

L'IRONIE ROMANTIQUE DANS LE *QUICHOTTE*

Isabela Martial

Université de Paris-Sorbonne – Paris IV

1. Eclaircissements

Le titre de cet article peut paraître surprenant, problématique, et même dans une certaine mesure, scandaleux. Il dit la volonté d'étudier le fameux *Quichotte*, chef-d'œuvre du XVII^e siècle, à travers un concept qui renvoie ouvertement au XIX^e siècle. L'ironie romantique est une notion élaborée en Allemagne par Friedrich Schlegel ; son nom même exprime sa dépendance envers l'esthétique singulière d'une époque. L'instrument que nous voulons utiliser est donc le fruit d'une vision du monde née deux siècles après la publication du *Quichotte*. Le lecteur peut s'interroger sur la légitimité de notre démarche, et demander comment un concept engendré par le romantisme pourrait rendre compte d'une œuvre majeure du Siècle d'Or espagnol.

Nous ne prétendons pas faire abstraction de l'époque à laquelle Cervantès écrivait. Nous ne nous réclamons pas non plus d'une conception bourgeoise de la littérature – il ne s'agit pas ici de jouer à se demander si Schlegel aurait pu être l'auteur du *Quichotte*. Cependant, nous considérons que le concept d'ironie romantique pourrait nous permettre d'aborder selon une perspective nouvelle quelques unes des particularités du *Quichotte*, qui ont déjà été signalées.

Friedrich Schlegel a fait dans le *Lycaenum* et dans ses *Fragments philosophiques* une série d'observations au sujet d'une attitude déterminée : le fait pour un auteur d'accentuer la dimension fictive, artificielle de son œuvre. Schlegel remarque les efforts que font certains écrivains pour donner à voir leur œuvre en tant que construction de l'esprit. Il existe des textes qui affirment leur dimension littéraire, leur identité de fiction, de production, d'objet élaboré par une volonté subjective. Cette façon de procéder, Schlegel la nomme « ironie », et dans certains passages « ironie romantique ».

Si Friedrich Schlegel a choisi l'adjectif « romantique » pour qualifier cette attitude, c'est en raison de la valeur philosophique qu'il lui confère, une valeur étroitement liée au courant dont il se réclame. Schlegel considère que le fait de rompre l'illusion de la fiction, de rappeler au lecteur le jeu auquel il participe, exprime une

vision du monde. L'auteur qui adopte une attitude ironique – au sens que nous venons de définir – démontre, selon le critique allemand, qu'il considère le monde comme instable et contradictoire. En donnant à voir la dimension artificielle de son œuvre il discrédite le récit, et ainsi, dit Schlegel, enseigne au lecteur à mettre à distance la réalité elle-même, considérée comme chaotique, incertaine et mouvante. « L'ironie est la conscience claire de la mobilité éternelle, d'un chaos fourmillant à l'infini »¹ écrit Schlegel.

Le critique confère une valeur philosophique à ce que l'on peut considérer comme une technique : le fait de rappeler la dimension littéraire d'une œuvre. L'interprétation que Schlegel donne de ce recours est intimement liée à la période durant laquelle elle fut élaborée. Cependant, le recours lui-même peut être étudié de manière indépendante. C'est précisément ce que nous nous proposons de faire dans les pages qui suivent. Nous allons nous intéresser aux efforts récurrents de Cervantès pour signaler que *Don Quichotte* est un livre.

De fait, le *Quichotte* est l'une des œuvres qui ont conduit Schlegel à élaborer la notion d' « ironie romantique », parce que dans ce roman, l'obstination de l'auteur à rappeler la littérarité de l'œuvre est particulièrement frappante. Dans cette étude, nous nous efforcerons de montrer que Cervantès a recours à des artifices nombreux et variés pour rappeler au lecteur qu'il est confronté à une fiction. Nous nous efforcerons par ailleurs de proposer une interprétation de ce recours qui ne soit pas anachronique.

Le *Quichotte* est l'une des œuvres les plus commentées de l'histoire de la littérature. Notre ambition n'est pas de découvrir dans cet article des procédés et des techniques que personne n'aurait décelés jusqu'ici. Nous avons conscience, au contraire, de ce que nombre des recours que nous allons analyser ont déjà été abondamment commentés. L'objet de ce travail est de proposer une perspective singulière, et féconde, sur des procédés qui sont déjà connus.

2. Etude de divers artifices destinés à briser l'illusion de la fiction

Le prologue du *Quichotte* commence, de manière très classique, par un exercice de *captatio benevolentiae* au cours duquel l'auteur annonce les faiblesses de son œuvre. Cependant, Cervantès abandonne bientôt les difficultés qu'il a rencontrées au cours de la rédaction du *Quichotte* pour évoquer celles qui se sont présentées lorsqu'il a voulu

¹ Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'Ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 121.

écrire le prologue lui-même. « Sólo quisiera darte [esta historia] monda y desnuda », écrit Cervantes, « sin el ornamento del prólogo, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo »². On voit que l'auteur cesse de parler du texte qu'il introduit pour évoquer l'introduction même, et ce faisant, l'acte de lecture auquel se livre son destinataire. Dans un prologue, il est habituel que le narrateur se confonde avec l'auteur et qu'il fasse référence au texte comme à une œuvre qu'il a composée. Ici, Cervantès confère ce même statut de production, de construction, aux mots que le lecteur a sous les yeux. Il fait naître ainsi vis-à-vis de l'œuvre une certaine suspicion. Il nous rappelle que ce que nous lisons est le fruit d'une longue et difficile élaboration.

Le préambule se poursuit de la manière suivante ; le narrateur affirme avoir rencontré des difficultés si nombreuses lors de la rédaction du prologue, que, sur le point d'abandonner, il s'est fait conseillé par un ami. Il raconte comment son compagnon s'est moqué de lui, en soutenant qu'il n'y avait pas au monde d'exercice plus simple. Suivent, au style direct, tous les conseils offerts par cet ami, qui en viennent à constituer une véritable leçon sur ce que doit être un prologue. Ces considérations occupent finalement la majeure partie de la préface. Cervantès remplace donc l'introduction attendue du lecteur par une réflexion sur les introductions. Il rappelle qu'un prologue constitue un exercice rhétorique codifié, et, dans le même temps, se soustrait à tous les codes qui régissent cet exercice. Cette démarche lui permet de mettre en avant la nature fondamentalement littéraire de son texte. Cervantès engage par là même, dès les premières lignes de l'œuvre, une réflexion sur la littérature, ses codes, et la liberté de l'auteur.

La célèbre phrase qui ouvre le premier chapitre du *Quichotte* annonce d'emblée que le romancier va cultiver cette attitude tout au long de l'œuvre. Lorsque Cervantès écrit : « En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme », il affirme son pouvoir d'écrivain, et par conséquent, donne à voir le texte comme une œuvre. Au lieu de s'appliquer à plonger le lecteur dans l'illusion de la fiction, l'auteur commence par dire son pouvoir sur le récit. Il met ainsi en danger la crédibilité de son histoire ; celle-ci apparaît, en effet, comme dépendante d'une volonté arbitraire et même

² Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, édition de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2004, t. I, p. 80. Dans notre travail, toutes les citations sont tirées de cette édition.

capricieuse. Dès la première ligne du texte, dès le prologue même, l'auteur nous avertit de ce que ce le récit est une production, un objet dont il est le créateur.

Le narrateur affecte néanmoins à d'autres endroits du texte de présenter une histoire authentique et véritable. Il recourt à diverses techniques pour donner une légitimité à la narration. Le critique John Jay Allen les a énumérées³. En premier lieu, le narrateur se pose en investigateur scrupuleux. Ainsi, au moment de présenter le protagoniste, l'auteur écrit : « 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»⁴. En évoquant les incertitudes qui existeraient au sujet de ce nom, le narrateur semble démontrer sa bonne foi. Conteur honnête, il préfère indiquer la multiplicité de ses sources et leur contradiction, ce qui laisse penser que son enquête concernant les aventures de don Quichotte a été sérieuse, et que le récit peut être considéré comme digne de foi. Cependant, le narrateur apparaît dans un autre passage comme un poète inspiré : « ¡Oh perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, timbro aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la Poesía, inventor de la Música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol!... que me favorezcas y alumbres la escuridad de mi ingenio...»⁵. Le narrateur supplie donc Apollon de le guider dans la rédaction de son récit ! Ce passage suggère que le texte a été inspiré par les Muses, ou par leur dieu ; le narrateur fait figure d'intermédiaire entre le Parnasse et le lecteur. On ne peut pas imaginer de posture plus éloignée de celle de l'investigateur ! Il existe une troisième version de l'origine de l'histoire. Le narrateur soutient également que l'œuvre trouve son fondement dans un récit fait à la première personne. Ainsi, il écrit : « dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho Panza...»⁶. Ce dernier procédé pour légitimer l'histoire est le plus utilisé. Le narrateur nous renvoie au personnage de Cid Hamet Benengeli tout au long du texte. Néanmoins, le fait qu'il existe trois versions de l'origine du récit, différentes et contradictoires, ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur. Multiplier ainsi les sources d'autorité se révèle clairement contreproductif, l'auteur doit en être très conscient. On peut donc considérer que Cervantès s'efforce précisément de mettre en

³ Voir John JAY ALLEN, « Introducción » à Miguel de Cervantes, éd. citée, p. 26-27.

⁴ *DQ* I, 1, p. 98.

⁵ *DQ*, II, p. 359.

⁶ *DQ* II, p. 287.

danger la crédibilité de l'histoire. Loin de vouloir fonder la fiction sur des faits irréfutables, l'auteur s'efforce au contraire de signaler qu'il s'agit – uniquement – d'une fiction et se plaît même parfois à en souligner les invraisemblances et les incertitudes.

Nous avons dit que la source la plus souvent utilisée par le narrateur pour raconter l'histoire de don Quichotte était le récit de l'historien arabe Cid Hamet Benengeli. Il est intéressant de rappeler à présent comment le narrateur introduit cette version des aventures du héros. Le huitième chapitre de la Première Partie raconte un duel entre don Quichotte et un valet Biscaïen lorsque, soudain, le récit s'interrompt brutalement au milieu de l'action, sur ces mots : « Pero está el daño de todo esto en que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido (...) y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia (...) »⁷. Le narrateur affirme donc dans ce passage que sa narration s'inspire d'une autre source, qui se trouve être incomplète. Il n'avait pas été question jusque-là d'un « premier auteur » de l'histoire. Comme on le voit, l'auteur choisit de faire cette révélation d'une façon très dramatique. En interrompant le récit d'un duel, en choisissant de suspendre l'action à un moment important, il attire l'attention sur le procédé dont il use.

Au chapitre suivant, le narrateur raconte ensuite la découverte de « cartapacios y papeles viejos » écrits en langue arabe – en réalité la suite de l'histoire de don Quichotte – qu'il a fait traduire en castillan par un morisque qu'il rencontré dans la rue en échange de « dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo ». La traduction est menée à bien en un mois et demi. Comme l'a indiqué toute une tradition critique, l'auteur s'amuse à multiplier les intermédiaires, et insiste par ailleurs sur le caractère douteux de la transmission du texte. En effet, ce n'est pas un érudit, ni même un homme instruit qui traduit le récit, mais le premier morisque venu.

Le narrateur rappelle de surcroît assez régulièrement les problèmes que posent l'existence d'intermédiaires si nombreux. Il écrit par exemple, au chapitre 18 de la Seconde Partie : « Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego [de Miranda], pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y

⁷ *DQ I*, 8, p. 153.

rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, lo cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones »⁸. Le narrateur se plaît à souligner dans cet extrait que la version de l'histoire qui nous est présentée n'est pas celle du premier auteur, et par ailleurs, que certaines décisions relatives à la narration ont été prises par le traducteur lui-même. Dans la première phrase du premier chapitre, le narrateur annonçait déjà que le récit dépendait de sa volonté. Nous apprenons à présent qu'il faut compter sur trois subjectivités distinctes : celle du narrateur, celle du premier auteur, et celle du traducteur.

Au douzième chapitre de la Seconde Partie, le texte évoque à nouveau ses sources. Dans le texte original, on trouve en effet la phrase suivante : « Digo que dicen que dejó el autor escrito que los habían comparado en la amistad [a Rocinante y al rucio] a la que tuvieron Isio u Euríalo, y Píldes y Orestes [...] ». La répétition du verbe dire (*decir*) et la multiplication des subordonnées semblent destinées à souligner la profusion des intermédiaires. L'auteur donne l'impression de vouloir miner la crédibilité de son récit.

La version à laquelle le narrateur recourt le plus souvent pour légitimer l'action se trouve être volontairement problématique. Cervantès aurait pu donner à sa narration un fondement bien plus solide. D'autant plus qu'il ne multiplie pas seulement les sources de l'histoire, mais les dévalorise constamment. Comme cela a été souvent signalé, le premier auteur et le traducteur sont des *moriscos*, et le texte rappelle à plusieurs reprises la mauvaise réputation de ce peuple – traité ironiquement de menteur. Le narrateur va même jusqu'à affirmer explicitement que cela pourrait expliquer un certain nombre d'erreur ou d'inexactitudes. Ainsi, au chapitre neuf de la Première Partie, il affirme : « Si a [la historia] se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos ».

Cervantès avance donc trois versions différentes de l'origine du récit, il développe la version la plus obscure, signale les dégradations que l'histoire a pu subir du fait des multiples intermédiaires, et remet enfin en cause la crédibilité de sa source principale. Comment ne pas considérer dans ces conditions que son dessein n'est pas de mettre en avant le caractère fictif du récit ?

⁸ *DQ I*, 9, p. 157.

Cette interprétation semble de plus corroborée par le fait que la volonté de dénoncer le caractère mensonger de l'histoire ne se manifeste pas seulement à travers les explications complexes relatives à l'origine de la narration. L'ensemble du texte est en effet émaillé des passages destinés à éveiller la vigilance du lecteur, et à lui indiquer qu'il ne peut – ou ne doit pas – accorder de crédit à ce qu'on lui présente. Cervantès écrit par exemple : « Don Quijote puso el pensamiento en su señora Dulcinea (a lo que pareció) »⁹. Cette parenthèse, anodine en apparence, rappelle que si la source du récit est un témoignage extérieur, aucune des affirmations qui portent sur les pensées ou les sentiments des personnages n'est légitime. Or, de telles affirmations abondent dans le récit. Ce passage annule donc une grande partie de la narration !

En réalité, l'auteur ne s'efforce pas seulement de signaler le caractère fictif de l'histoire. Plus largement, il rappelle au lecteur qu'il s'agit d'une fiction *littéraire*. Ce qui importe n'est pas que les aventures relatées dans le *Quichotte* n'aient jamais eu lieu, mais qu'elles étaient été imaginées et rédigées. À plusieurs reprises, l'auteur donne à voir le travail d'écriture, le roman en train de s'écrire. Ainsi, au neuvième chapitre de la Première Partie, on peut lire : « ¡Válame Dios, y quién será aquél que buenamente pueda contar la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera! »¹⁰. En ayant recours au verbe raconter (*contar*), l'auteur brise l'illusion de la fiction. Le lecteur doit abandonner le jeu dans lequel il était pris, qui consistait à feindre de croire ce que l'auteur affectait de présenter comme véridique. Cervantès nous rappelle soudain qu'il écrit l'histoire, et que nous la lisons. L'auteur souligne que le *Quichotte* est une œuvre littéraire.

De fait, le texte nous renvoie souvent à l'univers des livres. Le narrateur, comme nous l'avons rappelé, fait référence à un manuscrit dont il s'inspire, et à un travail de traduction. Au chapitre six de la Première Partie, le narrateur décrit la bibliothèque de don Quichotte. Les livres de l'hidalgo sont examinés soigneusement et critiqués les uns après les autres. Des personnages de fiction se mettent ainsi à débattre de la valeur littéraire d'autres ouvrages de fictions ! Par ailleurs, les livres sont également évoqués dans leur matérialité, en tant qu'objets. Le narrateur décrit par exemple, au chapitre neuf, les illustrations qu'il a trouvées dans le carnet de notes de Cid Hamet Benengeli : « Estaba (...) pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la mesma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su

⁹ *DQ I*, p. 114.

¹⁰ *DQ I*, p. 160.

rodela, el otro de la almohada (...) ». Le narrateur affirme même avoir pris connaissance de l'apparence physique de Sancho à travers cette illustration. Ce type de situation est récurrent dans la suite de l'œuvre, où le lecteur est très souvent amené à rencontrer des personnages manipulant des livres ou lisant à haute voix dans les auberges.

L'examen de la bibliothèque de don Quichotte n'est en effet qu'un exemple de passage parmi d'autres où des personnages se livrent à des commentaires explicites sur les romans de chevalerie, la poésie, la *comedia*, la production épique, ou encore la fiction en prose... Cervantès introduit donc de nombreuses allusions aux livres, qui, en favorisant une mise en abîme, nous renvoient à la nature du *Quichotte* lui-même. Il nous indique, une fois de plus, que nous nous trouvons face à une œuvre littéraire.

Néanmoins, cette attitude est encore plus évidente dans la Seconde Partie du *Quichotte*. Dans celle-ci, l'auteur ne se contente plus de faire allusion à la dimension littéraire du texte, il l'exprime de façon étonnement directe. Le prologue de la Seconde Partie commence en effet par une allusion explicite au *Quichotte* apocryphe, qui occupe la quasi-totalité de l'introduction. Nous avons dit qu'il était courant que dans une préface un écrivain s'exprime en son propre nom, et qu'il assume la responsabilité de son œuvre. Cependant, dans ce texte, Cervantès va plus loin. Il écrit dans les dernières lignes : « esta segunda parte de DON QUIJOTE que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera, y (...) en ella te doy a Don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle testimonios (...)»¹¹. L'auteur n'affirme pas seulement que ce qu'il nous présente est une œuvre qu'il a composée. Il donne à voir ses prérogatives sur ses personnages. Cervantès insiste sur le fait que le cours de l'histoire et le destin du protagoniste dépendent de sa volonté. Dans un prologue, il est d'usage de commenter la structure ou la composition d'une œuvre, les circonstances dans lesquelles l'auteur a travaillé, et ce que le texte représente pour lui. Ici Cervantès évoque l'histoire elle-même, l'action ; en premier lieu il la divulgue, en second lieu il rend manifeste son étroite dépendance vis-à-vis des caprices de l'écrivain.

Il existe des recours d'une autre nature, dans cette Seconde Partie du *Quichotte*, pour rappeler au lecteur qu'il a à faire à un texte écrit. Les titres de plusieurs chapitres, par exemple, attirent notre attention sur leur condition même de titres. Ainsi, celui du chapitre soixante-six de la Seconde Partie annonce : « Que trata de lo que verá el que lo

¹¹ *DQ* II, p. 26.

leyere, o lo oyere el que lo escuchare leer ». Ici, l'auteur n'évoque pas clairement l'acte de lecture, mais il met en avant les codes auxquels un titre est soumis. De la même manière, le titre du chapitre neuf nous dit : « Donde se cuenta lo que en él se verá », et celui du chapitre cinquante-quatre : « Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna ». Un titre a pour rôle d'introduire un moment de la narration, en annonçant un contexte, un sujet, un événement. Or les titres que nous venons de citer n'éclairent en rien l'action qui va se dérouler dans les chapitres en question. Ils sont caractérisés au contraire par leur vacuité et semblent se moquer du lecteur en lui refusant ce qu'il est en droit d'attendre d'eux, c'est-à-dire une information, quelle qu'elle soit. Ce procédé met en lumière leur identité de titres, et le rôle que les titres ont dans une œuvre. Ainsi, Cervantès nous rappelle une fois de plus que nous nous trouvons face à livre.

L'auteur, cependant, ne s'arrête pas là. Il va encore plus loin dans sa volonté d'affirmer le caractère littéraire de l'histoire en introduisant tout au long du texte des personnages qui affirment avoir lu les aventures de don Quichotte écrites par Cid Hamet Benengeli, ou relatées dans un autre texte. Les protagonistes apprennent donc qu'ils sont les personnages d'un livre ! On voit même des individus encourager don Quichotte à jouer son rôle de chevalier halluciné ! Ce recours pour indiquer que nous sommes confrontés à un texte littéraire est sans doute le plus évident. Le procédé que Cervantès adopte n'est cependant pas encore tout à fait celui de Pirandello. Le romancier espagnol ménage malgré tout un alibi, il affecte de sauver la fiction. Le texte soutient en effet que le récit de Cid Hamet – aussi invraisemblable soit-il parfois – est d'ordre biographique, par opposition à tel ou tel épisode jugé apocryphe. Il explique même que le récit authentique des aventures du chevalier a été publié peu après le retour de don Quichotte et de Sancho dans leur village. Cela justifierait que les protagonistes, censés être des personnes réelles, puissent être informés de ce qu'on a écrit des livres à leur sujet. Néanmoins, le fait que des personnages qui prétendent avoir lu le *Quichotte* apparaissent dans le récit ne peut que nous renvoyer à notre propre situation, et nous rappeler l'acte de lecture que nous réalisons. Cela est d'autant plus vrai que le narrateur de la Seconde Partie affirme s'inspirer d'un nouveau récit de Cid Hamet. Le lecteur est en proie à une vision vertigineuse : le récit qu'il est en train de lire pourrait être évoqué dans les futures aventures de don Quichotte. L'action apparaît comme une fiction en puissance, une narration qui se construit sous nos yeux, et sous les yeux des personnages mêmes du roman ! L'auteur n'aurait pas pu signaler de façon

plus efficace le caractère littéraire de l'œuvre, ni suggérer avec plus de pertinence les problèmes que cette identité implique.

3. Interprétation et perspective

Nous avons voulu démontrer que dans le *Quichotte*, Cervantès s'efforçait manifestement d'avertir son lecteur qu'il se trouve face à une œuvre littéraire. Pour cela, il recourt à deux méthodes. D'une part, il insiste sur le fait que l'histoire est une fiction, et de l'autre, il signale les codes qui régissent un texte littéraire. Une telle attitude est surprenante dans la mesure où, traditionnellement, un écrivain tente de faire oublier l'acte de lecture, de créer une illusion qui permette à son destinataire de s'immerger dans un monde nouveau.

On a beaucoup écrit au sujet de la dimension réflexive du *Quichotte*. Il s'agirait, dans une large mesure, d'un texte sur la fiction ; Cervantès aurait inauguré à travers lui une littérature de la littérature. Le grand succès de l'auteur résiderait en somme dans sa capacité à poser le problème de ce qu'est une œuvre littéraire de manière pleinement littéraire, c'est-à-dire qu'il n'aurait pas seulement présenté des réflexions sur la fiction, mais que la forme même du *Quichotte* constituerait une interrogation sur ce qu'est la littérature, ainsi qu'une réponse ambiguë à cette question. Comme l'écrit José María Pozuelo Yvancos : « Cervantes [...] procede poetizando la propia reflexión sobre la literatura »¹².

Si la littérature constitue un sujet si important pour Cervantès, c'est qu'il se trouve en effet à un tournant historique. José María Pozuelo Yvancos replace le roman dans le contexte de la polémique qui eut lieu à l'époque de la rédaction des deux parties du *Quichotte*, au sujet d'un genre de récit nommé « romanzo » en italien, « historias fingidas » (histoires feintes) en espagnol. Un nouveau genre de narration étant en train de naître, des interrogations inédites surgissent alors avec lui. Le problème de la fiction se pose de façon aiguë ; quelles relations cette dernière entretient-elle avec la réalité, quels liens unissent la vie et la littérature ?

Dans le *Quichotte*, l'auteur commence par dénoncer les romans de chevalerie, en particulier pour leur manque de réalisme. Ainsi, l'un des rares livres de don Quichotte qui ne finit pas au bûcher est *Tiran le Blanc* (*Tirante el Blanco*), parce que,

¹² « Cervantès [...] avance en poétisant sa propre réflexion sur la littérature ». Voir José María POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, p. 31.

nous dit l'un des personnages, « ici les chevaliers mangent et dorment, et meurent en leurs lits, font testament devant leur mort, avec d'autres choses dont manquent tous les autres livres de cette espèce »¹³. L'auteur met ici en avant un grave défaut des romans de chevalerie : ces derniers ne prennent pas la réalité en compte. L'invraisemblance de ce type de fictions justifie leur rejet ; celle-ci explique que la grande majorité des livres de don Quichotte se voient jetés au feu.

Cervantès, cependant, ne fait pas une apologie naïve du « réalisme ». Au contraire, le texte montre à quel point il est conscient des problèmes liés à la narration. Le *Quichotte* met en scène ces problèmes, il les donne à voir à travers sa forme même. La critique a distingué divers recours utilisés à cette fin. On a montré comment l'ambiguïté idéologique, un « perspectivisme »¹⁴ constant, une tension entre unité et dispersion suscitaient une réflexion sur l'histoire et sur l'œuvre.

Notre ambition est de mettre en avant un autre recours destiné à poser le problème de ce qu'est une histoire feinte. Nous nous proposons d'aborder à travers un concept original différentes techniques qui, nous l'avons dit, ont déjà été identifiées. Nous pensons que pour Cervantès, l'une des manières de susciter une réflexion sur la fiction est précisément de rappeler que le Quichotte est une fiction. La notion d'ironie romantique élaborée par Schlegel permet de considérer sous un angle nouveau des caractéristiques bien connues, et très particulières, du *Quichotte*.

¹³ *DQ* I, 6, p. 104. [Traduction française de Oudin]

¹⁴ Ce terme, que nous empruntons au philosophe Ortega y Gasset, désigne une caractéristique propre à l'écriture de Cervantès qui consiste à donner systématiquement plusieurs points de vue et plusieurs interprétations d'un même événement.