

LA CARNAVALISATION DU CARÊME

Encore préférerait-il, à beaucoup d'égards, parmi les hommes, les ignorants aux savants et aux puissants.

Erasme, *Eloge de la Folie*

Un chroniqueur raconte que Philippe III, de son balcon, aperçut un étudiant qui, absorbé par la lecture d'un livre, éclatait de rire à chaque instant. Il n'avait pas l'esprit dérangé, il lisait *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹. Ce livre paradigmatique, intarissable source d'inspiration de nouvelles fictions et de nombreuses études², continue de divertir le lecteur contemporain. Comment expliquer que ce roman du XVII^e siècle, traitant de questions épineuses comme la folie, séduise encore les lecteurs de cette fin du XX^e siècle? Notre parcours de lecture du texte de Cervantes visera à déceler les procédés qui provoquent notre rire. Notre analyse se fondera sur la théorie de Mikhaïl Bakhtine dans une perspective critique, afin d'ouvrir un débat sur la lecture qu'il a proposée, tout en reconnaissant que, n'ayant jamais réalisé une étude approfondie du roman, il a, cependant, souligné des lignes directrices intéressantes. Selon la voie qu'il a ouverte, tentons de voir comment la création cervantine, en tant que parodie des conventions des romans de chevalerie, s'organise autour de la notion du rire carnavalesque et de la problématique de la carnavalisation de la littérature.

1. *Approches de la parodie*

Les livres de chevalerie, dont les origines remontent à Chrétien de Troyes et à ses épigones de la quête du Graal au XIII^e siècle, connurent un vif succès dans l'Espagne du XVI^e siècle. Songeons à l'aubergiste de Cervantes qui, envoûté par leur lecture à haute voix, désire les écouter éternellement. Toutefois, quelques critiques, dénonçant l'in vraisemblance de ces romans, leur appliquèrent l'étiquette de «mauvaise littérature» car ces

réécrits, bâtis sur un même modèle thématique, prévisibles, découragent un lecteur plus exigeant. En fait, il suffit de prendre quelques romans de ce genre pour toujours retrouver le même schéma: d'une part, les aventures fabuleuses d'un chevalier errant qui doit subir plusieurs épreuves pour mériter l'amour de sa dame: sur son chemin, il rencontre des enchanteurs, des géants hostiles ou favorables à sa quête. D'autre part, le *topos* de l'amour contrarié qui, après avoir relevé des défis, réunit les amants. Face à cette fascination littéraire, Cervantes considère que l'Espagne a dépassé la mesure. C'est pourquoi, dès le prologue de la première partie (1605), il annonce que son *Quijote* est une invective contre les livres de chevalerie. Il réitère cette intention à la fin de la seconde partie (1615). Pour mener à bien son projet, l'écrivain recourt à la parodie.

Bien que la notion de parodie ait soulevé autant de polémiques que d'interprétations, la réflexion de Linda Hutcheon, présentée dans *Poétique* (1978) et dans *A Theory of Parody* (1985), contribue à éclairer l'usage du mot tout en élargissant son champ d'action. Par une étude étymologique du terme grec parodie, signifiant «contre-chant», elle constate qu'il n'y a rien à la racine de ce mot qui puisse suggérer l'allusion à un effet comique ou à un but de raillerie. À la différence des théoriciens qui ont insisté sur la connotation de contraste, marquée par le préfixe «para», Hutcheon attire l'attention sur une autre signification de ce préfixe: «à côté». Ainsi, la parodie présuppose aussi bien la proximité que l'opposition. Après avoir décelé les effets parodiques, Hutcheon envisage l'ironie en tant que constituante structurelle de la parodie, vu que cette figure rhétorique véhicule un discours à double signifié, reposant donc sur une dialectique de l'adhésion et de la disjonction. Hutcheon met aussi en évidence la nature ambivalente de la parodie:

La parodie est, structurellement, un acte d'incorporation. (...) Elle ne cherche pas à avilir ou à tourner au ridicule le matériau d'arrière-plan, mais plutôt à tomber d'accord avec lui – *via* l'ironie. (...) Mais si l'acte parodique est un acte de synthèse, sa fonction ou sa stratégie est, paradoxalement, celle d'une séparation, d'un contraste³.

Le fonctionnement du couple parodie-ironie est décrit à travers une métaphore photographique:

L'ironie et la parodie (...) opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle⁴.

Bien que ce rapport soit éclairant, rappelons toutefois que Hutcheon, ayant centré ses recherches sur la littérature contemporaine et les autres arts, remarque que la parodie ne présuppose pas l'inclusion d'un effet comique mais plutôt elle vise un effet de «distance critique».

C'est pourquoi, la théorie de Bakhtine nous semble plus appropriée pour mieux comprendre la fonction et les implications du rire dans le *Don Quijote* dans la mesure où il dégage les enjeux culturels et le rôle enrichissant que la littérature parodique a exercé pendant le Moyen Âge et la Renaissance. Même si Bakhtine ne fournit pas de définition précise de la parodie, son apport est souligné par D. Sangsue:

(...) l'essentiel n'est pas dans la signification exacte du mot «parodie», mais dans la vision du monde à laquelle cette notion renvoie. Le grand intérêt de la démarche de Bakhtine est en effet de s'interroger, au-delà de ses différentes formes, sur la valeur de la parodie, sur ses implications culturelles et idéologiques⁵.

En outre, l'intérêt que Bakhtine porte au texte cervantin est lié à sa conception polyphonique du roman dans la mesure où c'est le genre dialogique par excellence dans lequel plusieurs discours s'entrecroisent sans être confondus. *Don Quijote* rend donc compte de la distinction entre la culture officielle et la culture populaire. C'est cette opposition fondatrice qui permet au théoricien russe de cerner l'apport et la spécificité de la culture populaire qui, cessant d'être vue comme un sous-produit de la culture dominante, est envisagée comme un domaine autonome. *Don Quijote* se construit en fonction d'une confrontation entre le sérieux et le carnavalesque qui revêtent des valeurs de plus en plus complexes au fur et à mesure que le texte avance. C'est, en particulier, dans l'étude *L'Oeuvre de François Rabelais* (1970) que Bakhtine établit une analogie entre le Carnaval et le Carême et le couple Sancho Panza-Don Quijote. Ce sera le point de départ de notre voyage dans le pays de *Don Quijote*.

2. Le Carnaval /Le Carême

Un rapprochement entre l'huile de Pieter Bruegel, *Le Combat de Carnaval et de Carême* (1559), et l'allure des deux héros du roman s'esquisse devant nos yeux. Le couple Sancho/Don Quijote s'affirme par l'antithèse. Sancho Panza, panse rebondie, est l'image réjouissante du Carnaval tandis que l'ingénieux hidalgo, «long graphisme maigre comme une lettre»⁶ personnifie l'esprit du Carême.

Sancho est – comme la figure pansue de Bruegel, à califourchon sur une barrique de vin – le contrepoint de l'hidalgo. Son âne, Rucio, selon le rite carnavalesque, symbolise l'élément instinctif et la simplicité de son maître. Le nom lui-même de Sancho suscite une double lecture: il est Sancho, le saint – San(to) Panza – et, à la fois, Sancho le sot⁷, le bouffon du carnaval qui traduit l'essence de cette fête collective selon l'approche bakhtinienne, puisque son être manifeste le principe matériel et corporel. Le fidèle écuyer, paysan naïf et rusé, incarne le peuple, qui lors du carnaval, glorifie le retour du printemps, détournant la logique du sérieux par le rire. Puisque le carnaval est un événement sans frontières, connotant une brisure par rapport à la monotonie de la vie quotidienne, Sancho devient l'acteur et le spectateur d'un scénario qu'il recrée dans «cette seconde vie»⁸. Célébrant les rites de la surabondance et de la fertilité, le carnaval

instaure une nouvelle conception du monde et, en particulier, une nouvelle conception du corps à l'intérieur du système des valeurs du «réalisme grotesque»⁹ qui reflète l'imaginaire populaire. En opposition au canon classique qui privilégie les contours précis et les démarcations nettes de la figuration corporelle, le grotesque valorise tout ce qui rend compte des attaches du corps à l'univers matériel en constante gestation dont il participe. Il confère donc une place de choix aux fonctions essentielles (nourriture, défécation, accouplement, naissance et mort). Le corps se trouve, en conséquence, indissociablement lié au cosmos: il s'agit de rendre sensible le lien à la terre, à la fois tombe et berceau, donnant lieu à une unité positive. Essentiellement dynamique, cette figuration grotesque du corps manifeste sa propension au mélange et à la métamorphose au point d'être exagérée. C'est pourquoi, la «panza» de Sancho, symbolise la voracité, la plénitude du rite carnavalesque. A l'instar de Gargamelle et de Pantagruel rabelaisiens, l'écuyer profite de chaque occasion pour assouvir son appétit insatiable.

Le carnaval tient une place centrale dans la théorie bakhtinienne: cette fête, abolissant toute distinction de classe ou de rang, permettait au peuple de «se dévouler», s'affranchissant provisoirement de toute subordination à un pouvoir féodal oppressant, sans jamais subvertir la culture dominante, d'autant plus que les représentants du «sérieux» autorisaient ces fêtes. Bakhtine envisage donc le carnaval comme la métaphore d'une vision de la vie, comme un modèle à partir duquel il entreprend l'exploration de diverses composantes de la culture comique populaire: les catégories langagières et gestuelles, le vocabulaire de la place publique, lieu ouvert où les jurons, les grossièretés et les rites organisés traduisent le caractère utopique et parodique du carnaval. C'est à partir de ce modèle que Bakhtine définit les traits du style grotesque: «l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès»¹⁰.

Dès le début, le texte cervantin est imprégné de cet esprit carnavalesque lorsqu'il tourne en dérision les usages onomastiques de la chevalerie romanesque. Ce n'est pas un hasard si le nom «Don Quijote de la Mancha» inaugure ce jeu parodique. Alonso Quijano, modeste quinquagénaire qui, en raison d'une intoxication par les livres de chevalerie, devient fou, se forge une identité à l'image des chevaliers errants qui courent le monde en affichant leurs exploits. Le titre noble qu'il s'attribue «Don» est dévalorisé par le nom «Quijote». Tout en préservant la racine de celui de «Quijada o Quijano», il lui ajoute le suffixe «ote» qui, ayant une connotation péjorative dans la langue castillane, tend à désigner des objets ridicules. Ce choix est conditionné par les lectures des prouesses chevaleresques dans la mesure où Cervantes octroie à son héros le nom d'une pièce de l'armure couvrant le genou, dérivé du français «cuissot» ou du catalan «cuixot». Toutefois, cette référence à la cuisse cache une allusion à l'acte sexuel. C'est donc par ironie que l'auteur annonce, dès le prologue, que ce nom désigne: «el más casto enamorado» (19)¹¹. Aux prises avec un délire littéraire, Don Quijote imite les noms des chevaliers «Lanzarote del Lago» ou «Amadis de Gaula»¹² en adoptant le nom de son village «de la Mancha». C'est par un jeu de mots que le rabaissement carnavalesque a lieu: ce n'est plus le bras du brave chevalier portant la lance, «lanza-rote» («lance-lot»), mais la cuisse portant le cuissot. Ainsi, dès le départ, le texte opère-t-il un glissement du haut

corporel vers le bas se rattachant à la tradition du rire carnavalesque. De même, l'ambiguïté est entretenue dans la mesure où le nom exact du village, le berceau de l'invincible chevalier, n'est jamais dévoilé: «en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» (I, 1, 31). Ce manque de précision tourne en dérision les conventions des livres de chevalerie qui magnifient les contrées exotiques où l'action se déroule. En revanche, le début du roman se situe dans un humble village où rien d'extraordinaire n'était survenu avant la parution du si distingué chevalier. L'expression toponymique «de la Mancha» fait aussi allusion à la tache, désignant métaphoriquement l'impureté de sang de celui qui prétend suivre l'usage chevaleresque. «Don Quijote de la Mancha», en tant que création parodique, concilie le noble avec le ridicule, défigurant donc celui qui aspirait à être le plus vaillant des chevaliers.

Même le cheval de Don Quijote sera ridiculisé. Bien qu'il veuille élever son roussin à la dignité de cheval d'armes, le nom de baptême démasque le jeu parodique puisque «Rocinante» renvoie à un cheval peu puissant, loin de tendre à la personification des chevaux ailés des romans de chevalerie. Le chevalier et son superbe cheval reflètent le Carême, époque de pénitence, connotant l'abstinence. Telle est leur faible apparence: «seco de carnes» (I, 1, 33), «rocín» (I, 1, 38). La vie d'ascète que l'hidalgo veut désormais mener, «no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar» (I, 10, 109), s'inscrit dans la tradition de la littérature chevaleresque valorisant une conception de l'amour platonique.

Revenons au tableau de Bruegel: le Carême semble un être asexué portant sur la tête une ruche, symbole du miel des jours maigres et brandissant une pelle avec deux harengs. Son teint livide est le signe d'une abstinence totale. Tel est le cas du chevalier qui refoule son désir face à la grotesque Maritornes et face à «Altisidora», jeune soubrette, qui, par dépit, le surnomme «Don Bacalao» (II, 70, 1074) coïncidant avec une autre représentation picturale du Carême, dépeint sous les traits d'une dame âgée portant une morue à la main¹³.

Or, l'essentiel de ce couple ne se borne pas à une antinomie physique. Son conflit, qui se modifie souvent en un rapport de complémentarité, se singularise aussi dans le discours et les ingénieux propos échangés durant leurs aventures.

– La langue du Carnaval et du Carême

L'exubérance de la langue de Sancho se manifeste lorsqu'il récite des proverbes à tort et à travers. Il exprime ainsi la sagesse populaire dans ce sens que chaque proverbe porte la marque des voix qui le diffusèrent de génération en génération. Intarissable, il tend à permuter l'ordre des mots à l'intérieur du proverbe. Prenons par exemple celui-ci: «porque bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga» (I, 31, 333) dont la formule est: «Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga, no se enoje», ce qui renvoie à une conception de la langue en tant que *continuum* de sens, qui, loin de demeurer figée, s'enrichit d'un jeu infini. Dans ce jeu linguistique qui nie la perception d'un monde achevé, la langue reflète la logique du «monde à l'envers»¹⁴. Sa créativité verbale raille les canons de la culture officielle: le nom du sage romain Catón Censorino

est ridiculisé par le surnom «Zonzorino» (I, 20, 196) car «zozzo» signifie niais. Ce mot d'esprit, selon Freud, est créée par «condensation»¹⁵ puisqu'il réunit deux sens: «Caton le Censeur» et «Caton le sot». La paronomase bafoue la dignité d'une figure du sérieux grâce à la similarité phonétique.

La vision d'homme rustre ressort lorsqu'il remplace l'expression latine «bobilis bobilis», signifiant «pour rien» par «vobis, vobis» (I, 30, 324). Cette «déconstruction» de la langue latine permet aux mots de couler en pleine liberté, «délivrés de l'étreinte du sens, de la logique»¹⁶ entraînant de nouveaux rapports entre eux.

Mais, l'imagination fertile de Sancho Panza ressort lors de l'invention du mot «baciuelmo» (I, 45, 478). «Bacia» – bol à raser – est le terme commun attribué à cet objet employé par le barbier, par Sancho, par le narrateur et, en général, par toute la communauté. Pourtant, Don Quijote, «qui vient d'échapper tout droit du bâillement des livres»¹⁷, lit le monde environnant en fonction de ses lectures romanesques. C'est pourquoi, au lieu d'identifier le bol à raser sur la tête du barbier, il voit l'armet de Mambrin, qui, selon *Orlando Innamorato* (vv. 1476-94) de Boiardo, fut l'armet du roi maure Mambrin. Cette appellation déclenche une situation amusante puisque le curé, le barbier du coin, Don Fernando et Cardenio feignent de croire qu'il s'agit d'un armet. Quand Sancho doit mentionner cet objet, il recourt au «néologisme», conciliant des opinions opposées et résolvant un dilemme sociolinguistique. «Baciuelmo» met en évidence le discours dialogique car deux voix différentes cohabitent dans un même mot. Ces deux voix, fusionnant sans se confondre, placent le texte entre «le flux de la Renaissance et le reflux de la Contre-Réforme»¹⁸.

Sancho devient le roi du rabaissement, le principe central du réalisme grotesque, dans ce sens que rabaisser consiste à: «rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme principe d'absorption en même temps que de naissance»¹⁹. Il ose bafouer la dignité du prétendu auteur du manuscrit du *Don Quijote* «Cide Hamete Benengeli». Au signe de respect évoqué dans Cide, équivalent de Monsieur, Sancho superpose un surnom réducteur «Cide Amete Berenjena» dévoilant son réalisme terre à terre. Par similarité phonétique, il le transforme en une «aubergine»²⁰ qui était considérée un légume malsain provoquant un teint verdâtre.

Sa fantaisie verbale s'épanouit lors de la conversation avec la princesse Trifaldi. Il imite la nature solennelle et hyperbolique du discours galant, transformant les noms et les verbes en superlatifs, divertissant ainsi le lecteur le plus déprimé:

El Panza aquí está, y el don Quijotísimo asimismo; y así podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis; que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos (II, 38, 841).

Mais ce rabaissement comporte une valeur positive. Au chapitre XII, Sancho recourt à une métaphore. Voici les fruits qu'il recolta grâce au dialogue noué avec son maître:

que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha

sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído (...)»²¹ (II, 12, 642).

Ici, la métaphore du fumier de Sancho attribue une valeur créatrice au discours du maître. Cette image scatologique définit le principe ambivalent du rire: toute tentative de rabaissement, après avoir remplacé le sérieux par le comique, le haut par le bas, se renouvelle. Tout ce qui est renversé présuppose un aspect régénérateur pleinement positif dans la culture populaire révélant la fonction du rire comme moyen de purification du sérieux, comme le mode de relativiser la vision d'un monde sclérosé.

Face à la verve de l'écuier, la langue de Don Quijote est une pâle copie du discours du sérieux lorsqu'il traite la *topique* des romans de chevalerie: il s'imprègne subitement d'une langue cultivée, érudite, pleine d'archaïsmes. Son lexique est marqué par la récurrence du son fricatif f en position initiale. Retenons les mots: «fecho», «fermosura» et la répétition des flexions verbales en «-ades», «-des» («fuyades», «acuities», «mostredes»). Sa langue véhicule les normes de l'idéologie féodale. Au chapitre XLIII, il conseille Sancho avant que celui-ci assume le gouvernement de «l'île». Son discours est ponctué par une interminable chevauchée d'impératifs: ne pas s'excéder dans la boisson et lors des repas, ne pas éructer, ne pas manger d'ail (II, 871-72). Ainsi devient-il un livre de bonnes manières.

Le chapitre de l'enchantement de Dulcinea accentue le choc amusant entre le discours galant de Don Quijote et celui de son écuyer qui imite le discours du maître dans une visée parodique. Leurs phrases longues et rythmées, les adjectifs hyperboliques se heurtent à la langue rustique de trois paysannes, marquée par la récurrence des insultes, les phrases impératives et l'omission de syllabes. Leur discours noble aboutit à l'incommunicabilité car les paysannes les insultent: «Mas jo te estrego, burra de mi suegro!»²² (II, 10, 630).

Ainsi s'anéantit le mythe d'une langue unique car cette scène reproduit la multiplicité des parlers selon le concept du plurilinguisme. Bakhtine conçoit la langue comme un fait éminemment social, comme un «espace» où s'enchevêtrent nombre de voix et différents registres de langue. *Don Quijote* se construit donc comme un miroir réfléchissant la vie de la langue en société. La fantaisie linguistique de Sancho Panza, les expressions rustiques de sa femme Teresa et de l'aubergiste incarnent le parler populaire en évolution, alors que le discours chevaleresque de Don Quijote, des Ducs, du curé perpétue les normes, les tabous, l'idéologie de la culture officielle.

Le couple Don Quijote-Sancho renvoie à la duplicité d'un Janus: un côté, serait Don Quijote qui se projette dans un passé immuable tant qu'il vit en fonction des lectures romanesques. Revêtu de l'armure de ses bisaïeux, il représente les valeurs de la courtoisie, la grandiloquence d'un discours anachronique, la vision d'un monde dépassé. L'autre côté, serait Sancho, tourné vers l'avenir. Son langage épicé de la place publique renverse les piliers du pouvoir dominant tout en se renouvelant par une verve railleuse et positive. Ce sème de la duplicité s'imbrique au sein du texte de façon complexe, s'emparant du couple Sancho-Don Quijote et de l'héroïne qui jouent une diversité des rôles.

3. *Le perpétuel travestissement de la parodie*

Dès le début, le chevalier errant est vu, par les connotations qu'il suscite, comme une figure comique et ridicule parce qu'il refigure ce qu'il rencontre en fonction des récits chevaleresques: moulins/géants, auberge/château, prostituées/nobles dames, Maritornes/princesse, Aldonza/Dulcinea. C'est ainsi que les personnes dont il fait connaissance croient qu'il a la cervelle détraquée et le raillent constamment. Toutefois, ce schéma structurel qui repose sur l'axe sémantique de la folie subit une transformation. Lors de sa pénitence dans la Sierra Morena (I, 25), Don Quijote révèle à son écuyer la véritable identité de sa belle Dulcinea. En fait, il voue un amour platonique à une villageoise Aldonza qu'il sublime sous les traits d'une dame inaccessible. Pour la première fois, le chevalier reconnaît que son idéalisme est imbu de références littéraires. C'est à partir de ce moment qu'il recouvre les axes sémantiques sagesse/folie. Sa démente jaillit lorsqu'il traite de la *topique* des romans de chevalerie. Mis à part ce contexte, il discourt avec justesse. Retenons l'énoncé du narrateur qui se positionne dans une «focalisation zéro»: «solamente disparaba en tocándole a la caballería, y en lo demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, (...)» (II, 42, 870).

L'héroïne est vue, comme nous venons de le noter, selon deux images antithétiques: Dulcinea/Aldonza. Dulcinea, prototype de la douceur, comme son prénom musical le suggère²³. Or, elle n'est qu'une chimère. L'hidalgo aime, en réalité, Aldonza Lorenzo, issue d'un milieu modeste, correspondant à l'image de la femme sauvage. Au cliché métaphorique «ses cheveux sont or», emprunté à la poésie de la Renaissance pour décrire Dulcinea, Sancho juxtapose une image dénigrante: elle a une longue barbe ce qui suscite une inversion du féminin par le masculin. Aldonza, image inversée de Dulcinea, est une parodie de la dame de la *topique* chevaleresque, s'opposant aux canons classiques de beauté. Sa caricature dévoile aussi une figure de morale relâchée.

Mais, le jeu de la réversibilité se nuance au moment de l'Ambassade de Sancho. Il feint de reconnaître Dulcinea sous les traits d'une villageoise tandis que Don Quijote ne voit qu'une paysanne. Mais, poursuivi par ses visions, il croit que sa Dulcinea a été victime du maléfice d'un enchanteur. Le mensonge de Sancho finit par déclencher des situations qui se rattachent au thème de l'enchantement/désenchanteur dans la tradition du récit merveilleux. Ainsi, Aldonza devient la forme enchantée de Dulcinea.

Sancho joue aussi un rôle tellement ambigu qu'il est impossible de lui accorder un trait spécifique. Dans la première partie, par ses jeux linguistiques, fondés sur des confusions verbales, il est vu comme un sot qui dit des impertinences et amuse ses auditeurs. Mais, son bon sens ressort lorsqu'il s'efforce de remédier aux désastres provoqués par l'imagination délirante de son maître. Ainsi, les champs sémantiques du sot/sensé gravitent autour de lui. Dans la seconde partie, ce jeu de variantes s'enchevêtre à travers le symbole carnavalesque qui sera le leitmotiv du récit: le masque.

Le séjour des deux héros dans le palais des Ducs devient une perpétuelle comédie, conçue par les Ducs et les valets, qui reconstituent le monde chevaleresque. Sancho et Don Quijote deviendront leurs bouffons. Tout est donc relativisé. Car, pour Bakhtine:

«le masque traduit la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, (...) [il] est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles»²⁴.

Les Ducs raillent l'idéalisme du chevalier et la naïveté de Sancho par la mise en scène du rachat de Dulcinea: leurs valets y contribuent puisqu'il se déguise en Dulcinea et en Merlin l'Enchanteur, personnage fabuleux du *cycle breton*, connu par ses prophéties (II, 35, 823-31). La fausse Dulcinea, selon le style grossier de la place publique, insulte Sancho Panza qui refuse de recevoir les trois mille coups de fouets sur son derrière, le seul moyen de désenchanter la belle dame. Mais, ce dernier réussit à résoudre la situation par un autre stratagème: il frappe les arbres, ce qui dévoile sa ruse profonde.

Les farces se succèdent dans un jeu d'illusion, selon la *topique* baroque du théâtre dans le théâtre, dont l'apothéose est marquée par la promotion de Sancho au poste de gouverneur de «l'île» Barataria, voyant ainsi réalisés ses rêves d'ambition. Le nom de l'insula «Barataria» démasque le jeu comique: Sancho croit gouverner dans une île, alors qu'il s'agit d'un village. Il devient le roi du carnaval qui désire vivre sur une île pour ressusciter l'ambiance paisible du pays de *Cocagne* où **personne ne travaille**²⁵. Mais, ce gouvernement, en tant que récit initiatique, le met constamment à l'épreuve. D'abord, le maigre médecin, Recio Aguero, **représentant du Carême**, lui impose un sévère régime. Le pansu gouverneur court ainsi le risque de devenir squelettique. Ensuite, par la farce des tribunaux publics, le peuple s'amuse à lui poser des questions épineuses. Le bon sens de Sancho sait déjouer les perfidies et résoudre les problèmes avec une sagesse salomonienne. Ainsi, il incarne la figure ambivalente du sot, s'inscrivant dans la tradition du *shakespearian fool*, car il fait émerger la vérité en renversant les conceptions d'un monde régi par des préjugés qui prétendent que les sots ne raisonnent jamais.

Après la mascarade de l'invasion, orchestrée par le Duc, Sancho décide de quitter son gouvernement: «dejadme volver a mi libertad; dejadme que me vaya a buscar la vida pasada, para que me rescite de esta muerte presente»²⁶ (II, 53, 954). Sancho repousse un monde aussi fictif que celui des romans de chevalerie. Cette mise en scène d'un faux gouvernement bafoue les prétentions de l'écuyer et remet en cause le mythe d'un gouvernement juste. Sancho saisit donc la valeur de sa liberté en renaissant et en surmontant la tentation de l'ambition. Son attitude reflète le symbolisme du cycle carnavalesque: naissance-mort-résurrection.

Ici, le rapprochement avec Erasme et son *Eloge de la Folie* (1511) s'impose dans la mesure où le texte cervantin explore trois thèmes erasmien par excellence: la dualité des choses, l'illusion des apparences et l'éloge de la folie. Si, d'après Erasme, la folie est partout, surtout chez ceux qui se croient les plus sensés, nous sommes en droit de nous demander si les Ducs ont complètement berné le chevalier et son fidèle écuyer.

Le roman, empreint du rire ambivalent, rejette une lecture univoque: de ce fait, c'est l'essence même de la noblesse que les deux héros bafouent, c'est leur propre condition qu'ils renient et qu'ils rabaissent par leur mesquinerie. Tombés dans leur propre piège, les aristocrates et ses fidèles valets, sans se rendre compte, s'embarquent dans le vaisseau de la folie carnavalesque de *Don Quijote*.

Soulignons que les Ducs ont déjà lu la première partie du livre qui est en vogue dans toute l'Espagne. Les personnages deviennent soudainement des lecteurs de la première partie. Dans cette ingénieuse mise en abyme, les nobles font connaissance du couple célèbre. Dans leur palais, ni Don Quijote ne ressent le besoin d'idéaliser le monde ni Sancho ne se voit dans la situation de contredire son maître puisque les Ducs leur offrent ce monde chevaleresque. Après avoir lu *Don Quijote*, le monde veut s'emparer de la matière du livre, l'imiter. Or le roman est inimitable. Même la tentative du plagiaire Avellaneda, publiée un an avant la seconde partie, échoue. Cervantes le devance par les démentis qu'il inscrit au sein du texte: son ironie se masque derrière les voix des personnages qui le condamnent dialogiquement au point qu'un lecteur du *Falso Quijote*, après avoir rencontré le vrai Don Quijote, reconnaît la mauvaise copie de l'usurpateur. C'est ainsi que la seconde partie du roman est bâtie sur le succès de la première qui, à la fois, s'est construite sur le modèle des romans de chevalerie.

Don Quijote se perpétue dans un jeu de miroirs. Mais ce jeu séduisant repose aussi sur le fait que le roman ne rabaisse que les thèmes chevaleresques. Le texte, par le rire parodique, tel un lierre, envahit les conventions et les procédés d'écriture des romans de chevalerie et finit par s'autocritiquer par un mécanisme métafictionnel. Analysés, de près, la lettre d'amour, l'artifice du manuscrit retrouvé et l'épisode de l'autodafé.

Le degré maximal du comique ressort au moment où Sancho Panza, en raison d'un trou de mémoire, annule la lettre d'amour que Don Quijote a écrite à Dulcinea. La version de l'hidalgo fonctionne en même temps comme une parodie du style épistolaire sentimental des livres de chevalerie. C'est une sorte de miroir déformant qui semble se répéter à l'infini. Sancho anéantit le lyrisme excessif de la version du maître, marqué par les adjectifs élogieux et les archaïsmes. Au lieu de l'adjectif sublime «soberana» – «souveraine» –, il emploie l'épithète «sobajada»²⁷ qui connote le comportement licencieux d'Aldonza, instaurant un renversement carnavalesque. L'adjectif «hermosa» perd sa force positive parce qu'il est précédé de l'expression dénigrante «Y muy desconocida» signifiant méconnaissable. A la place de l'image métaphorique «llagado de las telas del corazón» – «le blessé dans l'intime de son cœur»²⁸, Sancho annule l'idéalisme quand il signale le manque de sommeil du maître («falta de sueño»). En outre, la lettre de Don Quijote surgit en italique sur la feuille blanche, occupant un espace autonome et délimité (I, 25, 265) tandis que la version de Sancho se perd dans une confusion linguistique, accentuée par le dialogue qu'il noue avec le curé et le barbier²⁹. A peine se souvient-il du surnom qu'il avait décerné à son maître, «Le Chevalier de la Triste Figure», renforçant le rabaissement. Cette parodie défigure la dame, son chevalier et la rhétorique des lettres d'amour: ce monde illusoire que Don Quijote s'obstine à rétablir et Sancho s'amuse à défaire.

Peu à peu, le rire parodique s'empare des procédés d'écriture au point de s'infiltrer dans la narration. Au chapitre IX, Cervantes feint d'ignorer la fin du roman, mais il la retrouve par hasard dans un manuscrit rédigé par un chroniqueur arabe, Cide Hamete Benengeli. Il la fait traduire par «un morisque», un Maure espagnol converti de force au Christianisme. Les aventures du chevalier sont désormais présentées comme la

traduction d'un prétendu texte arabe. Cet artifice des romans de chevalerie³⁰ visait à susciter la curiosité et l'attrait du lecteur pour des récits dont les sources demeuraient incertaines voire obscures.

Cervantes excelle dans cette parodie car, d'une part, la voix du musulman se réjouit des défaites du chevalier de la Triste Figure. D'autre part, la construction du texte fait jaillir trois voix narratives différentes: l'historien Cide Hamete Benengeli, «la flor de los historiadores» (II, 61, 1015), mentionné comme le premier auteur du livre, le maure qui a traduit le manuscrit en castillan et un narrateur qui suit la traduction. Par conséquent, la fiction littéraire favorise la multiplicité de perspectives narratives et la possibilité de commenter et de critiquer le texte. De plus, le narrateur transfère souvent la responsabilité de la narration à l'historien arabe, lui permettant de créer un jeu parodique d'imitation et de distanciation critique. Ce jeu critique surgit lorsque le narrateur doute de la vraisemblance de l'intrigue, en émettant un jugement de valeur contre les Arabes, qui tendraient à mentir et à bernier autrui (I, 9, 103). Ce préjugé est aussi partagé par le chevalier Don Quijote (II, 3, 580).

L'effet comique, reposant sur un paradoxe, ressort quand la voix du prétendu traducteur affirme que Cide Hamete jure comme un catholique chrétien (II, 27, 763). Le traducteur intervient en vain pour justifier ce lapsus. Il répète la même idée incongrue, créant ainsi un fragment arbitraire et incohérent par rapport à la suite de l'intrigue, mais qui se démasque comme un luxe littéraire que Cervantes s'offre pour amuser son lecteur. C'est ainsi que le travestissement a lieu puisque la voix railleuse de l'écrivain se cache derrière ces masques narratifs.

L'ambivalence du procédé parodique est rendue dans le scrutin de la bibliothèque, introduisant une réflexion littéraire. Le curé et le barbier préparent un autodafé. Ils examinent les ouvrages qu'ils devront brûler sur un bûcher. Subitement, par la voix du barbier, dans un discours dialogique, Cervantes critique son premier livre, sa pastorale *La Galatée* (1585). Ainsi, se juge l'écrivain: il n'est pas doué pour la poésie et son livre, quoique inventif, manque de conclusion. Pourtant, le barbier et le curé décident de lui pardonner en attendant que la seconde partie soit meilleure. Parmi les livres de chevalerie, *Amadis de Gaula* est épargné parce qu'il est le père supposé du genre de la chevalerie: le livre dont Cervantes tire des mécanismes de composition pour les déformer dans une opération de distanciation. La voix railleuse, qui rabaisse de nombreux récits fabuleux, sauve le meilleur de ce genre. Voilà comment la parodie matérialise le rire ambivalent: celui qui, reconnaissant la dette envers le modèle parodié, ne l'ensevelit que pour le régénérer.

Le texte exploite les séries Carnaval/Carême, langue épicée de la place publique (proverbes, jeux de mots, jurons)/, rhétorique chevaleresque, passé/futur, Dulcinea/Aldonza, mort/résurrection, dans une vision du monde à l'envers. La systématisation du masque, signe de ce monde inversé, structure le roman, en particulier, sa seconde partie. Le roman est une incessante comédie dans laquelle tous participent comme dans

le carnaval. Le thème de l'enchantement/rachat devient un artifice théâtral favorisant la création de scénarios que les meneurs de jeu ne cessent d'inventer. Don Quijote et Sancho, figures métonymiques du carnaval, assument des rôles divers dans ces situations: lorsque l'un est fou, l'autre raisonne, lorsque l'un est sage, l'autre est fou, lorsque l'un est bourreau, l'autre est victime, reflétant une dialectique des opposés. *Don Quijote* s'inscrit donc dans la tradition de la littérature carnavalesquée³¹ puisqu'il récupère des thèmes et des motifs de la culture comique populaire.

Tout en reconnaissant que les pistes de lecture que Bakhtine propose au sujet de *Quijote* sont pertinentes, l'idée de déclin du processus carnavalesque attesté chez Cervantes demeure peu claire parce qu'il n'illustre pas son raisonnement:

(...) d'autre part, les corps, les objets commencent à prendre sous la plume de Cervantes un caractère privé, personnel, et ce faisant, ils se rapetissent, se domestiquent, sont ravalés au rang d'accessoires immobiles de la vie quotidienne individuelle, d'objets de convoitise et de possession égoïste³².

Cernons ce problème: selon l'évolution culturelle de la société, ce déclin est dû à l'avènement de l'Age de Fer, opposée, selon Don Quijote, à l'Age d'Or (I, 11, 114-16)³³: l'embourgeoisement d'une société qui, avide de possession, atténue ainsi l'esprit utopique du carnaval. Selon l'évolution carnavalesquée, ce déclin se remarque dans le palais où le carnaval est récupéré par des nobles qui s'ennuient. Leur «burla» anéantit le rire régénérateur. Or, Sancho renverse la situation en sa faveur en se moquant des *burladores*.

Pourquoi ce texte continue-t-il de nous divertir? Trois aspects essentiels sont à distinguer. D'abord, le langage du roman exploite toutes les potentialités du jeu parodique: l'onomastique chevaleresque est renversée par des déformations comiques, transposant le haut et le bas. Ensuite, le texte s'enrichit de l'enchevêtrement conflictuel entre les voix de la culture populaire et celles de la culture officielle qui perpétuent la vie des énoncés à double signifié. Enfin, la complexité du texte construit plusieurs niveaux parodiques qui contaminent les axes sémantiques et structurels de la fiction. Il est réflexif car il sacralise sa première partie et signale ses incohérences. Mais, il existe grâce à son rapport avec *l'autre*: les romans de chevalerie. Il vise leur désagrégation mais vit de leur parodie. C'est ainsi que le texte parodique se nourrit aussi de l'ambivalence intertextuelle, comme l'indique J. Ferreira Duarte³⁴, dans ce sens où la relation de la parodie au texte parodié est «en même temps, celle d'une inclusion et d'une exclusion, d'un mélange de dépendance et d'indépendance». C'est ainsi que le texte parodié fonctionne à la fois comme la cible et le modèle à imiter.

Le lecteur est séduit par la façon dont Cervantes parodiste, affublé de divers masques, par un travail d'appropriation du modèle parodié finit par critiquer ses modèles de composition, incitant le lecteur à discerner les possibilités et les limitations de la fiction littéraire. En se livrant au jeu du travestissement pour en tirer des effets comiques, *Don Quijote* métamorphose le vieux modèle en un texte novateur qui ne cesse de nous envoûter aujourd'hui, suggérant une pluralité de lectures.

Il n'est pas tellement difficile pour un lecteur contemporain de comprendre les bases sur lesquelles la parodie des romans de chevalerie repose. Car il maîtrise les codes de la *topique* du merveilleux, non seulement grâce aux livres et aux études réalisés, mais surtout grâce à la contribution du cinéma qui a souvent exploité les variantes des récits de la Table Ronde³⁵. Le lecteur attentif possède des acquis préalables lui permettant de saisir la structure-type des romans de chevalerie. Si, au début, il ne comprend guère tous les calembours ou les connotations suggérées par le castillan du XVII^e siècle, la multiplicité de références intertextuelles du roman cervantin l'invitent à adopter un rôle dynamique, l'encourageant à déchiffrer les pistes et à déceler les effets parodiques. Selon L. Hutcheon, c'est le lecteur qui collabore à l'actualisation du sens caché; c'est lui qui remplit les vides que l'auteur a laissés car l'acte de compréhension du texte s'avère incomplet tant que le lecteur ne saisit pas son intention parodique. Le lecteur devient, symboliquement, l'acteur de ce carnaval romanesque en aidant à la construction du sens. Le rire parodique du texte, n'excluant personne, invite le lecteur à participer à son tourbillon carnavalesque:

Deja lector, ir en paz (...) al buen Sancho y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto, atiende a saber lo que pasó a su amo, (...), porque los sucesos de Don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa (II, 44, 878).

Don Quijote est un texte parodique complexe qui dépasse son projet de départ de ridiculiser la mode et les conventions des romans de chevalerie. Sa nature comique le rend immortel car il ressuscite avec notre rire. Ce même éclat de rire de l'étudiant lisant ce texte près du palais du roi Philippe III.

¹ Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, présenté par M. Riquer, (Barcelone, Planeta, 1980). Edition à laquelle nous nous référerons désormais par le titre *Don Quijote*. Les noms des personnages et des citations paraîtront en espagnol. Nous indiquerons la partie du livre, le chapitre et la page pour chaque citation. La traduction française de Louis Viardot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, fut aussi consultée.

² Souvenons-nous du récit *Vida de Don Quijote y Sancho* d'Unamuno (1905), du conte *Pierre Menard autor del Quijote* de Borges (1939) et de l'essai *Cervantes o la crítica de la lectura* de Carlos Fuentes (1975).

³ «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique* 36, Paris, Seuil, 1978, pp. 476-77.

⁴ *Ibid.*, pp. 472-73.

⁵ *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 41.

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60.

⁷ Selon D. Reyre, Panza est le nom d'un personnage carnavalesque: «Ce "Saint Pançart" ou le saint de la goinfrerie du mardi gras...», in *Dictionnaire des Noms des Personnages du Don Quichotte de Cervantes*, Paris, Etudes Hispaniques, 1980, p. 110.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

- ⁹ *Ibid.*, p. 28.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 302.
- ¹¹ Traduction en français de Louis Viardot: «le plus chaste amoureux», *op. cit.*, p. 48.
- ¹² Lancelot du Lac, personnage du cycle breton, est le prototype de l'amant courtois. Chrétien de Troyes raconta ses aventures dans son roman en octosyllabes *Lancelot du Lac ou le Chevalier à la Charrette* (v. 1170). La parution du roman *Amadis de Gaula* (1508) de Garci Rodriguez Montalvo favorisa la vogue des romans de chevalerie au XVI^e siècle en Espagne.
- ¹³ Cf. Julio Baroja, *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 129-31.
- ¹⁴ Bakhtine, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁵ Sigmund Freud, *Le Mot d'Esprit et son Rapport avec l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1966, p. 196.
- ¹⁶ Bakhtine, *op. cit.*, p. 420.
- ¹⁷ Foucault, *op. cit.*, p. 60.
- ¹⁸ Carlos Fuentes, *Cervantes o la Crítica de la lectura*, Mexico, Joaquín Mortiz, p. 66.
- ¹⁹ Bakhtine, *op. cit.*, p. 23.
- ²⁰ Cf. Reyre, le terme berenjena évoque: «encore aujourd'hui, dans le langage populaire, un abus de poison 'coger una berenjena'». Il renvoie aussi au sexe masculin, *op. cit.*, p. 49.
- ²¹ Cf. Viardot: «Les terres qui sont naturellement sèches et stériles, quand on les fume et qu'on les cultive, finissent par donner de bons fruits. Je veux dire que la conversation que Votre Grâce a été le fumier qui est tombé sur l'aride de mon stérile esprit, et de sa culture, le temps qui s'est passé depuis que je vous sers et vous fréquente», *op. cit.*, p. 82.
- ²² La villageoise les menace de les étriller. En outre, l'insulte opère un glissement vers le matériel corporel dans la mesure où elle fait allusion à «l'ânesse de son beau-père».
- ²³ A ce sujet, le texte explique: «la música etérea de dulzaina» (II, 69). C'est la dulzaina, instrument de berger, qui permet le glissement sémantique: la caricature carnavalesque (Aldonza) se métamorphose en harmonie musicale (Dulcinea). Or, le surnom «del Toboso» démasque les origines paysannes de l'héroïne.
- ²⁴ *Op. cit.*, p. 49.
- ²⁵ Voici comment Sancho parle de son rêve d'une vie idyllique où règne le «farniente», d'après la traduction de Viardot: «Je pensais venir à ce gouvernement pour manger chaud, boire frais, me dorloter le corps entre les draps de toile de Hollande et sur des matelas de plumes», *op. cit.*, p. 357. Songeons aussi au célèbre tableau de Bruegel *Le Pays de Cocagne* (1567) représentation du *luilekkerland* (le pays de douces friandises), d'après P. Biaconi, *Tout l'Oeuvre Peint de Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1968, p. 109.
- ²⁶ Cf. Viardot: «... laissez-moi retourner à mon ancienne liberté; laissez-moi reprendre ma vie passée, pour ressusciter de cette mort présente», *op. cit.*, p. 368.
- ²⁷ Viardot choisit le terme «souterraine» comme équivalent de sobajada. Ce choix n'exprime pas le véritable sens de l'épithète «sobajada» puisque le verbe «sobajar», s'inscrivant dans un registre familier, connote l'action de faire des attouchements indiscrets, de «peloter» quelqu'un.
- ²⁸ Viardot, *op. cit.*, p. 242.
- ²⁹ Cf. Viardot: «Les deux auditeurs s'amuserent beaucoup à voir quelle bonne mémoire avait Sancho Panza», *op. cit.*, p. 242. Dans cette traduction, la voix ironique du narrateur extradiégétique est renforcée par rapport à l'euphémisme du texte source «no poco gustaron».
- ³⁰ Citons le roman *Belianis de Grecia* (1537) qui s'assumait comme une traduction d'un texte grec du sage Fristón, écrit, en fait, par Jerónimo Fernández.
- ³¹ Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 176.

- ³² Bakhtine, *op. cit.*, pp. 31-32.
- ³³ Ce discours célèbre de Don Quijote, repris d'une convention littéraire, dépeint le tableau d'une vie paisible, juste et fraternelle dans laquelle l'homme était heureux en plein contact avec la Terre-Mère.
- ³⁴ João Ferreira Duarte, *A Quarta Casa*, Lisbonne, Apáginastantas, 1986, p. 32. La traduction est de notre responsabilité.
- ³⁵ Songeons, à titre d'exemple, à deux films: celui de Spielberg *Indiana Jones and the Last Crusade* qui restitue la quête du Graal et celui de Christian Clavier, *Les Visiteurs*, parodie des livres de chevalerie: le chevalier et son serviteur se voient soudainement transportés à notre époque par un tour de magie.

Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970.

— *L'Œuvre de François Rabelais au Moyen Âge et sous La Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Biaconi, Piero, *Tout l'Œuvre Peint de Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1968.

Caro Baroja, Julio, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1979.

Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* (édition présentée, établie et annotée par Martin de Riquer), Barcelone, Planeta, 1990.

— *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, Paris, Gallimard, 1990.

Cros, Edmond, «Reformuler la lecture que Bakhtine fait du Quichotte», in *Sociocriticism*, vol. IV, 2, France: I.S.I., Montpellier, 1988.

Erasmus, *Eloge de la Folie*, Paris, Gallimard, 1964.

Ferreira Duarte, João, *A Quarta Casa*, Lisbonne, Apáginastantas, 1986.

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Freud, Sigmund, *Le Mot d'Esprit et son Rapport avec l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1966.

Fuentes, Carlos, *Cervantes o la Crítica de la Lectura*, Mexico, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.

Hutcheon, Linda, «Ironie et parodie: stratégie et structure», in *Poétique* 36, traduction de Philippe Hamon, Paris, Seuil, 1978.

— *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Arts Forms*, New York et Londres, Methuen, 1985.

Reire, Dominique, *Dictionnaire des Noms Propres de Don Quichotte de Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980.

Rose, Margaret, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, University Press, 1993.

Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.