríguez qui se plaint de l'injustice d'un protégé du duc, séducteur de sa fille, laisse apparaître le désespoir des deux femmes abusées. Don Quichotte essaie de résoudre la situation d'une manière chevaleresque en proposant un duel au séducteur. Malgré la tentative de don Quichotte, les deux femmes ne réussissent finalement pas à obtenir justice et l'action du chevalier finit par un échec.

Ajoutons qu'un type particulier de personnages est représenté par les protagonistes tragiques de la nouvelle intercalée *Le Curieux impertinent*, lesquels ne sont pas confrontés à la vision chevaleresque de don Quichotte. Nous avons déjà mentionné que l'insertion de la nouvelle et les digressions qui ne concernent pas les personnages principaux étaient considérées par Cervantès comme des défauts de la première partie du roman et que la composition de la seconde partie se passe de ces éléments.

À la différence du *Roman comique*, la position privilégiée du couple de héros principaux est avérée par l'auteur de *Don Quichotte*, dans la mesure où l'intrigue est centrée autour de l'histoire des deux personnages. La modalisation ironique du couple principal ne se contente pas de tourner en dérision le projet chevaleresque de don Quichotte ; elle repose également sur l'incongruité des caractères et des visions du monde des deux héros.

Tandis que les personnages du *Roman comique* sont définis par leur position dans le monde romanesque et burlesque, ceux de *Don Quichotte* se caractérisent par leur rapport à don Quichotte et leur attitude reflète l'évaluation des romans de chevalerie et, en général, leur opinion concernant la fiction et son statut. Dans les deux romans, la modalisation ironique permet de confronter les perspectives des personnages et de souligner leurs différences.

### III.2.3.2. Personnages ironistes

Dans le chapitre consacré au fonctionnement de l'ironie, nous avons observé que la complexité de l'ironie littéraire permet de construire un réseau de communication ironique où plusieurs instances d'ironistes sont juxtaposées. La responsabilité de l'ironie peut être attribuée aux personnages qui occupent la position d'ironistes.

Dans *Don Quichotte*, les commentaires et actions de Sancho Pança<sup>307</sup>, juxtaposés à ceux de son maître, contribuent souvent à élaborer la modalisation ironique. Il faut noter que les interventions ironiques de Sancho n'apparaissent

306 «[...] por Mahoma que diera por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía.» (DQ, II, XLVIII, p. 664)

307 Cf. Laura L. Gorfkle, *Discovering the comic in Don Quixote*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993, pp. 60–99. Laura L. Gorfkle analyse le rôle de Sancho en

qu'après plusieurs chapitres, quand il se rend finalement compte de l'interprétation erronée de la réalité de la part de son maître. Dans le chapitre XX de la première partie, Sancho Pança imite ironiquement le discours de son maître pour se moquer de son attitude vis-à-vis d'un bruit banal : « Il faut que tu saches, ami Sancho, que je suis né par la volonté du Ciel en cet âge de fer, pour y faire revenir l'âge doré ou l'âge d'or. Je suis celui à qui sont réservés les dangers, les grandes prouesses et les valeureux exploits... » (DQ, I, XX, p. 549)<sup>308</sup>. Dans ce cas, nous pouvons relever une manifestation de l'ironie offensive fondée sur l'imitation d'un discours précédent. Il n'est pas surprenant que don Quichotte comprenne sans problème l'intention ironique de Sancho et réagisse avec colère.

Pour se faciliter la vie, Sancho n'hésite pas à dissimuler la réalité et tromper son maître. Le comble de son activité de dissimulation peut être observé dans la scène de leur rencontre avec Dulcinée quand il prétend que la paysanne ordinaire est enchantée par un magicien ennemi de don Quichotte : « – Moi, tout ce que je vois, Sancho, dit don Quichotte, ce sont trois paysannes sur trois bourricots. – Que Dieu me garde du diable ! s'exclama Sancho. Est-ce possible que vous puissiez prendre trois haquenées, ou je ne sais comment vous les appelez, aussi blanches que flocon de neige, pour des bourricots ? Vive Dieu, je veux bien qu'on m'arrache la barbe si c'est vrai ! » (DQ, II, X, p. 969)<sup>309</sup> Sancho abuse de la crédulité de son maître car son attitude pragmatique dans le monde l'incite à toujours chercher une solution aisée qui ne demande pas trop d'efforts de sa part.

Les autres personnages ironistes adoptent la vision chevaleresque de don Quichotte, soit dans l'intention de se moquer de lui, soit pour le délivrer des pièges de son imagination. L'installation des cérémonies chevaleresques au château des **ducs** peut être considérée comme une ruse ironique. Les ducs, lecteurs de la première partie de *Don Quichotte*, invitent don Quichotte et Sancho Pança à leur château, où ils s'amuse en orchestrant des situations qui réalisent les aventures imaginées par don Quichotte. A l'arrivée de don Quichotte au château, la mise en scène habile des ducs renforce sa confiance en la chevalerie errante : « Ce fut là le premier jour qu'il sut en toute certitude et crut vraiment être un chevalier errant véritable et non fantastique, en voyant qu'on en usait envers lui comme il avait lu qu'on le faisait envers de tels chevaliers dans les siècles passés. » (DQ, II, XXXI, p.1126)<sup>310</sup>

---

tant qu'*eiron* («The Ironic Man/Questioner») dans la perspective d'une interprétation carnavalesque fondée sur la théorie de Bakhtine.

308 «-Has de saber, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos...» (DQ, I, XX, p. 398)

309 «-Yo no veo, Sancho –dijo don Quijote-, sino a tres labradoras sobre tres borricos. ¡Ahora me libre Dios del diablo! –respondió Sancho-. ¿Y es posible que tres hacaneas, o como se llamen, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!» (DQ, II, X, pp. 162–163)

310 «[...] aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban

La stratégie est d'autant plus efficace qu'elle est appliquée soigneusement, sans laisser d'indices de la tromperie. Le jeu ironique des ducs trouve une autre victime supplémentaire qui croit au statut chevaleresque de don Quichotte – le personnage de doña Rodríguez qui demande à don Quichotte de l'aider parce que sa fille a été séduite par un protégé du duc. Les ducs mettent en marche un jeu cynique qui ne vise que leur amusement et ignore les conséquences des tromperies.

Les mises en scène des ducs rappellent le comportement du bachelier **Samson Carrasco**, personnage ironiste qui vise cependant le bien de don Quichotte par ses tromperies. Samson Carrasco essaie de convaincre don Quichotte d'abandonner sa vision du monde chevaleresque : au cours de la seconde partie du roman, Samson réapparaît sous le masque du chevalier aux Miroirs et du chevalier à la Blanche Lune pour se battre avec don Quichotte et le forcer à rentrer dans son village.

La première apparition de Samson, déguisé en chevalier aux Miroirs et accompagné par Tomé Cecial, le voisin de Sancho, ne provoque pas le retour souhaité car le chevalier aux Miroirs est battu par don Quichotte. Après leur échec, Tomé Cecial s'oppose au projet de tromperie, élaboré par Samson : « Don Quichotte est fou, et nous sensés ; et pendant qu'il s'en va tout guilleret et tout fringant, vous, vous êtes là, tout triste et tout moulu. Alors, j'aimerais savoir : qui donc est le plus fou : celui qui l'est parce qu'il n'en peut mais, ou celui qui l'est de son plein gré ? » (DQ, II, XV, p. 1006)<sup>311</sup>

L'emploi des ruses qui semblent appartenir au monde illusoire de don Quichotte se montre finalement comme une tactique efficace qui va causer le retour de don Quichotte. Après le combat avec le chevalier à la Blanche Lune (DQ, II, LXIV), le deuxième masque de Samson, don Quichotte est obligé de rentrer dans son village.

Paradoxalement, le personnage de don Quichotte est souvent considéré comme un **ironiste malgré lui**<sup>312</sup>. Ainsi, les deux prostituées qui assistent à la cérémonie à l'auberge sont surprises par le discours de don Quichotte qui est ironique à son insu : « Que Vos Grâces ne s'enfuient ni ne craignent la moindre discourtoisie ; car à l'ordre de chevalerie dont je fais profession il n'appartient ni ne sied d'en faire à personne ; et moins encore à de si hautes demoiselles comme leur présence le démontre. » (DQ, I, II, p. 417)<sup>313</sup>

---

los tales caballeros en los pasados siglos.» (DQ, II, XXXI, p. 447)

311 «Don Quijote loco, nosotros cuerdos, él se va sano y riendo, vuesa merced queda molido y triste. Sepamos, pues, ahora: ¿cuál es más loco: el que lo es por no poder menos, o el que lo es por su voluntad?» (DQ, II, XV, p. 228)

312 Cf. *supra*, I.1.4.

313 «-No fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.» (DQ, I, II, p. 76)

La première réaction des personnages rencontrés par don Quichotte exprime des doutes sur l'intention ironique du héros principal. Le comportement de don Quichotte qui ne correspond pas à la réalité de la situation pourrait être interprété comme un acte ironique. Néanmoins, le personnage n'offre pas d'indices de l'intention ironique, ce qui finalement convainc les autres personnages de l'ingénuité et, par conséquent, de la folie de don Quichotte.

Dans *Le Roman comique*, il est possible de relever le comportement des personnages-ironistes dans les scènes burlesques où ils dressent des pièges aux autres personnages<sup>314</sup>. Le personnage de La Rancune est l'organisateur principal des mises en scène ironiques et cherche sans cesse des cibles possibles pour ses tromperies.

La Rancune joue des tours pour tourner les autres personnages en dérision ou pour accentuer leur caractère ridicule. Ses méchancetés ont parfois une motivation matérielle concrète, comme dans l'aventure à l'auberge (RC, II, II) où il réussit à obtenir les bottes d'un hôte grâce à ses ruses. Le plus souvent, son activité est néanmoins motivée par un simple désir de s'amuser – dans l'aventure du pot de chambre (RC, I, VI) ou l'aventure du corps mort (RC, II, VII).

En bon ironiste, il sait cacher son vrai dessein et feindre une ingénuité qui trompe son entourage : «[La Rancune] exagéra tout ce qu'il ouït en levant les yeux au ciel; il jura comme un homme qui perd qu'il n'avait jamais rien ouï de plus beau et fit même semblant de s'en arracher les cheveux, tant il était transporté.» (RC, I, XI, p. 95)

Adoptant une stratégie préméditée, La Rancune dirige le déroulement des scènes où l'on assiste à l'élaboration de l'ironie de situation. Dans le chapitre intitulé «Des bottes», La Rancune vole et cache les bottes neuves de l'autre hôte qui partage avec lui la chambre d'auberge. Quand l'hôte part tôt le matin et cherche désespérément ses bottes pour ne pas manquer un rendez-vous important, La Rancune lui propose ses propres bottes usées pour pouvoir dormir tranquillement: «[...] La Rancune s'écria: 'Ah! mon Dieu! Que je dorme ou que mes bottes me demeurent!' Le maître du logis, à qui une façon de parler si absolue avait donné beaucoup de respect pour La Rancune, poussa hors de sa chambre son hôte qui n'en eût pas demeuré là, tant il avait de ressentiment d'une paire de bottes si généreusement donnée.» (RC, II, II, p. 195) La Rancune réussit donc à accomplir un renversement ironique – le volé est reconnaissant envers son voleur!

Une autre ironie de situation organisée par La Rancune peut être relevée au chapitre consacré à l'aventure du corps mort. Pour jouer un tour à Ragotin, La Rancune et l'Olive mettent un cadavre dans le lit partagé par les comédiens. Ils

314 Cf. I. Gagnon, «Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron», in: *Écriture de la ruse*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 187–195. I. Gagnon décrit «les ruses épisodiques» de personnages qui correspondent aux manifestations de l'activité de personnages-ironistes dans notre analyse.

le cachent aussitôt que le pauvre Ragotin crie au secours : « Ragotin se mit à crier de toute sa force que La Rancune était mort. [...] Le Destin et Léandre le suivirent et la première chose qu'ils virent en entrant dans la chambre, ce fut La Rancune qui se promenait dans la chambre en homme qui se porte bien, quoique cela soit assez difficile après une mort subite. » (RC, II, VII, p. 216) La mort prétendue de La Rancune est en contraste avec la résurrection imaginaire du cadavre de l'hôtelier. Quand le mort escamoté est retrouvé par la servante sous un lit, l'on peut observer la réaction de la veuve : « La servante sauta au col de sa maîtresse, lui disant qu'elle avait trouvé son maître, avec un si grand transport de joie que la pauvre veuve eut peur que son mari ne fût ressuscité; car on remarqua qu'elle devint pâle comme un criminel qu'on juge. » (RC, II, VII, pp. 217–218)

Nous pouvons observer le double renversement ironique de la situation – d'abord on essaie de sauver un vivant qui prétend être mort, ensuite on craint que le mort ne soit vivant. L'orchestration de l'ironie de situation par La Rancune est complétée par les parallèles avec le chapitre précédent du roman, dans lequel l'hôtelier mourant exprime son souhait de ne point ressusciter. Son affirmation est fondée plutôt sur son avarice que sur ses projets eschatologiques : « [Sa femme] lui demanda enfin comment il pourrait paraître dans la vallée de Josaphat, un méchant drap tout troué sur les épaules, et en quel équipage il pensait ressusciter. Le malade s'en mit en colère et, jurant comme il avait accoutumé en sa santé : « Eh ! morbleu, vilaine ! s'écria-t-il, je ne veux point ressusciter. » (RC, II, VI, p. 214)

Concernant les nouvelles espagnoles intercalées dans *Le Roman comique*, il est possible d'y observer les ruses des personnages qui essaient d'imposer leur volonté par une tromperie. Dans la nouvelle dont le titre *A trompeur, trompeur et demi* signale la mise en scène de la dissimulation, le personnage de Victoria organise le déroulement des ruses pour réclamer la promesse de son amant infidèle, dom Fernand. Grâce aux activités de Victoria, dom Fernand se trouve enfermé dans une chambre sans lumière avec Victoria, déguisée en sa fiancée Elvire, qui est cachée dans une autre chambre avec son admirateur dom Diègue. Quand dom Pédro, le père d'Elvire, dévoile les deux couples d'amants, dom Fernand se prononce : « Dom Fernand l'ayant ouverte et voyant dom Pédro accompagné d'un commissaire, il leur dit, avec beaucoup d'assurance, qu'il était avec sa femme Elvire de Silva. Dom Pédro lui répondit qu'il se trompait, que sa fille était mariée à un autre; « et pour vous, ajouta-t-il, vous ne pouvez plus désavouer que Victoria Portocarrero ne soit votre femme. » (DQ, I, XXII, p. 182) Dom Fernand est manipulé par Victoria dans une situation où il doit admettre son obligation d'épouser son amante trompée.

Dans les histoires intercalées dont la responsabilité narrative est attribuée aux personnages, nous pouvons relever également des exemples de personnages ironistes. Ainsi, Le Destin commente ironiquement le comportement de Saint Far : « Pour Saint-Far, il nous [Le Destin et Verville] appelait les liseurs, et s'en allait à la chasse ou battre des paysans, à quoi il réussissait admirablement

bien.» (RC, I, XIII, p. 108) De même, Le Destin dresse un bref portrait ironique de ses parents, où leur caractère avare est mis en relief: «Mon père a l'honneur d'avoir le premier retenu son haleine en se faisant prendre la mesure d'un habit, afin qu'il y entrât moins d'étoffe. Je vous pourrais bien apprendre cent autres traits de lésine qui lui ont acquis à bon titre la réputation d'être homme d'esprit et d'invention.» (RC, I, XIII, p. 104) Grâce à ses commentaires ironiques, Le Destin peut exprimer une attitude critique envers ses parents et Saint Far. Limité par une relation de parenté (même si cette relation est probablement fausse) et par le respect pour la famille de Saint Far, Le Destin adopte une stratégie discrète de distanciation ironique.

Dans les deux romans, les personnages se métamorphosent souvent en ironistes qui agissent à l'intérieur de l'intrigue. Leur action peut être motivée par plusieurs facteurs: les personnages ironistes dans *Le Roman comique* visent une distanciation discrète, rendue possible par les commentaires ironiques (Le Destin), ou l'organisation de tromperies romanesques (Victoria) et burlesques (La Rancune). L'objectif de l'emploi de l'ironie reflète ainsi la disposition générale des personnages qui participent au monde burlesque ou romanesque du *Roman comique*.

Dans *Don Quichotte*, la stratégie de l'ironie contribue à l'établissement du rapport des personnages à don Quichotte, à savoir, à la formulation du parti pris face à sa vision chevaleresque. Sancho Pança adopte la ruse pour se faciliter la vie avec son maître; Samson Carrasco essaie de ramener don Quichotte dans son village et les ducs ne font que construire un spectacle de tromperie pour s'amuser. Don Quichotte lui-même peut être considéré comme un ironiste malgré lui par les autres personnages avant d'être identifié comme un fou livresque.

### III.2.4. Narrateur/auteur ironique

La manifestation la plus frappante de l'ironie romanesque dans *Le Roman comique* est constituée par les interventions du **narrateur ironique**. C'est au niveau narratif que la communication ironique dans le texte de Scarron est la plus riche. Les commentaires du narrateur ironique expriment une position particulière vis-à-vis du texte et attestent également l'élaboration d'une réflexion implicite sur le statut de la fiction littéraire.

Nous allons analyser en détail les manifestations du narrateur ironique dans *Le Roman comique* pour les comparer au statut du narrateur ironique dans *Don Quichotte* de Cervantès<sup>315</sup>. Les analyses de la communication ironique que nous

315 Les correspondances entre le statut des interventions du narrateur dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte* ont été signalées par B. Tocanne, «Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique*», in: *Mélanges Pintard*, Klincksieck, 1975, pp. 141–150.

avons déjà présentées dans les chapitres précédents trouvent un point de convergence dans l'étude de l'organisation de la narration ironique dans les deux romans car la modalisation ironique se produit le plus souvent par le moyen des techniques narratives.

### III.2.4.1. Narrateur – auteur – auteurs fictifs

Nous allons d'abord étudier l'instance de l'auteur et celle du narrateur et signaler leur enchevêtrement dans la narration du *Roman comique*. Il faut rappeler que nous distinguons l'instance de l'**écrivain** – personnage historique réel, et celle de l'**auteur**, l'image du producteur de l'oeuvre dégagee des indices textuelles. Le **narrateur** est ensuite considéré comme l'instance responsable de la narration<sup>316</sup>. Les trois instances peuvent être complétées par le triple schéma de **lecteur réel – lecteur – narrataire**<sup>317</sup> qui désignent les récepteurs respectifs de l'oeuvre littéraire.

R. Parish note que les positions de l'auteur et du narrateur dans *Le Roman comique* sont caractérisées par leur relation à l'histoire racontée – l'auteur s'occupe du style de son écriture, tandis que le narrateur commente le déroulement du récit<sup>318</sup>. Néanmoins, les limites entre les instances d'auteur et de narrateur semblent difficile à établir précisément dans *Le Roman comique*<sup>319</sup> parce que les commentaires du style et du récit sont souvent liés : «[...] j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie. Finissons la moralité et reprenons nos comédiens que nous avons laissés dans l'hôtellerie.» (RC, I, XII, p. 99)

Pour respecter le positionnement interne du narrateur, nous gardons le terme d'auteur dans les analyses des scènes où le narrateur insiste sur son **statut auctorial** et son activité dans la fabrication du texte et apostrophe le lecteur de son roman. Néanmoins, cette différence n'est pas fonctionnelle dans le cadre de notre parcours de lecture et le couple auteur/lecteur peut être globalement considéré comme correspondant à celui du narrateur/narrataire.

316 La distinction entre l'*écrivain* et l'*auteur* respecte celle proposée par D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, HER, 2000, p. 77. Notre distinction supplémentaire entre l'*auteur* et le *narrateur* rappelle la conception de *narrateur* et d'*auteur impliqué* («implied author») de W. Booth introduite dans *The Rhetoric of fiction*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1961, pp. 70–74.

317 Pour la caractéristique de l'instance de narrataire, voir *infra*, chapitre III.2.5.

318 R. Parish, *Scarron: Le Roman comique*, London, Grant & Cutler, 1998, pp. 83–95. Pour étudier la narration dans *Le Roman comique*, voir aussi B. L. Merry, *Menipean Elements in Paul Scarron's Roman comique*, New York, Lang, 1991 et J. E. DeJean, *Scarron's Roman comique: A Comedy of the Novel, A Novel of Comedy*, Berne-Francfort, Lang, 1977.

319 Dans ses analyses de la narration du *Roman comique* J. Serroy préfère parler de l'auteur-narrateur sans spécifier leurs différences. Cf. J. Serroy, *Roman et réalité. Les Histoires comiques au XVIIe siècle, op. cit.*, p. 466.

Il faut ajouter que le narrateur principal – qui peut se situer dans le rôle d’auteur – délègue éventuellement la narration aux **narrateurs secondaires** dont nous allons étudier le statut dans le chapitre III.2.4.4.

Nous pouvons observer que le narrateur principal du *Roman comique* se situe explicitement dans la position de l’auteur dans le premier chapitre où il s’insère paradoxalement dans le récit en tant que personnage: «[...] l’auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu’il dirait dans le second chapitre.» (RC, I, I, pp. 58–59) Dès le début du roman, l’auteur joue avec les possibilités de la fiction romanesque et transgresse les limites de la narration<sup>320</sup>. Dans la même phrase, l’auteur se réfère au monde fictif dont il prétend être un des personnages et à l’organisation matérielle de son livre. La juxtaposition de ces éléments incompatibles doit avertir le lecteur du caractère ambigu de la narration et des multiples pièges qui s’y trouvent.

Dans la pause narrative entre le premier et le deuxième chapitre où le lecteur est incité à laisser l’auteur fatigué se reposer, la communication ironique se développe. Même si le deuxième chapitre s’ouvre avec une description du personnage de La Rappinière et ne reprend pas le thème du repos de l’auteur, le lecteur est attentif et prêt à remarquer les clins d’œil de l’auteur.

Le thème de la fatigue de l’artiste épuisé par son activité créatrice revient au chapitre XIX de la première partie. L’auteur y suspend la description et exprime son insatisfaction à l’égard de son texte: «Le méchant écuyer resserra les jambes et le cheval releva le cul encore plus fort, et alors le malheureux se trouva le pommeau entre les fesses, où nous le laisserons comme sur un pivot pour nous reposer un peu; car, sur mon honneur, cette description m’a plus coûté que tout le reste du livre et encore n’en suis-je pas trop bien satisfait.» (RC, I, XIX, p. 162) Il est possible de remarquer que le travail de la création littéraire est implicitement attribué également au lecteur, puisque l’auteur nous incite à «nous reposer un peu» après la description commentée, le pronom «nous» associant le lecteur avec l’auteur.

A la fin du chapitre XVI de la deuxième partie, l’auteur-personnage apparaît de nouveau sur la scène. Un curé assiste à l’impression des pages du *Roman comique* et lit l’histoire de Ragotin. Comme il connaît le déroulement de cette histoire, le curé le raconte à l’auteur qui arrive personnellement à l’imprimerie pour compléter son livre. Il ne suffit pas à l’auteur de s’exposer sans scrupules dans le récit; dans la scène à l’imprimerie, il développe aussi l’illusion trompeuse de la véracité de son histoire culminant dans la remarque concernant la sincérité de l’auteur: «Quelqu’un m’accusera peut-être d’avoir conté ici une particularité fort inutile, quelque autre m’en louera de beaucoup de sincérité.» (RC, II, XVI, p. 278)

320 Les interventions d’auteur tombent dans la catégorie de la *métalepse narrative*, définie par G. Genette, in: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Pour compléter la caractéristique de l'instance de l'auteur dans *Le Roman comique*, il faut relever les mentions explicites des activités de l'écrivain, personnage historique. Dans le chapitre XVII de la deuxième partie du roman, les comédiens jouent une pièce écrite par Scarron, *Dom Japhet*<sup>321</sup>. Le début du chapitre II de la première partie laisse entendre aussi la voix de l'écrivain Scarron : «Il n'y a point de petite ville qui n'ait son rieur. La ville de Paris n'en a pas pour un, elle en a dans chaque quartier, et moi-même qui vous parle, je l'aurais été du mien si j'avais voulu; mais il y a longtemps, comme tout le monde sait, que j'ai renoncé à toutes les vanités du monde.» (RC, I, II, p. 59)

Dans ce passage, la tête du meneur de marionnettes dépasse hors du rideau fictionnel, le *moi-même* de Scarron qui s'exprime dans ce paragraphe n'en est pourtant pas moins ironique vis-à-vis de sa propre existence. Malgré sa maladie, Scarron n'a jamais renoncé aux vanités du monde, comme tous les lecteurs contemporains le savaient bien.

Dans *Don Quichotte*, le statut du narrateur/auteur est compliqué par la démultiplication de l'instance auctoriale, une technique absente dans *Le Roman comique*. La délégation de la responsabilité de la narration à un autre auteur fictif est un procédé courant à l'époque de Cervantès et ne peut donc pas être considéré comme son invention. Néanmoins, le caractère ambigu des auteurs fictifs dans *Don Quichotte* permet d'orchestrer une répartition riche et originale des voix narratives.

Suivant les indices du texte, il est possible de distinguer quatre auteurs fictifs<sup>322</sup> du roman : l'auteur des huit premiers chapitres dont l'identité reste indéterminée – le **premier narrateur**; Cid Hamet Benengeli, «**historien arabe**» (*historiador arábico*), qui est considéré comme l'auteur des chapitres suivants<sup>323</sup>. Néanmoins, le manuscrit de Benengeli étant en arabe, il fallait trouver un **traducteur**, lequel occupe la position du troisième auteur fictif. Finalement, le quatrième auteur est celui qui part à la recherche de la continuation de l'histoire de *Don Quichotte*, après avoir lu et apprécié les huit premiers chapitres. Le quatrième auteur, désigné également comme l'éditeur, reprend la responsabilité de la narration dans le neuvième chapitre, devenant le **narrateur principal** du roman.

321 Évidemment, Scarron lui-même signe les deux dédicaces, l'une à Jean-François Paul de Gondi, futur cardinal de Retz et l'autre à Marie-Madeleine de Castille-Villemareuil, épouse du surintendant Fouquet.

322 Cf. José María Paz Gago, «El *Quijote*: Narratología», in : *Anthropos*, n° 100, 1989. Néanmoins, le nombre des auteurs fictifs est sujet à discussion. Par exemple, James A. Parr ajoute l'instance d'un cinquième auteur car il fait une différence entre le narrateur principal et l'auteur du chapitre IX. James, A. Parr, *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Juan de la Cuesta, 1988, p. 13.

323 John J. Allen note l'impossibilité de distinguer la position de Cid Hamet Benengeli et celle de Cervantès qui traverse les études critiques consacrées à *Don Quichotte*. Cf. John J. Allen, *The Narrators, the Reader and Don Quijote, M.L.N.*, 91, n° 2, March 1976, p. 211.

Tandis que dans *Le Roman comique* il n'est pas possible de dresser une distinction précise entre l'auteur et le narrateur, le narrateur principal de *Don Quichotte*, identifié au quatrième auteur-éditeur, est plus facilement reconnaissable, malgré la multiplication des auteurs fictifs. Le narrateur principal peut laisser la parole aux narrateurs secondaires ; néanmoins, c'est lui qui assume la narration principale en se référant occasionnellement aux trois autres auteurs fictifs et à leurs remarques concernant le texte.

De même que l'auteur-narrateur du *Roman comique*, le narrateur principal de *Don Quichotte* apparaît dans le récit comme personnage. Dans le chapitre IX de la première partie, il intervient activement pour retrouver le manuscrit de Benengeli et en commander la traduction espagnole. La recherche de la continuation des huit premiers chapitres est expliquée par le narrateur : « Il me parut impossible et hors de toute bonne coutume qu'eût manqué à un aussi bon chevalier quelque sage qui prît à sa charge d'écrire ses prouesses jusque-là jamais vues, ce qui jamais ne manqua à aucun des chevaliers errants [...] » (DQ, I, IX, p. 457)<sup>324</sup>.

Il faut noter que le narrateur principal ne met jamais en relief le caractère fictif du récit de Benengeli ni du récit de l'auteur des huit premiers chapitres. Les deux auteurs sont considérés comme chroniqueurs des aventures de don Quichotte.

Dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, les personnages apprennent l'existence de la première partie publiée. Les qualités de Benengeli – auteur fictif dont le récit est rapporté par le narrateur principal – deviennent le thème de la conversation entre les personnages qui discutent des défauts du livre publié. Néanmoins, le débat n'est pas commenté par le narrateur principal qui préfère garder le silence et ne se prononce pas sur les remarques critiques concernant sa narration. Cette réflexivité n'apparaît pas dans *Le Roman comique* où les personnages ne commentent pas les qualités de l'auteur, à l'exception du personnage périphérique du curé dans l'imprimerie qui rencontre l'auteur pour compléter une des histoires racontées dans le roman.

Le narrateur principal de *Don Quichotte* est omniscient et omniprésent, à la différence du narrateur du *Roman comique* qui oscille constamment entre l'affirmation implicite de sa position d'omniscience et les constatations explicites de ses doutes et lacunes. L'ambiguïté narrative dans *Le Roman comique* est étroitement liée à l'activité de l'auteur-narrateur qui se déplace sans cesse et ne se laisse pas localiser.

---

324 « Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escrebir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes [...] » (DQ, I, IX, p. 188)

### III.2.4.2. Les affirmations de véracité

Dans *Don Quichotte* et *Le Roman comique*, le narrateur souligne le caractère véridique de son histoire : l'usage fréquent des expressions du champ lexical de la vérité est remarquable dès les premières pages des romans.

En ce qui concerne *Le Roman comique*, il faut souligner que la recherche de l'illusion de la véracité y est paradoxale. Le narrateur du *Roman comique* se présente comme un historien fidèle insistant sur la véracité de son récit, comme l'envisage le titre du chapitre VII de la deuxième partie : «Terreur panique de Ragotin, suivie de disgrâces. Aventure du corps mort. Orage de coups de poing et autres accidents surprenants, dignes d'avoir place en cette véritable histoire».

Pour renforcer l'illusion de la véracité, le narrateur signale souvent ses sources ou admet un manque d'information précise – une astuce qui suggère implicitement que les autres informations sont authentiques et vérifiées<sup>325</sup> :

Ces dernières paroles l'affligèrent encore davantage; Le Destin n'eut pas l'esprit assez fort pour ne s'affliger pas aussi; et La Caverne et sa fille, très pitoyables de leur naturel, s'affligèrent par complaisance ou par contagion et je crois même qu'elles en pleurèrent. Je ne sais si Le Destin pleura, mais je sais bien que les comédiennes et lui furent assez longtemps à ne se rien dire, et cependant pleura qui voulut. (RC, I, XII, p. 100)

Le Destin monta sur un cheval, sur lequel Ragotin venait d'arriver du Mans (je ne sais pas au vrai si c'était le même qui l'avait déjà jeté par terre). (RC, I, XXIII, p. 184)

On les a mis dans une chambre où était déjà couché un hôte, noble ou roturier, qui y avait soupé et qui, ayant à faire diligence pour des affaires qui ne sont pas venues à ma connaissance, faisait état de partir à la pointe du jour. (RC, II, II, p. 193)

Quoiqu'un fidèle et exact historien soit obligé à particulariser les accidents importants de son histoire et les lieux où ils se sont passés, je ne vous dirai pas fort juste en quel endroit de notre hémisphère était la maisonnette où Ragotin mena ses confrères futurs. (RC, II, XVI, p. 273)

Les remarques qui mettent en relief la véracité rythment le texte et renforcent l'oralité prétendue du récit. Le narrateur développe son éthos de conteur qui présente sa narration spontanément devant ses auditeurs. De même que les récits oraux, les interventions du narrateur se réfèrent souvent à un savoir collectif ou aux témoins des histoires racontées : «Le comédien Destin fit des prouesses à coups de poing, dont l'on parle encore dans la ville du Mans, suivant ce qu'en ont raconté les deux jouvenceaux auteurs de la querelle, avec lesquels il eut particulièrement affaire et qu'il pensa rouer de coups, outre quantité d'autres du parti contraire qu'il mit hors de combat du premier coup.» (RC, I, III, p. 62)

Parallèlement<sup>326</sup>, l'auteur du *Roman comique* commente son livre avec une légèreté qui ne bouleverse pas seulement la véracité du récit, mais concerne

325 C'est nous qui soulignons les expressions de la véracité dans les extraits suivants.

326 J. V. Alter parle de deux fonctions du narrateur qui oscille entre l'attitude du chronologis-

aussi l'absence d'organisation de son oeuvre, comme nous pouvons observer dans l'extrait cité *supra* : «[...] un chapitre attire l'autre et [que] je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi.» (RC, I, XII, p. 98)

L'illusion d'un chroniqueur véridique s'effondre définitivement dans la confrontation avec les commentaires qui accentuent la désinvolture de la narration. Nous pouvons rappeler la phrase tirée du chapitre I de la première partie où l'auteur «se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre». L'auteur s'y prononce non seulement sur son récit, ce qui met en relief son caractère fictionnel, mais il envisage également la spontanéité de sa création. Le lecteur est invité à suivre la formation du récit et la recherche d'une expression adéquate, à partager les doutes de l'auteur concernant son choix lexical définitif. Or, les remarques qui expriment l'hésitation et la sincérité de l'auteur construisent un autre piège pour le lecteur, comme nous allons le voir dans le chapitre consacré au narrataire ironique<sup>327</sup>.

Dans *Le Roman comique*, il est également possible de relever des commentaires où l'auteur refuse de transmettre une information sous prétexte de décence : «Je ne dirai point si les comédiens plurent autant aux dames du Mans que les comédiennes avaient fait aux hommes ; quand j'en saurais quelque chose, je n'en dirais rien ; mais, parce que l'homme le plus sage n'est pas quelquefois maître de sa langue, je finirai le présent chapitre, pour m'ôter tout sujet de tentation.» (RC, I, XVI, p. 147) L'auteur-narrateur termine son chapitre par un silence ambigu où l'imagination du lecteur peut inventer le reste de l'histoire.

L'attitude du narrateur vis-à-vis de la véracité d'une histoire change souvent dans le cadre d'un chapitre ou en l'espace de quelques paragraphes. Par exemple à la fin de la nouvelle intercalée *Histoire de l'amante invisible*, le narrateur note d'abord son manque de volonté de devenir un chroniqueur fidèle : «Je ne sais si la nuit fut longue à venir ; car, comme je vous ai déjà dit, je ne prends plus la peine de remarquer ni le temps ni les heures ; vous saurez seulement qu'elle vint [...]» (RC, I, IX, p. 89). Ensuite, il devient un témoin tacite et ému de la rencontre entre dom Carlos et la dame invisible : «Ils se dirent mille choses si tendres que j'en ai les larmes aux yeux toutes les fois que j'y pense.» (RC, I, IX, p. 89) Néanmoins, quelques paragraphes après la description de la rencontre, le narrateur refuse la responsabilité du récit et se transforme en intermédiaire entre un savoir collectif et son lecteur : «On dit qu'ils se levèrent bien tard le lendemain ; ce que je n'ai pas grand-peine à croire.» (RC, I, IX, p. 90) Dans *Le Roman comique*, l'illusion de la véracité est développée et soulignée pour être immédiatement perturbée par les commentaires de l'auteur-narrateur<sup>328</sup>.

---

te fidèle et du fabuliste qui s'amuse à signaler les jeux de la fiction. Cf. J. V. Alter, «L'Être et le paraître dans *Le Roman comique*», in : *Esprit créateur*, n° 13, 1973, pp. 183–195.

327 Cf. *infra*, III.2.5.

328 B. L. Merry parle de l'alternance de deux voix narratives : «impersonal narrative» et «ironic voice» ; néanmoins, nous soulignons que la modalisation ironique dans *Le Roman*

La narration de *Don Quichotte* est également parsemée d'affirmations qui soulignent le caractère véridique de l'histoire de don Quichotte. Dans le premier chapitre, le premier narrateur suggère l'existence réelle de don Quichotte, attestée par des références aux sources de l'histoire racontée. Ainsi, en présentant le personnage principal, le premier narrateur semble hésiter quant à son nom et rappelle les opinions des autres auteurs : « On affirme qu'il avait pour nom Quijada ou Quesada – car, là-dessus, il y a quelque divergence entre les auteurs qui ont écrit à ce sujet -, bien que des conjectures vraisemblables donnent à entendre qu'il s'appelait Quijana. Mais ceci importe peu à notre histoire ; il suffit que, dans le récit, on ne s'écarte pas d'un point de la vérité. » (DQ, I, I, p. 409)<sup>329</sup> La pseudo discussion sur le nom du protagoniste suggère non seulement que l'histoire de don Quichotte est déjà traitée dans d'autres ouvrages mais qu'il s'agit d'une histoire vraie dont le déroulement réel sera respecté.

Le premier narrateur se situe donc dans la position d'un historien fidèle et attentif. Quand il traite des aspects problématiques de l'histoire, telle que la reconstruction du nom du protagoniste, il présente ses arguments : « [...] finalement, il en vint à s'appeler *don Quichotte* : d'où, ainsi qu'il a été dit, les auteurs de cette si véridique histoire ont tiré occasion d'affirmer qu'il devait sans doute s'appeler Quijada, et non Quesada, comme d'autres ont voulu l'assurer. » (DQ, I, I, pp. 412–413)<sup>330</sup>

Le masque de chroniqueur est renforcé par la prétendue recherche concernant les activités du personnage : « [...] ce que, pour moi, j'ai pu vérifier sur ce point et que j'ai trouvé écrit dans les annales de la Manche [...] » (DQ, I, II, p. 416)<sup>331</sup>. La référence aux archives revient à la fin de la première partie, déjà sous la responsabilité narrative du narrateur principal, où « le véridique auteur » rappelle son travail considérable dans les archives. En récompense, il demande au lecteur « de lui accorder le même crédit que les esprits sensés accordent d'ordinaire aux livres de chevalerie » (DQ, I, LII, p. 884)<sup>332</sup>. Cette sollicitation paradoxale laisse voir le jeu ironique avec le statut du chroniqueur fidèle car le crédit de la fiction chevaleresque est ouvertement mis en question par le projet parodique du ro-

---

*comique* réside précisément dans la juxtaposition de ces deux voix parallèles et ne peut pas être limitée à une voix ironique. Cf. Barbara L. Merry, *Menippean Elements in Paul Scarron's Roman comique*, New York, Lang, 1991, p. 54.

329 « Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad. » (DQ, I, I, pp. 53–54)

330 « [...] y al cabo se vino a llamar *don Quijote*; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. » (DQ, I, I, pp. 63–64)

331 « [...] lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha [...] » (DQ, I, II, p. 73)

332 « que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías » (DQ, I, LII, p. 966)

man. La comparaison avec les romans de chevalerie souligne donc le caractère peu fiable de l'histoire de don Quichotte.

Dans le chapitre II de la première partie, don Quichotte quitte son village et prononce un discours chevaleresque où il imagine comment un sage, chroniqueur futur de ses aventures, pourrait décrire sa première sortie : «[...] le fameux chevalier don Quichotte de la Manche, abandonnant ses paresseuses plumes, monta sur son fameux cheval Rossinante et se mit à cheminer par l'antique et célèbre plaine de Montiel.» (DQ, I, II, p. 415)<sup>333</sup> Or, la description proposée par le personnage est complétée par un commentaire laconique du premier narrateur qui ajoute : «Et il est vrai que c'est par là qu'il cheminait» (*Y era la verdad que por él caminaba*). La juxtaposition du discours éloquent que don Quichotte impose à son chroniqueur hypothétique et de la description concise souligne l'incongruité entre la vision chevaleresque du personnage et le déroulement concret de ses aventures saisi par le premier narrateur.

Au début du chapitre IX de la première partie, le narrateur principal part à la recherche de la suite de l'histoire de don Quichotte et souligne que les actions d'un tel héros devraient trouver un «sage» (*sabio*) qui se lancerait dans la rédaction de sa vie : «[...] car chacun d'eux [les chevaliers errants] avait un ou deux sages qui, comme à point nommé, non seulement écrivaient leurs exploits, mais dépeignaient leurs pensées et niaiseries les plus minimes, si cachées fussent-elles.» (DQ, I, IX, p. 457)<sup>334</sup> Nous pouvons relever la référence ironique aux techniques des romans de chevalerie – le narrateur se moque de la véracité prétendue des romans et de la description détaillée de la motivation de leurs héros.

Après avoir trouvé le manuscrit de Benengeli, le narrateur principal commente sa rédaction et l'accuse ironiquement de l'imprécision parce qu'il lui semble que Benengeli ne loue pas suffisamment le héros et ses aventures. La discussion sur la véracité de l'histoire racontée se développe ensuite dans les rapports entre les auteurs fictifs du roman qui critiquent les éléments du récit considérés comme impossibles.

Rappelons le commentaire de Benengeli qui se prononce à la marge du texte sur l'in vraisemblance des événements de la cave de Montesinos racontés dans le chapitre précédent (DQ, II, XXIII) et explique ses doutes : «[...] toutes les aventures arrivées jusqu'ici étaient possibles et vraisemblables, mais celle de cette caverne, je ne trouve pas moyen de la tenir pour vraie tant elle passe les termes de la raison. [...] encore que l'on tienne pour certain qu'au moment de sa mort il se rétracta, dit-on, et déclara que c'était lui qui l'avait inventée parce qu'il lui semblait qu'elle s'accordait et cadrerait fort bien avec les aventures qu'il avait lues

333 «[...] el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.» (DQ, I, II, p. 71)

334 «[...] porque cada uno dellos [caballeros andantes] tenía uno o dos sabios, como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen.» (DQ, I, IX, p. 188)

dans ses histoires.» (DQ, II, XXIV, p. 1079)<sup>335</sup> Le jeu ironique avec les constatations de la véracité de l'histoire est renforcé par les hésitations qui ne concernent qu'un seul événement des aventures de don Quichotte. La responsabilité de l'histoire de la cave de Montesinos est déléguée au protagoniste dont le récit est rapporté dans le chapitre XXIII. Don Quichotte devient donc responsable de la seule narration considérée comme apocryphe par Benengeli, l'un des auteurs fictifs.

Le narrateur<sup>336</sup> de *Don Quichotte* adopte ensuite une autre technique où les jeux ironiques avec l'illusion de la véracité sont plus discrets. C'est le caractère réflexif de la deuxième partie, la fiction pliée sur elle-même, qui orchestre une mise en scène ironique originale. Dans le chapitre LIX, don Quichotte et Sancho Pança rencontrent des lecteurs de la suite apocryphe de *Don Quichotte* d'Avellaneda qui leur montrent le livre publié. Pour différer de l'histoire racontée dans la suite d'Avellaneda, don Quichotte décide de changer l'itinéraire de son voyage: «Pour ce même motif, s'écria don Quichotte, je ne mettrai pas les pieds à Saragosse, et je dénoncerai ainsi à la face du monde le mensonge de ce moderne historien, et les gens verront que je ne suis pas le don Quichotte dont il parle.»<sup>337</sup> La fiction et la réalité s'entrecroisent pour fournir au roman une dimension supplémentaire du jeu avec la véracité de l'histoire.

Les affirmations de la véracité de l'histoire racontée qui apparaissent dans les deux romans visent un objectif différent. Tandis que le narrateur du *Roman comique* s'amuse à être inconstant dans ses affirmations – dans un passage il tire ouvertement les ficelles de son rédit pour s'en distancier dans le passage suivant – le narrateur de *Don Quichotte* élabore une construction sophistiquée qui cache des questions fondamentales sur la réalité et sa perception<sup>338</sup>.

### III.2.4.3. Commentaires sur le style

Dans les deux romans, les commentaires du narrateur portent également sur le choix des expressions employées. La mise en doute paradoxale des qualités stylistiques du texte participe à l'élaboration du réseau de la communication ironique dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte*.

L'auteur-narrateur du *Roman comique* commente souvent son style pour en souligner les particularités et signaler les défauts. On relève d'abord des com-

335 «[...] la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. [...] se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.» (DQ, II, XXIV, pp. 361–362)

336 Sans être précisé, le terme de narrateur désigne le narrateur principal.

337 «-Por el mismo caso –respondió don Quijote– no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice.» (DQ, II, LIX, p. 836)

338 Cf. *infra*, III.2.6.

mentaires qui participent au projet parodique dans *Le Roman comique*. L'incipit de la première partie du *Roman comique* que nous avons déjà étudié dans le chapitre III.2.1.2 se réfère à l'incipit conventionnel des romans héroïques parodiés. Le style épique dont relèvent les premières phrases est déjoué par un bref commentaire métatextuel; la modalisation ironique est signalée par un changement brusque du niveau stylistique et du registre adopté: «[...] Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans.» (RC, I, I, p. 57)

L'auteur se prononce également sur les techniques de description habituelles dans les romans héroïques. Dans la description du palais qui se trouve dans la nouvelle intercalée *Histoire de l'amante invisible*, l'auteur mentionne explicitement les titres des romans parodiés: «[...] comme le vaisseau de Zelmandre dans le *Polexandre*, le palais d'Ibrahim dans l'*Illustre Bassa*, ou la chambre où le roi d'Assyrie reçut Mandane, dans le *Cyrus* [...]» (RC, I, IX, p. 83–84). Le commentaire rappelle les romans de l'époque dont l'action est située dans des lieux de luxe exotiques. Les allusions intertextuelles permettent d'évoquer la richesse du palais présenté, tout en gardant une distance ironique par rapport à la description.

Dans *Le Roman comique* nous pouvons ensuite observer des remarques métatextuelles qui attirent l'attention sur des éléments stylistiques du texte mais ne visent pas une cible littéraire parodiée. L'auteur commente souvent une expression dans son texte et essaie d'atténuer ou modifier son sens: «Le frère du défunt lui [La Rancune] demanda pourquoi il avait porté le corps de son frère dans la chambre. La Rancune, bien loin de lui répondre, ne le regarda pas seulement. La veuve lui fit la même question, il eut la même indifférence pour elle, ce que la bonne dame n'eut pas pour lui. Elle lui sauta aux yeux, furieuse comme une lionne à qui on a ravi ses petits (j'ai peur que la comparaison ne soit ici trop magnifique).» (RC, II, VII, p. 218)<sup>339</sup> Le commentaire de l'auteur bouleverse l'intégrité du monde fictionnel qui est corrompu par l'intervention entre parenthèses.

En expliquant les choix lexicaux opérés, l'auteur peut s'adresser explicitement à son lecteur critique: «Un vieillard vêtu plus régulièrement, quoique très mal, marchait à côté de lui. Il portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse tortue qui marchait sur les jambes de derrière. Quelque critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité.» (RC, I, I, p. 58) La tentative pour éclaircir l'expression choisie est suivie par une affirmation d'autorité qui souligne l'omnipotence de l'auteur et rappelle que l'invitation à une discussion concernant le style n'est qu'une de ses tromperies. De la même manière, l'auteur peut suspendre la

339 Dans les extraits du *Roman comique*, c'est nous qui soulignons.

narration pour la commenter et exprimer son évaluation stylistique: «[...] cette description m'a plus coûté que tout le reste du livre et encore n'en suis-je pas trop bien satisfait.» (RC, I, XIX, p. 162)

Dans la narration de la nouvelle *Histoire de l'amante invisible* l'auteur refuse de rapporter les propos des personnages parce qu'il se croit incapable de saisir les nuances de leur conversation: «Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous dirai point, parce que je ne les sais pas et que je n'ai garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à don Carlos et à la dame inconnue, qui avaient bien plus d'esprit que je n'en ai, comme j'ai su depuis peu d'un honnête Napolitain qui les a connus l'un et l'autre.» (RC, I, IX, p. 78) Paradoxalement, l'auteur-narrateur compare ses capacités d'expression à celles de ses personnages auxquels il attribue non seulement une existence réelle, attestée par un témoin, mais aussi des qualités personnelles qui se reflètent dans la conversation.

Les narrateurs premier et principal de *Don Quichotte* expriment également leur attitude vis-à-vis du style de leur texte. Ainsi, dans la description du chapitre II de la première partie le premier narrateur commente une expression employée: «Le hasard voulu qu'en cet instant arrivât un porcher qui ramenait des chaumes un troupeau de cochons – car, sauf excuse, c'est ainsi qu'ils se nomment.» (DQ, I, II, p. 416)<sup>340</sup>

La justification du narrateur principal est souvent développée et le commentaire stylistique est complété par une réflexion présentant des savoirs collectifs qui rappelle les proverbes de Sancho: «Et que personne ne croie que l'auteur s'est fourvoyé en comparant l'amitié de ces animaux à celle des hommes, car les hommes ont reçu bien des leçons des bêtes et appris d'elles quantité de choses importantes [...]» (DQ, II, XII, p. 983)<sup>341</sup>.

Les commentaires de style peuvent être incorporés dans le discours d'un des personnages. C'est en particulier don Quichotte, dont l'oreille chevaleresque est très sensible au niveau du discours, qui critique le style des autres personnages: «Mon ami, déclara don Quichotte, on appelle *éclipse* et non *éclisse* l'obscurcissement de ces deux grands luminaires.» (DQ, I, XII, p. 475)<sup>342</sup> Néanmoins, le style de don Quichotte est également tourné en dérision par les remarques du narrateur: «Toute cette longue harangue – dont on aurait fort bien pu se passer –, notre chevalier la prononça parce que les glands qu'on lui offrait lui remirent l'âge d'or

340 «En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos (que, sin perdón, así se llaman) [...]» (DQ, I, II, p. 76)

341 «Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino en haber comparado la amistad destes animales a la de los hombres; que de las bestias han recebido muchos advertimientos los hombres y aprendido muchas cosas de importancia [...]» (DQ, II, XII, p. 186)

342 «-Eclipse se llama, amigo, que no *cris*, el escurecerse esos dos luminaires mayores –dijo don Quijote.» (DQ, I, XII, p. 236)

en mémoire, et il lui prit fantaisie de tenir ce discours inutile aux chevaliers [...]» (DQ, I, XI, p. 470)<sup>343</sup>.

La parodie du discours chevaleresque, incarné par le personnage de don Quichotte, se manifeste aussi d'une manière plus discrète. Par exemple, nous pouvons noter la manière dont don Quichotte se présente à l'auberge pendant sa première sortie: «Pour moi, sire châtelain, il me suffit de peu de chose; car *Mes arros, ce sont les armes, / Mon repos, c'est le combat, etc.*» (DQ, I, II, p. 417)<sup>344</sup>

Dans son discours, don Quichotte cite les vers d'un poème populaire au XVI<sup>e</sup> siècle publié dans le *Chansonnier d'Anvers (Cancionero de Amberes)*<sup>345</sup>. Or, l'expression «etc.» qui doit embrasser le reste du poème met en relief la modalisation ironique du discours de don Quichotte qui concentre les stéréotypes du style chevaleresque.

Dans *Don Quichotte* les commentaires sur le style reposent souvent sur le réseau compliqué des auteurs fictifs du roman qui se critiquent mutuellement. C'est le traducteur arabe qui présente le plus souvent ses opinions en commentant sa traduction: «Sur le point d'écrire ce cinquième chapitre, le traducteur de cette histoire dit qu'il le tient pour apocryphe, parce que Sancho Panza s'y exprime dans un tout autre style que celui que l'on pouvait attendre de son petit entendement et dit des choses si subtiles qu'il ne lui paraît pas possible que Sancho ait pu les connaître. Il ajoute cependant qu'il ne voulut pas renoncer à le traduire, afin de ne pas manquer aux devoirs de son office, puis il poursuit ainsi son récit [...]» (DQ, II, V, p. 933)<sup>346</sup>.

Toutefois, le traducteur ne respecte pas le texte original parce qu'il impose ses opinions suffisamment souvent pour troubler la cohérence de la lecture. Cid Hamet Benengeli, historien et chroniqueur des aventures de *Don Quichotte*, devient la cible habituelle de la critique du traducteur qui modifie souvent les propos de Benengeli. Dans le chapitre XLIV de la seconde partie Benengeli se plaint d'avoir choisi comme sujet l'histoire de don Quichotte et commente la composition du livre. Néanmoins, ses remarques sont rapportées en style indirect par le traducteur: «Dans l'original de cette histoire, à ce qu'on dit, on lit que lorsque Cid Hamet en vint à écrire ce chapitre, son interprète ne le traduisit pas comme lui l'avait écrit, ce qui fut une manière de plainte que le Maure s'adressa à lui

343 «Toda esta larga arenga -que se pudiera muy bien excusar- dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros [...]» (DQ, I, XI, p. 225). La citation a été déjà commentée *supra* dans une autre perspective.

344 «Para mí, señor castellano, cualquiera cosa basta, porque mis arreos son las armas, mi descanso el pelear, etc.» (DQ, I, II, p. 78)

345 Voir la note explicative dans la traduction française, *op. cit.*, p. 1523 (note 8) et la note de V. Gaos dans l'édition espagnole, *op. cit.*, I, p. 78. (note 117)

346 «Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Pança con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo [...]» (DQ, II, V, p. 85)

même pour avoir pris en charge une histoire aussi sèche et aussi limitée [...]» (DQ, II, XLIV, p. 1212)<sup>347</sup>. Le traducteur ne présente donc qu'une version abrégée des remarques de Benengeli, refusant de traduire le commentaire entier.

Dans le chapitre qui suit l'aventure de la cave de Montesino, le traducteur décide pourtant de transcrire cette fois en style direct les remarques de Benengeli, ajoutées en marge du manuscrit du roman: «Je ne puis comprendre ni ne puis me persuader que soit ponctuellement arrivé au valeureux don Quichotte tout ce qui est écrit au précédent chapitre. La raison en est que toutes les aventures arrivées jusqu'ici étaient possibles et vraisemblables, mais celle de cette caverne, je ne trouve pas moyen de la tenir pour vraie tant elle passe les termes de la raison.» (DQ, II, XXIV, p. 1079)<sup>348</sup>

Enfin, il est possible de relever les remarques du narrateur principal qui intervient pour mettre en relief les défauts du texte de Benengeli: «Le hasard fit que, pendant plus de six jours, il ne lui arriva rien qui fût digne d'être consigné par écrit, au bout desquels, alors qu'il s'était écarté du chemin, la nuit le surprit au milieu d'un bois épais de chênes verts ou de chênes-lièges: sur ce point Cid Hamet n'observe pas la précision qu'il garde habituellement sur d'autres sujets.» (DQ, II, LX, p. 1333)<sup>349</sup>

Même si le narrateur principal reste à l'abri des commentaires stylistiques des autres auteurs fictifs, il faut rappeler que sa narration est critiquée par les personnages dans la seconde partie du roman<sup>350</sup>.

Le réseau compliqué des auteurs fictifs de *Don Quichotte* permet d'organiser une polyphonie narrative et de développer une discussion sur les qualités stylistiques du texte. Tandis que les remarques métatextuelles concernant le style dans *Don Quichotte* sont structurées d'une manière cohérente, respectant la disposition des voix narratives, les commentaires stylistiques dans *Le Roman comique* reflètent la position ambivalente de l'auteur-narrateur qui se plaît à étaler son instabilité et à brouiller les pistes de la narration.

347 «Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escibir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada [...]» (DQ, II, XLIV, p. 599)

348 «No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisimiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables.» (DQ, II, XXIV, p. 361)

349 «Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura, al cabo de los cuales, yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele.» (DQ, II, LX, p. 838)

350 Cf. *supra*, III.2.4.1.

### III.2.4.4. Les narrateurs secondaires

Dans les deux romans, le narrateur principal délègue la narration à plusieurs narrateurs secondaires dont le statut dans la communication ironique nécessite d'être étudié. Les narrateurs secondaires dans *Le Roman comique* seront tous analysés, à la différence des narrateurs secondaires dans *Don Quichotte* dont le nombre est trop grand. Pour cette raison, nous nous limiterons à une caractérisation générale de la narration secondaire dans le cas de *Don Quichotte*.

Ragotin est le premier narrateur secondaire qui intervient dans la narration principale du *Roman comique* pour raconter une nouvelle tirée d'un livre espagnol, *Histoire de l'amante invisible*. Néanmoins, le narrateur principal reprend la responsabilité de la narration en introduisant ainsi la nouvelle de Ragotin: «Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi.» (RC, I, VIII, p. 76) Le narrateur principal prétend doubler le décalage qui existe entre la narration originale et la narration telle qu'on la trouve dans le roman. A quoi sert donc la double transmission de la responsabilité de la narration ?

Examinons de plus près la narration de la nouvelle espagnole et les interventions du narrateur principal qui s'y trouvent. Dans un récit dont le caractère fictionnel a été signalé par Ragotin, le narrateur intègre des remarques qui visent cependant la véracité du récit. A plusieurs reprises, le narrateur avoue son manque d'information concernant le déroulement précis de l'histoire ou les émotions de ses héros: «[dom Carlos] fut bien huit jours sans avoir des nouvelles de la dame et je n'ai jamais su s'il s'en inquiéta bien fort.» (RC, I, IX, p. 78); «J'oubliais à vous dire que je crois qu'il [dom Carlos] se lava la bouche, car j'ai su qu'il avait grand soin de ses dents.» (RC, I, IX, p. 84)

L'impertinence des remarques du narrateur atteint son comble dans les passages où les dialogues amoureux sont entrecoupés par des interventions subites. Le discours élégant et passionné de dom Carlos est interrompu par l'intrusion du narrateur: «Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous dirai point [...]» (RC, I, IX, p. 78).

Les interventions du narrateur peuvent dépasser l'espace de plusieurs lignes pour développer un discours à part qui suspend la narration et brise le rythme du récit romanesque. Dans une intervention qui se trouve dans la nouvelle intercalée, le narrateur se moque des descriptions faussement authentiques des héros romanesques et de leurs activités: «Je ne vous dirai point exactement s'il avait soupé et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de romans qui règlent toutes les heures du jour de leurs héros, les font lever de bon matin, conter leur histoire jusqu'à l'heure du dîner, dîner fort légèrement et après dîner reprendre leur histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tout seul, si ce n'est quand ils ont quelque chose à dire aux arbres et aux rochers.» (RC, I, IX, pp. 79–80)

La narration de la nouvelle introduite par Ragotin se trouve entièrement placée sous l'égide du narrateur principal qui bouleverse la fiction romanesque en y insérant ses commentaires ironiques.

Dans le chapitre XIII de la première partie, le personnage du Destin prend la parole pour raconter ses aventures. Son histoire étant présentée dans le discours direct, le narrateur principal ne peut pas y intervenir directement avec ses commentaires. Néanmoins, la narration du Destin ne manque pas d'éléments ironiques dont il se sert plusieurs fois pour critiquer les protagonistes de son histoire, comme nous l'avons observé dans le chapitre III.2.3.2 consacré aux personnages ironistes.

La narration du Destin est d'abord interrompue pour des raisons banales – il est déjà tard et les comédiens sont obligés de se reposer un peu. Il faut ainsi attendre encore plusieurs chapitres avant d'éclaircir le mystère du passé du Destin. Dans le chapitre XV de la première partie, Destin reprend son histoire sans la finir à cause de la sérénade organisée par Ragotin. La narration des aventures romanesques et de l'amour fatal du Destin est ainsi bouleversée par la description burlesque des musiciens et de leurs efforts ridicules. Finalement, dans le chapitre XVIII de la première partie, Destin peut terminer son histoire même si Angélique intervient pendant sa narration pour exprimer sa surprise à la découverte de la véritable identité de L'Etoile. Malgré la triple interruption extérieure, la narration du Destin présente un ensemble harmonieux où le romanesque n'est pas corrompu par les interventions du narrateur principal.

Le personnage de doña Inézilla propose de raconter la nouvelle espagnole *A trompeur, trompeur et demi* qui forme le chapitre XXII de la première partie. De même que la nouvelle introduite par Ragotin, la narration d'Inézilla est adoptée par le narrateur principal : «[...] alors elle commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre, mais pourtant assez intelligiblement pour faire voir qu'elle avait bien de l'esprit en espagnol puisqu'elle en faisait beaucoup paraître en une langue dont elle ne savait pas les beautés.» (RC, I, XXI, p. 166)

Assumée par le narrateur principal, la narration de la nouvelle témoigne de sa présence ironique. Les interventions du narrateur y sont souvent introduites pour expliquer les spécificités du milieu espagnol. Le ton sérieux du commentateur bien informé est pourtant sans cesse déjoué : «Devant que d'aller plus avant, il faut que j'apprenne à ceux qui ne le savent pas que les dames en Espagne ont des duègnas auprès d'elles ; et ces duègnas sont à peu près la même chose que les gouvernantes ou dames d'honneur que nous voyons auprès des femmes de grande condition. Il faut que je dise encore que ces duègnas ou duègnes sont animaux rigides et fâcheux, aussi redoutés pour le moins que les belles-mères.» (RC, I, XXII, p. 171) De même que la narration de Ragotin, celle d'Inézilla peut être considérée comme une narration usurpée par le narrateur principal qui élimine la présence de ces deux narrateurs secondaires.

Dans le chapitre III de la deuxième partie, la comédienne La Caverne présente son histoire personnelle. La Caverne assume elle-même la narration et ne permet pas les interventions directes du narrateur principal. Or, les aventures tragiques de La Caverne ne manquent pas de scènes à modalisation ironique : au moment de raconter la mort de son père, La Caverne ne peut s'empêcher de rappeler une situation ridicule où le page maladroit confond son texte de théâtre. Qui plus est, elle s'inquiète que sa narration ne soit pas assez amusante pour transmettre tout le comique de son souvenir : « J'ai grand-peur, ajouta La Caverne, d'avoir fait ici comme ceux qui disent : « Je m'en vais vous faire un conte qui vous fera mourir de rire » et qui ne tiennent pas leur parole, car j'avoue que je vous ai fait trop de fête de celui de mon page. » (RC, II, III, p. 201) La mise en scène de l'ironie de situation apparaît quand on apprend que le page ridiculisé deviendra finalement le meurtrier du père de La Caverne ! La narration de la comédienne, où le tragique et le ridicule sont présents, est ensuite suspendue par le bruit produit par un lévrier et reste inachevée.

La brève histoire intercalée de Léandre que nous trouvons dans le chapitre V de la deuxième partie est d'abord assumée par le personnage même, pour continuer dans le discours indirect sous la responsabilité du narrateur principal. Le caractère abrégé de la narration, dont les éléments romanesques rappellent l'histoire du Destin et de L'Etoile, ne permet pas d'observer une modalisation ironique. Même si l'histoire de Léandre reste importante pour la compréhension de l'ensemble du récit, elle ne présente qu'un double affaibli de la narration du Destin.

Le chapitre XIV de la deuxième partie présente la nouvelle espagnole *Le juge de sa propre cause*. Cette fois, la nouvelle est introduite sans l'intermédiaire du narrateur principal. Le personnage de La Garouffière impose la lecture de la nouvelle au Destin et en prend la responsabilité narrative : « Cependant La Garouffière, qui prétendait fort au bel esprit, s'était fait apporter un portefeuille, d'où il tira des vers de toutes les façons, tant bons que mauvais. Il les lut au Destin et ensuite une historiette qu'il avait traduite de l'espagnol, que vous allez lire dans le suivant chapitre. » (RC, II, XIII, p. 244)

La nouvelle lue par La Garouffière oscille entre les deux types de narration secondaire déjà étudiés. D'un côté, c'est le narrateur secondaire qui assume la responsabilité de la narration, de l'autre, il est possible d'y observer des interventions ironiques à la manière du narrateur principal. Cette ambiguïté narrative peut être expliquée par le fait qu'on assiste à la lecture d'une nouvelle traduite, à la différence des deux premières nouvelles espagnoles qui ont été racontées. La responsabilité narrative de La Garouffière est limitée à son rôle de traducteur de la nouvelle, alors que la disposition d'interventions ironiques dépend du narrateur « espagnol », auteur de la nouvelle.

Les commentaires du narrateur « espagnol » ne sont pas nombreux et laissent entendre des hésitations quant aux choix stylistiques opérés. Par exemple, il est

possible de relever les doutes concernant l'emploi du pronom masculin pour désigner le personnage de Sophie déguisée en homme<sup>351</sup>. Le narrateur semble partager l'illusion sur son identité dont les autres personnages sont victimes. Les hésitations ironiques se manifestent également dans la conclusion de la nouvelle qui est résumée par une constatation laconique concernant le déroulement possible du récit : « Ses parents lui [Sophie] laissèrent la liberté de choisir tel mari qu'elle voudrait et le comte italien, dès le jour même, prit la poste pour l'Italie ou pour tout un autre pays où il voulut aller. » (RC, II, XIV, p. 270)

Finalement, la dernière narration secondaire apparaît dans le chapitre XIX de la seconde partie du roman. De nouveau, c'est Inézilla qui propose la lecture de la nouvelle *Les deux frères rivaux* traduite en français. La deuxième narration d'Inézilla relève du même type que la narration-lecture de La Garouffière et contient des commentaires du narrateur « espagnol » qui jouent avec la véracité de la fiction : « Je ne vous ferai point voir ici de leurs billets amoureux, car il n'en est point tombé entre mes mains. » (RC, II, XIX, p. 293); « Ce cavalier (je me viens de souvenir qu'il s'appelait dom Diègue) voulut s'assurer davantage de ce qu'il ne faisait encore que soupçonner. » (RC, II, XIX, p. 294)

Les commentaires du narrateur « espagnol » qui se trouvent à l'intérieur de la narration d'Inézilla peuvent tourner en dérision les personnages épisodiques de la nouvelle. Ainsi, le caractère avare d'Isabelle, servante des soeurs de Monsalve, est la cible de la remarque ironique du narrateur : « [Isabelle] avait eu connaissance de la chaîne d'or que dom Sanche avait donnée à Marine, de plusieurs autres présents qu'il lui avait faits et s'imaginait qu'elle en avait reçu bien d'autres. Elle en haïssait Marine à mort ce qui me fait croire que la belle fille était un peu intéressée. » (RC, II, XIX, p. 294)

Après avoir étudié les narrations secondaires dans *Le Roman comique*, nous pouvons constater que ce ne sont que les narrations au discours direct à la première personne qui restent à l'abri des interventions du narrateur principal. Cependant, la modalisation ironique y est présente aussi – les éléments sérieux et romanesques sont juxtaposés aux éléments comiques (la narration de La Caverne) ou aux observations ironiques (la narration du Destin). La narration de Ragotin et la première narration d'Inézilla sont assumées par le narrateur principal qui rappelle sa modification de l'histoire « Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi. » et « [...] elle commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre ». La reprise de la narration fait incomber la responsabilité narrative au narrateur principal.

Les narrations-lectures attribuées aux personnages de La Garouffière et d'Inézilla laissent apparaître les commentaires du narrateur, dont la position doit être distinguée de celle du narrateur principal parce qu'il ne signale pas la reprise de la responsabilité narrative. Le narrateur « espagnol » des deux nouvel-

351 Cf. *supra*, III.2.3.1.

les lues peut néanmoins être considéré comme un *alter ego* du narrateur principal car ses interventions relèvent de la même modalisation ironique.

Dans *Le Roman comique*, nous pouvons ensuite noter des narrateurs secondaires qui interviennent au cours des histoires intercalées. Pareilles aux poupées russes, les personnages des histoires prennent la parole pour présenter leur propre récit. Ainsi dans la nouvelle *Le juge de sa propre cause*, nous assistons à une multiplication de l'instance de narrateur : dans le récit de Sophie qu'elle raconte à sa confidente Zoraïde, c'est d'abord le page infidèle Claudio/Claudia qui explique à Sophie son enlèvement et éclaircit la raison de sa trahison. Dans le cadre du récit de Claudia, il est possible d'observer l'insertion du récit du Maure Amet. Les narrations des événements passés s'entrecroisent pour compléter la compréhension du passé et des actions présentes des personnages. Ces narrateurs épisodiques ne disposent pourtant pas d'une place suffisante dans l'économie du roman pour participer au réseau de la communication ironique.

En ce qui concerne *Don Quichotte*, sa polyphonie narrative est formée par l'entchevêtrement des narrations secondaires où nous pouvons étudier la possibilité d'une modalisation ironique<sup>352</sup>. Les personnages épisodiques de *Don Quichotte* interviennent souvent dans le récit pour raconter leurs aventures passées (Cardenio, Claudia Jerónima, etc.) ou les histoires des autres personnages (chevrier, berger Eugenio, etc.). Dans le roman, nous pouvons assister à des narrations où la même histoire est successivement racontée du point de vue de plusieurs personnages – par exemple l'histoire de Marcela et Chrysostome ou l'histoire de Dorothee et Cardenio.

Il faut noter que le caractère stylistique des narrations secondaires correspond à leurs narrateurs respectifs et la modalisation ironique dans de nombreux passages de *Don Quichotte* est fondée sur l'incongruité des expressions employées par les narrateurs secondaires. Néanmoins, nous pouvons relever des narrations secondaires dont le caractère est dramatique, à savoir tragique, et qui ne participent pas à la communication ironique dans *Don Quichotte*. Ainsi, la nouvelle intercalée, *Le Curieux impertinent*, lue dans une auberge, et les aventures de Claudia Jerónima et d'Ana Felix, présentent des vies malheureuses, frappées par la jalousie ou par la persécution sociale et religieuse.

Les narrations secondaires dans *Don Quichotte* disposent d'un espace privilégié et ne sont pas bouleversées par les commentaires du narrateur principal : ce dernier se limite à des constatations sommaires au début ou à la fin des chapitres, transmettant les remarques de deux autres auteurs fictifs, Cid Hamet et le traducteur. Or, les narrateurs secondaires sont souvent interrompus par les interventions de leurs auditeurs. C'est souvent dans la juxtaposition des histo-

---

352 De même que dans les chapitres précédents, l'analyse de la narration secondaire dans *Don Quichotte* ne rend pas compte de toute la richesse du roman et ne sert qu'à compléter notre étude du *Roman comique* pour saisir la variété des procédés de la communication ironique au plan de la narration secondaire.

res racontées et des commentaires des personnages qu'apparaît la modalisation ironique.

Amateur d'histoires, don Quichotte ne peut s'empêcher d'intervenir dans les narrations pour corriger les expressions erronées ce qui peut déclencher les réactions des narrateurs secondaires. Ainsi en corrigeant constamment le vocabulaire de Pedro, Don Quichotte provoque sa réponse dans laquelle ce dernier refuse d'être l'objet des critiques de don Quichotte: «– Les rues durent assez, répondit Pedro; et puis, monsieur, si c'est que vous devez reprendre tous mes mots à chaque pas, nous n'en finirons pas d'une année.» (DQ, I, XII, p. 476) Pour excuser ses interventions et inciter Pedro à continuer son histoire, don Quichotte explique son attitude: «Pardonnez-moi, mon ami, reprit don Quichotte; c'est parce qu'il y a tant de différences entre *Hérode* et *les rues* que je vous l'ai dit; mais vous m'avez fort bien répondu, car les *rues* ont plus longue vie qu'en eut *Hérode*, et poursuivez votre histoire, je ne vous reprendrai plus sur rien.» (DQ, I, XII, p. 476)<sup>353</sup>

Don Quichotte impose son discours aux narrateurs secondaires pour ajouter également des remarques portant sur les mérites des romans de chevalerie: «A peine don Quichotte eut-il entendu prononcer le mot de livre de chevalerie qu'il s'écria: «Si vous m'aviez dit, monsieur, en commençant votre histoire, que madame Luscinda avait le passion des livres de chevalerie, il n'était pas besoin d'autres éloges pour me donner à entendre l'élévation de son esprit [...]» (DQ, I, XXIV, pp. 591–592)<sup>354</sup>. Les interventions de don Quichotte, où il présente ses visions chevaleresques aux autres personnages, contrastent souvent avec la tonalité des narrations interrompues. Dans le passage cité, l'histoire de l'amour fatal et tragique racontée par Cardenio est ainsi bouleversée par l'éloge des livres de chevalerie et par la discussion acharnée de la pudeur de la reine Madasima, personnage fictif d'*Amadis de Gaule*.

Dans *Don Quichotte*, la modalisation ironique apparaît souvent dans les scènes qui suivent directement les narrations secondaires – citons le dénouement heureux de plusieurs histoires secondaires dans le chapitre XXXVI de la première partie:

«Et, tout en disant ces mots, il [don Fernando] la serra à nouveau dans ses bras et joignit sa figure à la sienne, avec une si tendre affection qu'il lui fallut se faire violence pour empêcher ses larmes de donner des preuves certaines de son amour et de son repentir. Il n'en fut pas de même pour Luscinda et Cardenio, non plus que pour la plupart des présents; car ils commencèrent à en répandre en telle abondance, les uns de leur propre contentement, les

353 «-Perdonad, amigo –dijo don Quijote-; que por haber tanta diferencia de *sarna* a *Sarra* os lo dije; pero vos respondistes muy bien, porque vive más *sarna* que *Sarra*; y proseguid vuestra historia, que no os replicaré más en nada.» (DQ, I, XII, p. 239)

354 «No hubo bien oído don Quijote nombrar libro de caballerías, cuando dijo: -Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento [...]» (DQ, I, XXIV, pp. 484–485)

autres de celui d'autrui, qu'on eût dit qu'il leur était arrivé à tous un triste et fâcheux accident. Sancho Panza, lui-même, pleurait aussi, encore qu'il déclarât ensuite qu'il n'avait pleuré que pour avoir vu que Dorotea n'était pas, comme il croyait, cette reine Micomicona dont il attendait tant de faveurs.» (DQ, I, XXXVI, p. 742)<sup>355</sup>

Nous pouvons observer le comportement de Sancho Pança, qui déjoue le pathétique des histoires racontées : par ses préoccupations pratiques et son sens commun, il se situe à l'opposé des récits larmoyants de l'amour fatal.

Les réactions de Sancho, de même que celles de son maître, interrompent les narrateurs secondaires, le plus souvent par des discours remplis de savoir proverbial : «Dieu va arranger les choses, dit Sancho, car Dieu qui donne la blessure, aussi bien donne le remède. Nul ne sait ce qui peut arriver : d'ici à demain bien des heures passeront, et en une heure, ou même en un instant, la maison peut s'écrouler. J'ai vu la pluie tomber et le soleil briller en même temps. Tel se couche en bonne santé, qui ne peut plus bouger le lendemain. [...]» (DQ, II, XIX, p. 1040)<sup>356</sup>. Don Quichotte s'oppose fermement à l'utilisation exagérée de proverbes et Sancho, offensé, le lui reproche : «vous *tonsurez* tout ce que je dis, et même tout ce que je fais» (DQ, II, XIX, p. 1041)<sup>357</sup>. Il faut noter que Sancho intervient au moment de la narration où la mort prochaine du malheureux Basilio est annoncée. La dispute entre l'écuyer et son maître finit par subvertir le caractère dramatique de l'histoire de Basilio.

Nous pouvons ensuite observer un cas particulier de narration secondaire, présenté par les **lettres** échangées entre les personnages dans la seconde partie du roman (chapitres LI-LII). La lettre de don Quichotte à Sancho Pança introduit des conseils du maître à son écuyer qui doivent guider son gouvernement de l'île. Don Quichotte n'hésite pas à employer des expressions sophistiquées, vu le nouveau statut de Sancho : «[...] je dois sacrifier d'abord à ma profession plutôt qu'à leur plaisir ; conformément au dicton : *Amicus Plato, sed magis amica veri-*

355 «Y diciendo esto [don Fernando], la tornó a abrazar y a juntar su rostro con el suyo, con tan tierno sentimiento, que le fue necesario tener gran cuenta con que las lágrimas no acabasen de dar indubitables señas de su amor y arrepentimiento. No lo hicieron así las de Luscinda y Cardenio, y aun las de casi todos los que allí presentes estaban; porque comenzaron a derramar tantas, los unos de contento propio, y los otros del ajeno, que parecía sino que algún grave y mal caso a todos había sucedido. Hasta Sancho Panza lloraba, aunque después dijo que no lloraba él sino por ver que Dorotea no era, como él pensaba, la reina Micomicona, de quien él tantas mercedes esperaba.» (DQ, I, XXXVI, p. 734)

356 «-Dios lo hará mejor –dijo Sancho-; que Dios, que da la llaga, da la medicina; nadie sabe lo que está por venir: de aquí a mañana muchas horas hay, y en una, y aun en un momento, se cae la casa; yo he visto llover y hacer sol, todo a un mesmo punto; tal se acuesta sano la noche, que no se puede mover otro día. [...]» (DQ, II, XIX, p. 288)

357 «vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos, y aun de mis hechos» (DQ, II, XIX, p. 289)

tas. Je te le dis en latin parce que j'imagine que tu as dû l'apprendre, depuis que tu es gouverneur.» (DQ, II, LI, p. 1274)<sup>358</sup>

La lettre de don Quichotte et son style élégant contrastent avec la réponse de Sancho où il raconte le déroulement de son séjour à Barataria et propose à son maître un cadeau: «J'aurais aimé vous envoyer quelque présent, mais je ne sais quoi, sauf peut-être des canules de seringue à adapter à des vessies; on en fait de très jolies dans cette île.» (DQ, II, LI, p. 1276)<sup>359</sup> Sancho finit sa lettre avec une formule qui résume son double statut «Au service de Votre Grâce, Sancho Pança; le gouverneur.» La juxtaposition des narrations contenues dans les deux lettres souligne le décalage entre les deux personnages.

Le chapitre LII de la seconde partie contient deux lettres de Teresa Pança, adressées à la duchesse et à Sancho. Teresa réagit aux informations concernant le gouvernement de son mari: «[...] à vrai dire, si je n'avais pas reçu les coraux et l'habit, moi non plus je ne l'aurais pas cru, parce qu'il faut dire qu'au village tout le monde prend mon mari pour une buse et pense que, sorti du gouvernement d'un troupeau de chèvres, on n'imagine pas à quel gouvernement il peut être bon.» (DQ, II, LII, pp. 1280–1281)<sup>360</sup> L'attitude de Teresa reflète le comportement pragmatique de Sancho et sa recherche permanente du bien personnel. Dans la seconde lettre, Teresa raconte à son mari les rumeurs de la vie du village tout en soulignant son contentement avec la carrière de son mari: «Samson dit même qu'il va t'aller chercher et t'ôter le gouvernement de la tête, et à don Quichotte la folie de la cervelle. Moi, je ne fais qu'en rire, et regarder mon chapelet de coraux, et penser à bâtir la robe que je veux tailler dans ton habit pour notre fille.» (DQ, II, LII, p. 1282)<sup>361</sup> Il faut noter que les deux lettres sont lues dans le château des ducs pour l'amusement général de la compagnie. Les narrations de Sancho et Teresa servent de divertissement aux ducs qui organisent l'échange épistolaire entre les personnages.

La communication ironique que nous pouvons relever dans les narrations secondaires dans *Don Quichotte* repose ainsi sur la juxtaposition des styles variés des narrations, qui mettent en relief les incongruités entre les différents modes de pensée des personnages. Les narrateurs secondaires sont souvent interrom-

358 «[...] tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto, conforme a lo que suele decirse: *amicus Plato, sed magis amica veritas*. Dígote este latín porque me doy a entender que después que eres gobernador lo habrás aprendido.» (DQ, II, LI, p. 723)

359 «Quisiera enviarle a vuestra merced alguna cosa; pero no sé qué envíe, si no es algunos cañutos de jeringas, que para con vejigas los hacen en esta ínsula muy curiosos.» (DQ, II, LI, p. 726)

360 «[...] aunque si va a decir verdad, a no venir los corales y el vestido, tampoco yo lo creyera, porque en este pueblo todos tienen a mi marido por un porro, y que sacado de gobernar un ható de cabras, no pueden imaginar para qué gobierno pueda ser bueno.» (DQ, II, LII, p. 735)

361 «[...] y dice Sansón que ha de ir a buscarte y sacarte el gobierno de la cabeza, y a don Quijote, la locura de los cascos; yo no hago sino reírme, y mirar mi sarta, y dar traza del vestido que tengo que hacer del tuyo a nuestra hija.» (DQ, II, LII, p. 739)

pus par des interventions de leurs auditeurs qui bouleversent le caractère sérieux de l'histoire racontée ou attirent l'attention sur des expressions employées mal à propos. L'insertion des lettres permet d'observer les décalages qui existent entre la perception de la réalité selon les plusieurs personnages.

À la différence du roman de Cervantès, la modalisation ironique dans les narrations secondaires du *Roman comique* est souvent produite par les interventions du narrateur principal qui envahit l'espace des narrateurs secondaires. Or, les éléments ironiques peuvent même être observés dans les narrations attribuées effectivement aux narrateurs secondaires, comme l'attestent les narrations du Destin et de La Caverne, où les narrations-lectures de La Garouffière et d'Inézilla.

### III.2.5. Narrataire/lecteur ironique

Nous avons déjà noté que le rôle du lecteur est très important dans la communication ironique dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte*. Dans le chapitre précédent, nous avons noté que le couple des instances d'auteur/lecteur trouve son correspondant corrélatif dans celui de narrateur/narrataire.

Le narrateur ironique construit par ses interventions la position du narrataire<sup>362</sup> ironique dont le caractère reflète le jeu de miroirs ironique du narrateur. L'organisation de la narration dans les deux romans élabore un dialogue entre le narrateur – l'ironiste et son complice qui établissent une distance vis-à-vis du naïf de l'ironie. Nous établissons donc un schéma de la communication ironique où l'ironiste/complice de l'ironie coïncide avec le couple de narrateur/narrataire (auteur/lecteur) ironique.

#### III.2.5.1. Lecteur bienveillant et malveillant

Le narrataire ironique joue un rôle essentiel dans le texte de Scarron et les rapports entre le narrateur et le narrataire ironique fondent le dynamisme de la communication littéraire ironique dans *Le Roman comique*. Dès le début du *Roman comique*, l'instance du narrataire est construite avec soin et développée progressivement.

Dans le chapitre III.2.1.1 nous avons observé la mise en place de la communication paradoxale entre l'auteur et le lecteur dès le paratexte du roman. Par

362 Nous préférons employer le terme de narrataire, introduit par G. Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227, pour souligner le caractère modèle de la communication littéraire. Les définitions d'Y. Reuter caractérisent bien les deux instances complémentaires : « Le *narrateur* est constitué par l'ensemble des signes qui construisent la figure de celui qui raconte dans le texte. Le *narrataire* est constitué par l'ensemble des signes qui construisent la figure de celui à qui l'on raconte dans le texte. » In : Y. Reuter, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Dunod, 1996, p. 37.

l'avertissement « Au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre » qui précède la première partie du *Roman comique*, le jeu entre l'auteur et son lecteur commence. Nous avons signalé que dans son avertissement, l'auteur distingue deux types de lecteurs : le lecteur « **bénévole** » (bienveillant) et le lecteur « **malévole** ». La distinction étant cruciale pour la compréhension du statut du narrataire dans *Le Roman comique*, nous allons en étudier l'application.

La distinction entre les lecteurs **bénévole** et **malévole** reflète la définition des rôles dans la communication ironique. Le lecteur **bénévole** peut être considéré comme le naïf de l'ironie qui ignore le caractère oblique du message ironique et garde confiance en la transparence de la communication, tandis que le lecteur **malévole** se caractérise par son attitude de méfiance, attentive aux pièges de la fiction.

Dans *Le Roman comique*, l'auteur-narrateur construit les deux instances parallèlement. Ses commentaires visent d'abord le lecteur bienveillant, naïf et prêt à croire à la véracité de l'histoire. C'est lui qui est trompé par les remarques ironiques de l'auteur-chroniqueur fidèle dans lesquelles le caractère véridique de l'histoire racontée est souligné. Le lecteur **bénévole** se laisse facilement duper par l'ironie de l'auteur pour se perdre dans ses impasses. Les commentaires de l'auteur, qui portent sur la réalité historique des événements ou des personnages de roman, manipulent la crédulité du lecteur **bénévole** et l'encouragent à conserver sa conception naïve de la littérature.

La communication entre l'auteur-ironiste et le lecteur naïf ne concerne pas seulement les faits racontés ; elle porte aussi sur la lecture et la réception du livre. Nous avons déjà noté que l'auteur peut apostropher directement le lecteur **bénévole** pour s'excuser des insuffisances de son récit. Dans ce cas, le lecteur **bénévole** se transforme en lecteur-critique qui prend au pied de la lettre les commentaires de l'auteur concernant le style et la composition de son livre : « Quelque critique murmurer de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme. » (RC, I, I, p. 58) Les réactions attribuées au lecteur critique, « scandalisé » par les défauts du roman, définissent l'instance du lecteur **bénévole** qui croit à la sincérité de l'auteur et ne remarque pas le caractère ludique de ses commentaires. L'attitude irrespectueuse de l'auteur vis-à-vis du lecteur **bénévole** trouve son comble dans les remarques où l'auteur incite lui-même le lecteur **bénévole** à ne pas continuer la lecture : « Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur **bénévole** que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage. » (RC, I, XII, p. 98)

Le lecteur **bénévole** prend les constatations de l'auteur mot à mot ; il examine les doutes de l'auteur exprimés dans le texte et considère sérieusement les remarques métatextuelles sur l'organisation du récit. Quand l'auteur lui demande de pardonner les défauts du texte, le lecteur **bénévole**, généreux dans sa bienveillance, accepte ses excuses sans se rendre compte qu'il s'agit d'un autre piège ironique. Le lecteur **bénévole** apprécie la modestie de l'auteur qui doute des

qualités de son ouvrage, tandis que le lecteur malévole s'amuse en observant le comportement impertinent de l'auteur.

Dans *Le Roman comique*, le lecteur **malévole** se transforme en complice de l'auteur-ironiste qui apprécie ses jeux avec la fiction. Le lecteur malévole goûte les nuances de l'ironie – il ne croit pas en la réalité du monde romanesque et participe à sa subversion. Il est malévole parce que, de même que l'auteur, il se plaît à déjouer les artifices de la fiction et à bouleverser la narration avec désinvolture. Les interruptions du récit et le caractère discontinu de la composition ne scandalisent pas le lecteur malévole, au contraire. Amateur de scandales littéraires<sup>363</sup>, le lecteur malévole suit les pas de l'auteur ironique, observe ses méchancetés et admire son insolence.

Adoptant le rôle du complice de l'ironie, le lecteur malévole occupe donc une position nécessaire pour le fonctionnement de la communication ironique. Dès le commencement du roman, l'auteur ironique prépare soigneusement le dialogue avec son complice en disposant des indices d'ironie dans le texte, qui guident son parcours de lecture ironique.

La construction des rapports entre l'auteur-narrateur et les deux instances de lecteurs-narrataires peut être observée dans le chapitre IV de la première partie du *Roman comique*, dans une intervention du narrateur au sujet de la véracité des faits racontés et la véracité de la lecture: «Ils avaient tous envie de dormir, les uns de lassitude, les autres d'avoir trop soupé et cependant ils ne dormirent guère, tant il est vrai qu'il n'y a rien de certain en ce monde.» (RC, I, IV, p. 64) Le lecteur bénévole ne relève que l'affirmation proverbiale qui résume le savoir banal. Néanmoins, le lecteur malévole discerne le clin d'œil ironique du narrateur qui lui rappelle que «ce monde», le monde de la fiction et de la lecture est incertain et imprévisible.

L'expression «scandaliser», qui a servi à caractériser l'attitude du lecteur bénévole dans l'avertissement au roman, réapparaît dans le chapitre IX de la première partie où l'auteur présente sa conception «d'omnisottise» et «d'omni-mensonge» qui nous permet de relever d'autres caractéristiques du lecteur malévole: «Sache le sot qui s'en scandalise que tout homme est sot en ce bas monde, aussi bien le menteur, les uns plus et les autres moins; et moi qui vous parle, peut-être plus sot que les autres, quoique j'aie plus de franchise à l'avouer et que mon livre n'étant qu'un ramas de sottises, j'espère que chaque sot y trouvera un petit caractère de ce qu'il est, s'il n'est pas aveuglé de l'amour-propre.» (RC, I, IX, p. 77)

Le lecteur malévole, complice de l'ironie, est d'abord «conscient» de sa «sottise» et n'est pas paralysé par la peur que les autres puissent découvrir ses insuffisances. Le complice de l'ironie doit accepter ses propres limites, franchir le seuil de l'amour-propre pour entrer dans le domaine de l'ironie où l'on assiste à la

363 Terme de L. Piroux. Cf. L. Piroux, *Le Livre en trompe-l'oeil ou le jeu de la dédicace. Montaigne, Scarron, Diderot*, Paris, Kimé, 1998.

relativisation des phénomènes. Paradoxalement, l'instance de lecteur malévole exige une sincérité intérieure et le courage de rejeter la prétention. Rappelons aussi la discussion sur la création littéraire dans le chapitre XXI de la première partie où Roquebrune critique *Don Quichotte*, qu'il appelle «le plus sot livre». Le Destin lui répond de prendre garde «qu'il ne vous déplaise par votre faute plutôt que par la sienne». Dans ce bref dialogue, l'accent est mis sur la nécessité de disposer de certaines qualités intellectuelles pour apprécier un livre. De la même manière que le personnage de Roquebrune, le lecteur du *Roman comique* doit questionner sa façon de lire et se demander si l'incompréhension des textes littéraires n'est pas causée par ses propres insuffisances.

Il faut souligner que la distinction entre les lecteurs bienveillant et malévole ne concerne que le niveau de la narration ironique et les techniques qui élaborent une réflexion sur la lecture de l'oeuvre littéraire. Même le lecteur bienveillant relève la modalisation ironique intertextuelle dans *Le Roman comique* qui met en dérision les procédés des romans héroïques. La même limitation est valable pour *Don Quichotte* : la parodie des romans de chevalerie étant ouvertement affichée dès le début, même le lecteur bienveillant est censé dévoiler l'imitation ironique des techniques employées dans le genre romanesque parodié.

Dans *Don Quichotte*, le lecteur est moins apostrophé de manière explicite par l'auteur et son statut est plus ambigu que dans *Le Roman comique*. Le projet parodique de l'ouvrage – discréditer des livres de chevalerie (et leurs lecteurs !) – est directement exprimé dans le Prologue à la première partie. D'emblée, le lecteur assiste en connaissance de cause à la subversion de la lecture du genre chevaleresque dont le style et les personnages sont tournés en dérision.

Or, le roman traite implicitement de la lecture en général et présente une discussion sur la littérature et son récepteur – le lecteur. La question majeure de *Don Quichotte*, livre qui porte sur les rapports entre l'illusion et la réalité, se reflète dans l'expérience de la lecture du roman dont le déroulement est organisé par les changements constants de la perception des événements. Progressivement, le lecteur est obligé de devenir conscient de la variation des perspectives et de la pluralité des interprétations des phénomènes, et se transforme en spectateur prudent et attentif.

Même si l'auteur de *Don Quichotte* n'envisage pas explicitement la distinction entre les lecteurs bienveillant et malévole, elle pourrait être appliquée également aux lecteurs de *Don Quichotte*. Les instances de lecteur bienveillant et malévole nous permettent de décrire le complice et le naïf de l'ironie dans la communication ironique établie au niveau de la narration dans *Don Quichotte*.

Nous pouvons d'abord relever les manifestations de la présence du lecteur **bienveillant**, le naïf de l'ironie. Dans la remarque adressée au lecteur dans le chapitre XX de la première partie, le narrateur principal dévoile la cause du bruit qui a effrayé don Quichotte et Sancho : «Et c'étaient – ne t'en déplaise, ô lecteur, et point ne t'en chagrine – six maillets d'un moulin à foulon dont les coups alter-

nés produisaient ce tapage.» (DQ, I, XX, p. 549)<sup>364</sup> C'est le lecteur bienveillant qui pourrait être mécontent à cause de l'explication du caractère banal du bruit car il se laisse tromper par la description de la scène nocturne et les visions développées par les personnages effrayés. Même si le lecteur bienveillant est conscient du projet parodique qui soutient l'intrigue, la mise en suspens de l'aventure avec le moulin à foulon peut l'inciter à imaginer une autre conclusion de la scène.

Nous avons déjà noté que le lecteur bienveillant est la cible des illusions des jeux narratifs. Sa naïveté cause sa perte : il tombe dans les pièges soigneusement préparés par le narrateur ironique. Le lecteur bienveillant est dans une position semblable à celle de Sancho Pança : même s'il ne croit plus à la vérité de l'univers chevaleresque de son maître, il l'accompagne pour se laisser convaincre de nouveau de la réalité de ses aventures, en vue de son profit personnel. De même que Sancho, le lecteur bienveillant part à la recherche d'une île fictive, appartenant à l'illusion romanesque, victime des promesses du narrateur ironique. Ainsi, il est trompé par la démultiplication de l'instance narrative et par les commentaires multiples des auteurs fictifs. Ces caractéristiques du lecteur bienveillant nous rappellent l'approche de P. Perrault (III.1.3) dont l'incompréhension totale des techniques narratives illustre bien notre analyse. Dans ses remarques P. Perrault exprime sa confusion face à l'enchevêtrement des voix narratives et incarne parfaitement l'instance du lecteur bienveillant de *Don Quichotte*.

La position du lecteur **malveillant** se construit graduellement dans les deux parties du roman – son parcours de lecture est complémentaire de celui du lecteur bienveillant. Dans les passages où le lecteur bienveillant devient victime du narrateur ironique, le lecteur malveillant se plaît à relever les variations des jeux narratifs.

Les réactions du lecteur malveillant peuvent être illustrées par le personnage de Samson Carrasco, dont le rapport à l'univers de don Quichotte a déjà été noté au chapitre consacré aux personnages ironistes (III.2.3.2). Dans les chapitres III et IV de la seconde partie du roman, Samson Carrasco transmet à don Quichotte et à Sancho les remarques du public après la parution de la première partie du roman et traite ouvertement de la question de la réception du livre. Samson note les insuffisances de la première partie et souligne qu'«[...] il se pourrait que ce que les censeurs prennent pour un défaut ne soit tout comme ces grains de beauté qui rehaussent aussi bien l'éclat du visage que les arbres.» (DQ, II, III, p. 926)<sup>365</sup> L'attitude de Samson suggère une lecture ouverte à la recherche du sens des incongruités, exigeant l'activité du lecteur. Les défauts de la première partie deviennent sujet de la discussion de la seconde partie ; cette technique sophistiquée permet de transformer des prétendus défauts en qualités romanesques.

364 «Y eran –si no lo tienen, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo- seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban.» (DQ, I, XX, p. 398)

365 «[...] quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene.» (DQ, II, III, p. 71)

Le parcours de lecture «malévole» se termine avec les constatations paradoxales de la fin du dernier chapitre du roman où l'on assiste à la mort du personnage principal: «[...] le curé pria le notaire de consigner en témoignage qu'Alonso Quijano le Bon, communément appelé don Quichotte de la Manche, avait quitté cette vie et était mort de mort naturelle; et s'il demandait ce témoignage, c'était pour ôter à tout autre auteur que Cid Hamet Benengeli l'occasion de le ressusciter faussement et de faire de ses exploits une interminable histoire.» (DQ, II, LXXIV, p. 1426)<sup>366</sup> L'attestation de la mort du personnage fictif, exigée par un autre personnage du roman, met en relief le caractère réflexif de l'oeuvre que le lecteur malévole doit respecter pour apprécier les jeux narratifs de l'auteur. Il faut noter que la remarque concernant «l'interminable histoire» de don Quichotte pourrait susciter le sourire du lecteur réel actuel qui connaît l'étendue de la fortune et gloire de ce personnage littéraire.

### III.2.5.2. Narrataires secondaires

Dans les deux romans, nous pouvons noter également la présence de **narrataires/lecteurs secondaires** qui organisent souvent le déroulement des narrations secondaires et participent à la communication ironique.

Le narrateur du *Roman comique* décrit les auditeurs des narrations secondaires et note leur rôle actif. Dans le chapitre XIII de la première partie, La Caverne demande au Destin de raconter l'histoire de ses aventures et suspend ensuite sa narration à cause de l'heure tardive. Le Destin reprend son histoire parce que «les comédiennes mouraient d'impatience de [l']entendre.» (RC, I, XV, p. 123) Cette fois, c'est un événement extérieur qui interrompt la narration – Le Destin et les comédiennes se transforment en auditeurs de la sérénade de Ragotin. Dans le chapitre XVIII, Le Destin retrouve son public pour terminer son histoire. Le cercle intime des auditrices – les trois comédiennes – procure à la narration du Destin le caractère d'une confession romanesque dont le charme est renforcé par le fait qu'au cours de la narration, on dévoile l'identité de son personnage-clé, la belle Léonore. La surprise du lecteur naïf s'exprime à travers l'intervention d'une des auditrices de l'histoire, Angélique: «Quoi ! interrompt Angélique, mademoiselle de L'Etoile est donc Léonore ?» (RC, I, XVIII, p. 153) Pour répondre à la réaction d'Angélique, L'Etoile prend la parole et dit que «sa compagne avait raison de douter qu'elle fût cette Léonore dont Le Destin avait fait une beauté de roman.» (RC, I, XVIII, p. 153) Néanmoins, la réponse de La Caverne à Angélique montre l'attitude d'un auditeur perspicace: «Mademoiselle

366 «[...] el cura pidió al escribano que le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, y hiciese inacabables historias de sus hazañas.» (DQ, II, LXXIV, pp. 1040–1041)

de La Caverne dit qu'elle n'en avait pas douté et ne voulut pas que ce discours allât plus avant, afin que Le Destin poursuivît son histoire [...]» (RC, I, XVIII, p. 153).

A l'intérieur de la narration secondaire, les deux types du lecteur-narrataire analysés sont donc représentés par le personnage d'Angélique d'un côté et de La Caverne de l'autre. Angélique reste prisonnière de sa foi naïve en la réalité de l'univers romanesque et de ses attributs, y compris la présence d'une héroïne parfaite – «une beauté de roman» – tandis que La Caverne ne s'intéresse pas aux correspondances entre la réalité et les faits représentés et préfère la continuation de l'histoire racontée, afin de savourer le plaisir de la narration.

Dans le chapitre V de la deuxième partie, c'est La Caverne qui raconte son histoire à L'Etoile. Elle interrompt son récit pour s'excuser auprès de son auditrice parce qu'elle doute des qualités de sa narration. L'Etoile l'encourage à continuer son histoire en lui présentant un court exposé sur les problèmes de la narration d'un récit comique: «Non, lui répondit L'Etoile, je l'ai trouvé tel que vous me l'aviez fait espérer. Il est bien vrai que la chose peut avoir paru plus plaisante à ceux qui la virent qu'elle ne le sera à ceux à qui on en fera le récit, la mauvaise action du page servant beaucoup à la rendre telle, outre que le temps, le lieu et la pente naturelle que nous avons à nous laisser aller au rire des autres peuvent lui avoir donné des avantages qu'elle n'a pu avoir depuis.» (RC, II, III, p. 201) Le rôle d'auditrice passive est largement dépassé par L'Etoile dont les explications complètent l'histoire de la Caverne. La digression ne traite pas seulement des problèmes du comique dans l'histoire racontée par la Caverne, puisqu'elle peut être appliquée aussi à l'écriture comique en général. C'est en particulier le comique immédiat et circonscrit des scènes burlesques qui est concerné par l'exposé de L'Etoile. Transmise par un narrataire secondaire du roman, la courte explication aborde un thème théorique du comique et contribue à la discussion implicite sur la création littéraire qui se trouve à l'intérieur du roman.

L'importance de la communication établie entre le narrateur et le narrataire secondaires est également manifeste dans la brève narration de Léandre (RC, II, V), provoquée par le questionnement du Destin. Léandre finit son histoire en apostrophant directement son auditeur: «'Je ne crains point de vous l'avouer, vous connaissant généreux autant qu'on le peut être, et amoureux pour le moins autant que moi.' Le Destin rougit à ces dernières paroles de Léandre, qui continua son discours et dit au Destin qu'il n'avait quitté la compagnie que pour s'aller mettre en état d'exécuter son dessein.» (RC, II, V, pp. 209–210) Léandre raconte sa vie au Destin car il est impliqué dans l'amour de Léandre pour Angélique. Le discours direct de Léandre se transforme ensuite en un discours indirect où les propos des deux personnages sont juxtaposés, de même que leurs histoires d'amour.

Au troisième niveau du récit, dans les quatre nouvelles intercalées, il est également possible de décrire l'instance des narrataires secondaires. *L'histoire de l'amante invisible*, la première des nouvelles espagnoles, est introduite par

Ragotin et rapportée par le narrateur principal du roman qui assume la responsabilité de la narration. Le public de cette histoire est nombreux et hétérogène, composé par la troupe de comédiens et les provinciaux, qui refusent d'abord la lecture de la pièce intitulée *Les Faits et Gestes de Charlemagne, en vingt-quatre journées* proposée par Ragotin. Malgré l'attitude hostile de l'audience, Ragotin finit par imposer la lecture d'une histoire tirée d'un livre espagnol, *L'histoire de l'amante invisible*. Après avoir terminé son histoire, Ragotin profite de la réaction favorable des auditeurs : «L'histoire de Ragotin fut suivie de l'applaudissement de tout le monde ; il en devint aussi fier que si elle eût été de son invention.» (RC, I, X, p. 91) Dans la scène burlesque qui suit l'histoire racontée, les auditeurs essaient de dérober à Ragotin son livre espagnol pour démontrer son plagiat. Les auditeurs jouent ainsi le rôle d'arbitre critique de la narration de Ragotin. Tout d'abord, ils dirigent la narration en refusant la première lecture proposée et ils rappellent ensuite le caractère d'emprunt de l'histoire espagnole.

Dans le comportement du public de la nouvelle intercalée, nous pouvons observer la réaction possible du public réel du *Roman comique*. De même que Ragotin, l'auteur du *Roman comique* emprunte les histoires espagnoles, sans indiquer les sources de son inspiration, attitude habituelle à une date où la conception moderne de l'originalité est embryonnaire.

L'histoire *A trompeur, trompeur et demi* est racontée par Inézilla dans la maison d'un riche bourgeois de la ville. De nouveau, la responsabilité du récit est assumée par le narrateur principal. Après la narration de la nouvelle, l'audience exprime son contentement et son admiration : «Tous ceux qui avaient ouï son histoire demeurèrent d'accord qu'elle l'avait rendue agréable en une langue qu'elle ne savait pas encore et dans laquelle elle était contrainte de mêler quelquefois de l'italien et de l'espagnol.» (RC, I, XXIII, p. 183) Il est possible d'observer le décalage qui sépare les auditeurs de la nouvelle et le narrateur principal ; tandis que le narrateur principal profite de la «réécriture» de la narration d'Inézilla par le narrateur principal, les narrateurs secondaires signalent l'imperfection de la narration. Sans imiter la façon personnelle dont le narrateur secondaire raconte son histoire, le narrateur principal diversifie son récit en présentant les réactions des personnages qui s'expriment sur les qualités de la narration secondaire.

La lecture de l'histoire traduite de l'espagnol *Le juge de sa propre cause* est proposée par le conseiller La Garouffière pendant que la compagnie attend l'arrivée de La Rappinière. La lecture se déroule en présence de trois personnages : le narrateur secondaire La Garouffière et deux narrateurs secondaires, Le Destin et son valet. La position du valet du Destin est ambiguë – avant la lecture de la nouvelle, il est entraîné dans la chambre où il pleure et demande à son maître de lui pardonner sa trahison (RC, II, XIII, p. 243). La lecture finie, La Rappinière entre dans la chambre et «son visage épanoui se changea visiblement quand il vit Le Destin dans un coin de la chambre et son valet, qui était aussi défait et effrayé qu'un criminel que l'on juge.» (RC, II, XV, p. 271) Apparemment, le pauvre

valet a dû assister à la narration secondaire d'une histoire qui porte effectivement sur la trahison et le pardon. L'orchestration des rapports entre la nouvelle lue et le caractère de son public contribue à construire un réseau complexe de correspondances entre plusieurs niveaux du roman.

La dernière histoire intercalée, *Les deux frères rivaux*, est racontée de nouveau par Inézilla (RC, II, XIX). Cette fois, elle lit son histoire traduite en français à l'aide de Roquebrune, à la demande de la compagnie des comédiens. Les auditeurs expriment leur contentement à la fin de la lecture, à l'exception de Ragotin qui s'endort pendant la narration et son sommeil sert de prétexte à la dernière scène burlesque du roman. Dans le chapitre qui suit la lecture de la nouvelle, on apprend que l'attaque du bélier a dérangé le repos de Ragotin deux fois pendant la lecture, ce qui a provoqué le rire de la compagnie. Evidemment, ces interruptions devraient entraîner nécessairement l'interruption de la narration de la nouvelle qui est pourtant rapportée intégralement dans le chapitre précédent. Le caractère paradoxal du roman peut être observé dans cet enchaînement impossible de la narration principale et secondaire.

Dans le comportement des narrataires secondaires du *Roman comique* (La Caverne, L'Etoile, Le Destin, le public de Ragotin), nous relevons leur attitude active, qui contribue à diriger le déroulement de la narration secondaire. Les interventions diverses de ces narrataires secondaires peuvent refléter la répartition en auditeurs (lecteurs) malévole et bienévole ou présenter un commentaire complémentaire des problèmes littéraires théoriques telle que la question du comique et du plagiat. Les réactions des narrataires secondaires (le public d'Inézilla et de la Garouffière) contribuent également à souligner le caractère ambigu de la narration et à attirer l'attention sur les décalages entre les différents niveaux du récit.

La distinction entre les auditeurs (lecteurs) bienévole et malévole proposée dans l'analyse de la narration secondaire du *Roman comique* peut être également utilisée pour décrire les narrataires secondaires dans *Don Quichotte*. De même que dans le chapitre consacré aux narrateurs secondaires, nous allons nous limiter à une caractérisation générale du statut des narrataires secondaires dans la communication ironique dans le roman de Cervantès.

Dans le chapitre III.2.4.4 consacré aux narrateurs secondaires, nous avons noté les réactions de personnages qui participent activement à la narration. Ce sont souvent les interventions de don Quichotte qui attirent attention sur le style des narrations secondaires et contribuent à établir la modalisation ironique. Don Quichotte se transforme paradoxalement en lecteur perspicace dans les scènes où il commente les narrations des autres personnages et souligne les lacunes dans l'information présentée. Ainsi, pendant le spectacle de marionnettes, don Quichotte corrige le détail concernant l'utilisation de cloches chez les Maures: «— Ah ça non ! s'écria alors don Quichotte. Des cloches, maese Pedro en parle fort improprement, car chez les Maures on n'use pas de cloches, mais

de timbales, et d'un genre de clarinettes qui ressemblent à nos hautbois; cette idée de faire sonner les cloches à Sansueña est tout à fait extravagante.» (DQ, II, XXVI, p. 1097)<sup>367</sup> Les remarques pratiques de don Quichotte qui bouleversent la narration et sa critique de l'extravagance de l'imagination contrastent avec son comportement habituel, qui se manifeste d'ailleurs dans la scène suivante où il attaque les marionnettes pour sauver son héros préféré.

Il faut rappeler que le personnage de don Quichotte incarne la fiction des romans de chevalerie et que les réactions des autres personnages du roman face à don Quichotte représentent leur attitude à la lecture chevaleresque – ils «**lisent**» le comportement de don Quichotte de la même manière que les romans de chevalerie et la fiction en général. Nous pouvons donc interpréter les réactions des personnages comme des manifestations des narrataires secondaires, c'est-à-dire, des lecteurs situés à l'intérieur du roman, et étudier leur répartition en lecteurs bénévoles et malévoles. La mise en scène de la lecture est enrichie dans la deuxième partie où des personnages-lecteurs de la première partie du roman apparaissent. Désormais, don Quichotte ne représente pas seulement la fiction chevaleresque mais aussi la lecture de ses propres aventures, à savoir la lecture de la première partie du roman. Les réactions des personnages à don Quichotte expriment dorénavant leur rapport à l'univers quichottesque de la première partie.

Le rapport des narrataires secondaires – lecteurs **malévoles** – à la littérature chevaleresque est ambigu; ils la critiquent et s'amuse par sa parodie, mais cette activité suppose leur connaissance approfondie des romans en question, c'est-à-dire une certaine relation affective au genre. Il est possible de suivre dans le roman les traces de ce rapport paradoxal. Ainsi, le chapitre VI de la première partie, qui présente l'inventaire de la bibliothèque de don Quichotte, montre que le curé et le barbier apprécient certains romans et les sauvent des flammes: «Dieu me protège! s'exclama le curé en poussant un grand cri. *Tirant le Blanc* est donc ici! Donnez-le-moi; mon compère; car j'estime avoir trouvé en lui en trésor de contentement et une mine de divertissement.» (DQ, I, VI, p. 441); «Ce livre, monsieur mon compère, a de l'autorité pour deux choses: l'une, c'est que le bruit court qu'il fut composé par un roi de Portugal plein de discernement. Toutes les aventures du château de Miraguarda sont très bonnes et de grand artifice; les discours, fort courtois et fort clairs et toujours appropriés à celui qui parle, avec beaucoup de sens et d'à-propos.» (DQ, I, VI, p. 440)<sup>368</sup>

367 «-¡Eso no! –dijo a esta sazón don Quijote-. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chimirías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.» (DQ, II, XXVI, p. 394)

368 «-¡Válame Dios! –dijo el Cura, dando una gran voz-, ¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos.» (DQ, I, VI, p. 140); «Este libro [Palmerín de Inglaterra], señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del cas-

De même, il faut rappeler que les personnages du roman qui se moquent de la folie de don Quichotte, s'amusez grâce à leur bonne connaissance des livres de chevalerie. La mise en scène parodique des cérémonies et aventures chevaleresques dans le château des ducs est possible, parce que les ducs sont des lecteurs assidus des romans de chevalerie: «[...] Or, comme ils avaient lu tous les deux la première partie de cette histoire, et avaient compris à sa lecture combien l'humeur de don Quichotte était détraquée, ils avaient grande envie de faire sa connaissance et se préparèrent avec un plaisir extrême à l'accueillir, résolus à flatter ses humeurs, à condescendre à tout ce qu'il leur dirait, et à le traiter en chevalier errant tout le temps qu'il resterait avec eux, avec toutes les cérémonies accoutumées dans les romans de chevalerie qu'ils avaient lus, et dont ils étaient même de fervents amateurs.» (DQ, II, XXX, p. 1123)<sup>369</sup> Les ducs apprécient l'univers créé par don Quichotte, parodie incarnée du code chevaleresque, parce qu'ils sont capables de relever les nuances du discours chevaleresque et comprendre les allusions aux livres de chevalerie dans les réactions du personnage principal.

De l'autre côté, il est possible d'observer l'attitude des personnages – lecteurs **bénévoles** – qui sont disposés à croire les aventures de don Quichotte, même si son comportement suscite leur étonnement. Nous avons déjà observé la réaction de doña Rodríguez qui se laisse tromper par le spectacle chevaleresque organisé par les ducs et croit aux capacités de don Quichotte. Sancho Pança occupe aussi la position de lecteur bienveillant du comportement de son maître jusqu'à ce qu'il comprenne le caractère illusoire de l'univers chevaleresque de don Quichotte. Néanmoins, son attitude n'est pas stable et dépend de la possibilité d'obtenir son «isle»: la perspective de son intérêt personnel modifie sans cesse la manière dont Sancho Pança aborde les aventures de don Quichotte.

Les réactions des narrateurs/lecteurs secondaires contribuent à la communication ironique dans *Le Roman comique* et *Don Quichotte* car ils permettent d'interrompre les narrations secondaires et de mettre en relief leurs incongruités. Les interventions des narrateurs secondaires présentent souvent une réflexion implicite qui complète la discussion sur la littérature et les aspects de la création littéraire. Dans *Don Quichotte*, la réflexion est enrichie par la description des réactions des autres personnages au comportement de don Quichotte qui incarne la lecture des romans de chevalerie et la lecture de la fiction en général.

---

tillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesananas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento.» (DQ, I, VI, pp. 138–139)

369 «[...] los dos [Duques], por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados.» (DQ, II, XXX, p. 442)

### III.2.6. Les labyrinthes de la communication ironique: la mise en scène de la réalité et de la fiction

Dans les deux romans, nous pouvons relever une mise en scène complexe des rapports entre la réalité et la fiction. La narration ironique permet d'orchestrer une réflexion critique sur la littérature à l'intérieur des romans. Esquissé de manière non-systématique chez Scarron, le thème devient essentiel pour Cervantès dans la seconde partie de son roman. Rappelons que c'est la complexité de ce niveau de la communication ironique dans *Don Quichotte* qui a attiré la pensée philosophique, à commencer par les romantiques allemands.

Nous proposons donc de terminer notre étude comparée du *Roman comique* et de *Don Quichotte* par une présentation de la communication ironique qui envisage implicitement les problèmes du statut ontologique de la fiction et explore les rapports entre le réel et l'illusion. Cette perspective globale présente un point de convergence de plusieurs phénomènes déjà analysés au cours de notre parcours de lecture ironique.

Les deux romans accordent une position importante à la **lecture** et au **spectacle**, qui contribuent à élaborer plusieurs strates de fiction. Les scènes des lectures et des mises en scène théâtrales offrent un dédoublement de la fiction et leurs correspondances avec le premier niveau du récit permettent une réflexion sur les limites de l'univers fictionnel.

Dans *Le Roman comique*, les frontières entre les personnages du premier niveau du récit et ceux des récits secondaires sont instables et des échanges entre les deux niveaux apparaissent régulièrement. Les personnages intervertissent les rôles de narrateurs et de narrataires (auditeurs) de leurs propres histoires. Leurs identités se construisent selon les histoires racontées : par exemple, l'histoire d'amour entre Garigues et Léonore explique le comportement actuel des comédiens Le Destin et L'Etoile ; Léandre, le valet du Destin, dévoile dans son récit son vrai statut de gentilhomme de province. L'identité des personnages dans *Le Roman comique* se révèle donc en fonction de leur volonté de raconter leurs vies ; la réalité se laisse apercevoir selon les décisions des personnages.

Il faut noter que tandis que don Quichotte et Sancho Pança s'occupent de leur existence livresque – don Quichotte exprime à plusieurs reprises son désir de trouver un chroniqueur de ses aventures – les personnages du *Roman comique* ne semblent pas être concernés par la transcription possible de leur histoire dans un livre à venir. Les protagonistes du *Roman comique* n'envisagent pas leur fortune en tant que héros romanesques, comme le montre la réaction de L'Etoile qui proteste contre son image idéalisée « d'une beauté de roman » dans le récit du Destin.

La mise en scène des rapports entre plusieurs niveaux de la fiction est enrichie dans *Le Roman comique* par les spectacles de **théâtre**<sup>370</sup> qui rythment

370 Sur le rôle du théâtre dans *Le Roman comique* voir J. Truchet, « *Le Roman comique* de

régulièrement le récit premier et où les frontières entre la représentation et la réalité sont bouleversées. Le premier spectacle des comédiens, *La Marianne* de Tristan L’Hermite, que nous pouvons trouver au chapitre II de la première partie du *Roman comique*, est interrompu par une intrusion extérieure : «Au même temps qu’Hérode et Marianne s’entredisaient leurs vérités, les deux jeunes hommes de qui l’on avait pris si librement les habits entrèrent dans la chambre en caleçons et chacun sa raquette en sa main. Ils avaient négligé de se faire frotter pour venir entendre la comédie. Leurs habits, que portaient Hérode et Phéroré, leur ayant d’abord frappé la vue, le plus colère des deux s’adressant au valet du tripot [...]» (RC, I, III, p. 61). Les deux hommes qui, par leurs vêtements, participent involontairement à la représentation coupent le déroulement du spectacle pour subvertir la fiction théâtrale. Nous pouvons ajouter que la représentation de *La Marianne* décrite dans le roman présente une situation paradoxale – la référence intertextuelle à une pièce réelle permet d’observer que les quinze personnages de la pièce ne sont joués que par trois comédiens ! Qui plus est, La Caverne représente les rôles de Marianne et de Salomé, deux personnages qui apparaissent ensemble dans deux scènes de la pièce jouée<sup>371</sup>.

Dans l’histoire racontée par la Caverne dans le chapitre III de la seconde partie, la représentation théâtrale joue également un rôle essentiel. La Caverne a passé son enfance dans une troupe de comédiens et sa vie a été marquée par les effets trompeurs de l’illusion théâtrale. Pendant la représentation de la pièce *Roger et Bradamante* chez le baron de Sigognac, le page qui confond le texte de son rôle de théâtre et fait rire tout le monde devient personnellement offensé par son échec et s’attaque au chef des comédiens : «Le page seul nous regardait comme ceux qui l’avaient perdu d’honneur et le vers qu’il avait corrompu et que tout le monde de la maison, jusqu’au moindre marmiton, lui récitait à toute heure lui était, toutes les fois qu’il en était persécuté, un cruel coup de poignard dont enfin il résolut de se venger sur quelqu’un de notre troupe.» (RC, II, III, p. 202) Les frontières entre la fiction théâtrale et la vie réelle s’estompent aux yeux du page, qui se sent menacé par le rôle qu’il a accepté dans la pièce de théâtre. Le page ne supporte pas d’être tourné en ridicule sur scène et il transfère son ridicule dans sa position sociale. Une fois son identité bouleversée par la représentation, le page montre, par sa réaction violente, les rapports intrinsèques qui lient la vie des comédiens et les représentations dramatiques dans *Le Roman comique*.

La réflexion implicite sur la fiction et la réalité se développe ensuite dans les transgressions diégétiques où les limites de la narration sont bouleversées. A la fin du chapitre XVI de la seconde partie du *Roman comique*, nous assistons à une scène où **l’auteur** entre dans le récit premier en tant que personnage. Dans une imprimerie, un curé regarde les pages du *Roman comique* et offre à l’auteur

---

Scarron et l’univers théâtral», in : *Dramaturgie et Société*, t. I, C.N.R.S., 1968, pp. 259–266. J. Truchet note la fascination de l’époque baroque pour la vie de comédiens qui unit le romanesque vécu, narré et joué.

371 Cf. les notes au *Roman comique* d’Y. Giraud, *op. cit.*, p. 412.

l'explication<sup>372</sup> de l'histoire de Ragotin qui manquait dans son oeuvre déjà prête à être publiée :

Il connut donc d'abord où l'histoire était défectueuse, et, en ayant donné connaissance à mon imprimeur qui en fut fort étonné (car il avait cru, comme beaucoup d'autres, que mon roman était un livre fait à plaisir), il ne se fit beaucoup prier par l'imprimeur pour me venir voir. Lors j'appris du véritable Manceau que les paysans qui lièrent Ragotin endormi étaient les proches parents du pauvre fou qui courait les champs, que Le Destin avait rencontré de nuit et qui avait dépouillé Ragotin en plein jour. [...] Les mémoires que j'eus de ce prêtre me donnèrent beaucoup de joie et j'avoue qu'il me rendit un grand service, mais je ne lui en rendis pas un petit en lui conseillant en ami de ne pas faire imprimer son livre plein de visions ridicules. (RC, II, XVI, p. 278)

A l'intérieur du roman, l'auteur discute sur la véracité de son histoire avec un personnage de son roman. La mise en scène des rapports entre la fiction et l'histoire (prétendument) réelle entraîne le lecteur dans un vertige interprétatif. Le lecteur bienveillant, le naïf de l'ironie, se voit piégé par une tromperie qui joue sur la véracité du roman<sup>373</sup>. L'étonnement du lecteur bienveillant se reflète dans la description de la réaction de l'imprimeur : «(car il avait cru, comme beaucoup d'autres, que mon roman était un livre fait à plaisir)». Malicieusement, l'auteur situe la scène à l'imprimerie dans un gouffre entre la fiction et la réalité ce qui souligne son caractère paradoxal. Remarquons que cette histoire rappelle l'affirmation de l'auteur dans l'avertissement à la première partie où il admet finir ses oeuvres au dernier moment avant de les confier à l'imprimeur. L'empressement de l'auteur est extrême, au point que la correction de l'histoire du pauvre Ragotin semble être rédigée à l'imprimerie même !

Il faut noter que la scène à l'imprimerie est rendue possible par l'acte de lecture: le curé lit et corrige l'histoire prête à être imprimée, l'imprimeur s'étonne de la véracité du livre qu'il lit en préparant son impression. Le cercle des lectures se referme ironiquement par la lecture critique du livre du curé par l'auteur. Pour rendre service au curé, lecteur attentif de son roman, l'auteur lui suggère d'annuler l'impression de son ouvrage: «Je ne lui en rendis pas un petit en lui conseillant en ami de ne pas faire imprimer son livre plein de visions ridicules.»

L'histoire de l'imprimerie constitue un écho de la première intrusion de l'auteur dans la narration qui se trouve au commencement du roman et que nous avons déjà commenté : «[...] cependant que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre.» (RC, I, I, pp. 58–59) L'astuce du repos prétendu de l'auteur suspend le déroule-

372 B. Tocanne remarque que cet épisode pourrait être inspiré par *Don Quichotte* qui décrit la découverte de la suite des aventures du personnage principal. Cf. B. Tocanne, *op. cit.*, p. 149.

373 La scène à l'imprimerie et les jeux avec «la véritable histoire» sont commentés en détail par J. Rousset, «Insertions et interventions dans *Le Roman comique*», in: *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973, p. 81.

ment de l'intrigue et met en question les limites entre le temps de la narration et le temps du récit.

Finalement, il faut noter que derrière les masques multiples de l'auteur et les jeux de miroirs des représentations théâtrales, la réalité de la vie de Scarron se laisse apercevoir. Dans le chapitre XVII de la seconde partie, la troupe joue *Dom Japhet* de Scarron, «ouvrage de théâtre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu». L'allusion à la vie de l'écrivain, «malade de la reine», représente une intrusion dans le roman où les faits historiques réels disparaissent. La petite remarque rappelle au lecteur la vie de l'écrivain, romancier comique condamné à la souffrance et à une douleur permanente.

Nous avons déjà observé que le thème de la **lecture** est essentiel dans *Don Quichotte*. C'est la lecture excessive qui déclenche les aventures du roman car l'identité du héros principal se construit à partir du choix d'un nom inspiré par les lectures des romans de chevalerie. Transformé en don Quichotte, le héros devient partie prenante du monde fictionnel de sa propre lecture et il interprète les faits qui l'entourent à travers le prisme des valeurs chevaleresques. Quand don Quichotte, au début de sa première sortie, métamorphose l'auberge en un beau château le narrateur note bien la capacité du personnage d'imposer sa grille de perception au monde extérieur: «[...] tout ce que notre aventurier pensait, voyait ou imaginait lui semblait être fait et se passer à la façon de ce qu'il avait lu.» (DQ, I, II, p. 416)<sup>374</sup> La transformation concerne tous les objets et personnes qu'il rencontre: pendant son séjour à l'auberge la morue devient une truite, le pain noir se tourne en pain blanc et les prostituées se métamorphosent en dames nobles.

L'orchestration polyphonique qui caractérise le roman repose sur le contraste entre l'interprétation de la réalité par don Quichotte et la perception des mêmes faits par les autres personnages, en particulier Sancho Pança. Comme nous l'avons déjà noté, les personnages de *Don Quichotte* se définissent par rapport à don Quichotte et à sa folie livresque. Le statut des personnages est établi en fonction de leur lecture et leur attitude vis-à-vis du monde chevaleresque, à savoir de l'univers romanesque en général. Les partis pris des personnages qui oscillent entre la foi absolue, incarnée par doña Rodríguez, et le refus radical du prêtre au château des ducs, laissent apparaître une variété d'opinions sur la littérature et son rapport à la réalité.

Les fantaisies de don Quichotte, constamment déjouées dans la première partie, trouvent pourtant leur réalisation dans la suite du roman où le monde autour du chevalier errant commence à correspondre à son imagination. Nous avons remarqué que dans la seconde partie, les personnages-lecteurs de la première partie prétendent souvent adopter les règles du monde chevaleresque.

374 «[...] a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído.» (DQ, I, II, p. 75)

Leur intention varie du divertissement pur (les ducs) aux tentatives de ramener don Quichotte à son village pour qu'il retrouve son identité originale (Samson Carrasco). Dans le mouvement de l'interprétation double du code chevaleresque – à l'aide des romans de chevalerie et à l'aide du roman qui raconte les aventures chevaleresques de don Quichotte – les personnages de la seconde partie décident de reconstruire le monde à la manière donquichottesque. Le don Quichotte de la seconde partie voyage donc dans un monde qui a été modifié par ses aventures dans la première partie. Le questionnement des limites entre le réel et l'illusion, développé dès la première partie, s'approfondit. Dans la deuxième partie du roman, la mise en scène de plusieurs niveaux de fiction devient encore plus complexe.

Après avoir appris l'existence de la publication du roman qui relate leurs aventures, Sancho Pança exprime son étonnement et questionne la position de l'auteur de la première partie : « [...] il y est fait mention de moi sous mon propre nom de Sancho Pança, ainsi que de madame Dulcinée et de bien d'autres choses qui nous sont arrivées alors que nous étions seuls. Tellement que j'en ai fait mille signes de croix, en me demandant tout étonné comment l'historien que les a écrites avait bien pu les apprendre. » (DQ, II, II, p. 918)<sup>375</sup> Pour expliquer l'omniscience de l'auteur de leurs histoires, don Quichotte suggère qu'il pourrait s'agir d'un enchanteur. Or, ils apprennent que c'était un historien arabe, Cid Hamet Benengeli, qui a relaté leurs aventures. Dans sa réflexion qui précède la discussion avec Samson, don Quichotte met en doute la véracité du récit et souligne qu'« [...] il ne fallait pas attendre des Maures la moindre vérité, car ce sont tous des charlatans, des faussaires et des colporteurs de chimères. » (DQ, II, III, p. 920)<sup>376</sup>

Cette constatation, transcrite elle-même par l'historien arabe (et rapportée par le narrateur principal), rappelle le fameux paradoxe du menteur. Un historien arabe qui transmet l'affirmation que tous les Arabes sont menteurs, voilà une situation qui rentre bien dans les discussions sur la réalité et la fiction et leur enchevêtrement paradoxal qui forment le noyau du roman.

Les chapitres III et IV de la seconde partie sont consacrés à la discussion entre don Quichotte, Sancho Pança et le bachelier Samson Carrasco au sujet des qualités du roman publié. Dans le débat littéraire, Samson mentionne des lacunes logiques, mises en relief par les lecteurs (réels !) du roman, pour inciter les protagonistes à expliquer ces passages problématiques. Par exemple, il prononce la critique de l'épisode de l'âne perdu de Sancho et demande qu'on lui explique les détails de l'intrigue. Néanmoins, l'explication de Sancho n'est pas suffisante pour Samson Carrasco, lecteur perspicace : « – L'erreur n'est pas là, fit remarquer

375 « [...] me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribrió. » (DQ, II, II, pp. 56–57)

376 « [...] de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos eran embelecadores, falsarios y quimeristas. » (DQ, II, III, p. 60)

Samson, mais dans le fait qu'avant même d'avoir retrouvé son âne, l'auteur nous dit que Sancho se déplaçait à cheval sur le grison en question. – Sur ce point, répliqua Sancho, je ne sais que répondre, hormis que l'historien se soit trompé, ou bien qu'il s'agisse d'une négligence de l'imprimeur.» (DQ, II, IV, p. 928)<sup>377</sup>

Ainsi, nous assistons à l'exposé des réponses de l'écrivain Cervantès – personne historique – aux remarques réelles de ses lecteurs contemporains, une apostille qui se métamorphose en un élément harmonieux du second volume du roman.

Les rapports entre la réalité et la fiction se compliquent encore dans le chapitre LIX de la seconde partie dans lequel don Quichotte et Sancho Pança rencontrent les personnages qui possèdent la continuation d'Avellaneda et qui leur apprennent le déroulement de leur histoire d'après cette version apocryphe. Don Quichotte entend d'abord le dialogue des personnages où la seconde partie des histoires de don Quichotte est mentionnée: «Sur votre vie, don Jeronimo, en attendant qu'on apporte le souper, lisons un autre chapitre de la Seconde partie de *Don Quichotte de la Manche*.» (DQ, II, LIX, p. 1328)<sup>378</sup> Après avoir discuté avec les propriétaires du livre d'Avellaneda, don Quichotte se révolte contre la continuation que les personnages épisodiques sont en train de lire parce qu'il ne l'apprécie pas. Il décide de contredire le déroulement de l'histoire dans la continuation d'Avellaneda en refusant l'itinéraire qui lui prescrit d'aller à Saragosse. Le jeu sophistiqué qui présente les personnages en train d'agir en toute liberté envisage la possibilité de fictions parallèles. Dans le monde fictionnel d'Avellaneda, don Quichotte et Sancho Pança partent pour Saragosse; dans celui qu'on est en train de lire, ils changent leur intention pour se définir par rapport à la fiction construite par Avellaneda.

En ce qui concerne les mises en scènes **théâtrales** des rapports entre la réalité et la fiction dans le roman, il faut mentionner le spectacle de marionnettes<sup>379</sup> de maese Pedro dans la seconde partie. Dans le chapitre XXVI, Don Quichotte et Sancho Pança assistent à la représentation de la libération de Mélisendre, épouse de Gaïferos, héros du *Romancero viejo*. Don Quichotte intervient plusieurs fois pendant le déroulement du spectacle pour corriger des faits qu'il trouve imprécis ou dont il juge qu'ils ne correspondent pas à la réalité. Or, dans la scène où le héros Gaïferos est attaqué, don Quichotte se perd de nouveau dans sa conception erronée de la réalité pour se battre avec les marionnettes de maese Pedro

377 «-No está en eso el yerro –replicó Sansón-, sino en que antes de haber parecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mesmo rucio. -A eso –dijo Sancho– no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor.» (DQ, II, IV, p. 76)

378 «-Por vida de vuestra merced, señor do Jerónimo, que ne tanto que trae la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*.» (DQ, II, LIX, pp. 828–829)

379 Sur la narration dans l'épisode de marionnettes voir G. Haley, «*The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's puppet show*», in: *M.L.N.*, 80, 1965, pp. 145–165. G. Haley remarque que la mise en scène du spectacle rappelle l'orchestration de l'illusion dans l'ensemble du roman.

qui essaie de l'arrêter: «Arrêtez-vous, seigneur don Quichotte, prenez garde que ceux que vous renversez, abîmez et tuez ne sont pas de vrais Maures, mais des fantoches de carton ! Considérez, malheureux que je suis, que vous me détruisez et me faites perdre tout mon bien !» (DQ, II, XXVI, p. 1098)<sup>380</sup>

Après avoir détruit les acteurs en carton, don Quichotte se rend compte de son erreur et accepte la différence entre une bataille réelle et sa représentation théâtrale. Dans ses excuses, don Quichotte admet la fausseté de sa foi en la correspondance entre les marionnettes et les héros romanesques. Son explication montre que son erreur consiste en une conception erronée du statut ontologique des héros fictionnels : «Vous, messieurs qui m'écoutez, je vous assure que j'ai cru réellement et véritablement que tout ce qui s'est passé ici s'y passait au pied de la lettre, que Mélisendre était Mélisendre, don Gaïferos don Gaïferos, Marsile Marsile et Charlemagne Charlemagne.» (DQ, II, XXVI, p. 1100)<sup>381</sup>

Don Quichotte s'excuse en soulignant que son erreur consiste à confondre les marionnettes et les héros fictifs qu'elles représentent. Or son problème majeur doit être recherché ailleurs – dans son attribution d'une existence réelle aux héros fictifs.

Finalement, il faut noter la relation de don Quichotte à sa **Dulcinée**, personnage dont la position dans le roman présente un sujet de réflexion sur les rapports entre la fiction et la réalité. Nous avons déjà observé que c'est dans les premiers chapitres que don Quichotte construit son monde chevaleresque, par un procédé de nomination qui altère l'identité des objets et des personnes. Ainsi, la paysanne Aldonza Lorenzo reçoit le nom de Dulcinée qui correspond bien à l'univers élaboré par don Quichotte<sup>382</sup>. Aldonza Lorenzo, sans le savoir, a été une fois l'objet de l'amour de l'hidalgo Quijada. La dame aimée par don Quichotte dans sa vie chevaleresque n'est donc pas une pure invention.

De même que don Quichotte construit son statut de chevalier errant au cours de ses aventures, le rôle de Dulcinée se forme graduellement, suivant les aventures du personnage principal. La position du personnage de Dulcinée devient essentielle dans la vision du monde chevaleresque de don Quichotte, qui la place au centre de son système des valeurs.

Quel est donc le statut ontologique de Dulcinée d'après les constatations de don Quichotte ? Don Quichotte admet que dans la réalité de sa vie antérieure au village, Dulcinée correspond à la paysanne Aldonza, ce qu'il affirme explicitement quand il envoie Sancho porter une lettre amoureuse. L'étonnement de

380 «-Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. ¡Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda!» (DQ, II, XXVI, p. 397)

381 «Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio, Marsilio, y Carlo Magno Carlo Magno.» (DQ, II, XXVI, pp. 399–400)

382 Sur la double dimension poétique et burlesque de Dulcinée, voir D.-H. Pageaux, *Les aventures de la lecture. Cinq essais sur le Don Quichotte*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 113–133.

Sancho – «Tiens, tiens ! dit Sancho. La fille de Lorenzo Corchuelo serait donc madame Dulcinée du Toboso, autrement appelée Aldonza Lorenzo ? [...]» (DQ, I, XXV, pp. 604)<sup>383</sup> – incite don Quichotte à dévoiler sa représentation de Dulcinée et révéler ouvertement son projet d'idéalisation : «[...] les poètes qui chantent les louanges des dames, sous un nom qu'ils leur donnent à leur fantaisie, il n'est pas vrai que tous en aient une à eux. [...] Le plus souvent ils imaginent pour donner sujet à leurs vers et pour qu'on les croie amoureux et capables de l'être. Aussi me suffit-il à moi de penser et de croire que la bonne Aldonza Lorenzo est belle et honnête. [...] Et pour conclure le tout, je me figure qu'il en est exactement comme je le dis, et je me la représente en mon imagination telle que je la désire, tant en beauté qu'en noblesse.» (DQ, I, XXV, p. 606)<sup>384</sup> Don Quichotte souligne ainsi le rôle de la femme idéale dans la création poétique en tant que source d'inspiration qui ne nécessite pas d'être incarnée par une personne réelle.

Dans la seconde partie du roman, la duchesse questionne don Quichotte sur le statut de Dulcinée et rappelle qu'il s'agit d'une «dame fantastique que Votre Grâce a engendrée et enfantée en son entendement» (*dama fantástica, que uesa merced la engendró y parió en su entendimiento*, DQ, II, XXXII). Don Quichotte répond à la duchesse en admettant son idéalisme : «Dieu sait s'il y a ou non au monde une Dulcinée, et si elle est ou non de pure fantaisie : ce ne sont pas là des choses qu'il faut chercher à vérifier jusqu'au bout.» (DQ, II, XXXII, p. 1141)<sup>385</sup> Don Quichotte se rend compte du caractère fictif de sa construction idéale, néanmoins, il insiste sur une autre perspective de la véracité qui consiste dans la cohérence interne et l'harmonie de la représentation. Il propose ainsi une conception de la véracité applicable à la poétique du roman, qui se manifeste dans la consistance du monde élaboré par la littérature et dans la fidélité aux règles de cet univers fictionnel. Il s'agit d'une vérité poétique qui s'applique aussi bien au monde chevaleresque de don Quichotte qu'à la fiction construite par l'auteur de *Don Quichotte*<sup>386</sup>.

383 «-¡Ta, ta! –dijo Sancho-. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? [...]» (DQ, I, XXV, p. 509)

384 «[...] no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen es verdad que las tienen. [...] las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntole en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad.» (DQ, I, XXV, pp. 513–514)

385 «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo.» (DQ, II, XXXII, p. 471)

386 E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 170–171. E. C. Riley note que les affirmations de la véracité dans *Don Quichotte* ne sont pas seulement des reflets parodiques des déclarations dans les romans de chevalerie, mais aussi des affirmations de la vérité poétique du roman de Cervantès.

Dans les deux romans, la réflexion sur le statut ontologique de la fiction et sur les rapports entre l'illusion et la réalité est développée grâce à plusieurs procédés.

Nous avons signalé l'importance du thème de la lecture: dans *Le Roman comique*, les personnages assistent souvent à la lecture des nouvelles ou à la narration d'histoires intercalées en tant qu'auditeurs. L'identité des personnages et leur rôle dans le roman se dévoilent en fonction de leur volonté d'écouter les narrations des autres et de raconter leur propre vie. Dans *Don Quichotte*, la lecture du personnage principal provoque la création d'un univers chevaleresque qui organise la disposition des autres personnages. Don Quichotte impose son code chevaleresque au monde extérieur qui graduellement commence à intégrer ses éléments, processus qui s'approfondit dans la seconde partie du roman. Dans les deux romans, le thème de la lecture est complété par les mises en scène théâtrales qui dédoublent la fiction et ajoutent une autre dimension à la réflexion sur son statut. Finalement, le questionnement est enrichi par l'aspect réflexif des romans. Esquissé dans la scène de l'imprimerie chez Scarron, la réflexivité est essentielle dans la seconde partie de *Don Quichotte*. La continuation du roman met en scène les personnages-lecteurs de la première partie et réagit au plagiat d'Avellaneda à l'intérieur même de l'intrigue.

Les deux romans élaborent ainsi un labyrinthe sophistiqué où l'on assiste à un jeu de dissimulation ironique qui questionne les limites entre la réalité et la fiction. Tel un fil d'Ariane, le parcours de lecture ironique proposé dans les chapitres précédents nous permet de rendre compte des éléments constitutifs du réseau complexe de la communication ironique qui aboutissent à la discussion sur le statut ontologique de la littérature.

