

Stéphane Zagdanski
CERVANTÈS ÉMANCIPÉ¹

1547-1616

(Extrait de *Fini de rire*, Pauvert, 2003)

Si Shakespeare, qui meurt la même année que Cervantès², a inventé la pièce dans la pièce, le *Quichotte* inaugure à sa façon le roman dans le roman, ainsi que la critique dans le roman³, et même le plagiat dans le roman puisque le prologue de la seconde partie traite de la fausse suite de *Don Quichotte* par un certain Avellane.

«Mais je remercie en réalité monsieur cet auteur /Avellaneda/ de dire que mes *Nouvelles* sont plutôt satiriques qu'exemplaires, mais qu'elles sont bonnes: eh! elles ne sauraient l'être si elles ne contenaient de tout.»

Ainsi le *Quichotte* contient-il « de tout ».

Don Quichotte est une critique comique – donc radicale – de l'Inquisition, d'autant plus opaque qu'elle est transparente. Ce n'est pas un hasard si l'un des ouvrages qui échappent à l'autodafé du début, l'incendie de la bibliothèque de Don Quichotte par le curé et le barbier, est précisément « la *Galatée* de Miguel de Cervantès ». En se réfugiant à l'intérieur de sa propre création tel un papillon au cœur d'un presse-papier de cristal, Cervantès se sauve avec finesse de la lourdeur inquisitoriale de son temps.

Faut-il préciser que cette lourdeur, en sa substance même, en tant qu'elle est l'absence d'humour en soi, est de tous les temps.

Le *Don Quichotte lisant* de Daumier fourmille d'enseignements à ce propos. De prime abord, la figure apparemment spectrale de Don Quichotte pourrait l'assimiler à un cadavre. Regardons mieux : on remarque que ce long homme tranquille est comme une marionnette de papier mâché (les merveilleuses figurines de Daumier semblent ainsi toujours malaxées par

¹ Texte écrit à l'occasion d'une émission de radio diffusée en avril 1997.

² Nabokov: «Au moment où Cervantès créait son chevalier fou, Shakespeare aurait pu être en train de créer son roi fou.»

³ Samson et Sancho commentent l'erreur de l'auteur concernant la disparition de l'âne de Sancho dans la *Première partie*.

son puissant regard ironique), comme si sa chair était imprégnée de tissu. Il lit un livre aux caractères indiscernables (c'est le *Quichotte*, à coup sûr !), et il est surveillé en coulisse par le curé à l'air sévère. Mais Don Quichotte ne se contente pas de lire, il s'infuse à l'intérieur du livre qu'il lit, le noir de son regard creux communique avec les pages en une transfusion directe de substance. Don Quichotte est absorbé dans son corps à corps avec le livre qu'il lit, il s'en nourrit par une collaboration végétale qui repose sur la patiente sérénité du temps. Il a la beauté d'un tronc noué, grand, maigre, gonflé de sève rose et blanche; c'est un arbre vivant et lisant.

Cervantès n'a cessé d'employer la tactique de la lettre volée, utilisant la transparence comme un subterfuge imparable, celui de la dissimulation au carré – la dissimulation se dissimulant elle-même comme telle –, associant d'ailleurs la fragilité du verre au raffinement invisible de la pensée, dans *Le Licencié de verre*, ou bien plaçant entre les lèvres d'« Urgande la déconnue », la fée « méconnaissable », ce conseil donné « au livre » lui-même, juste après le *Prologue*: « Dis-toi bien que c'est folie, lorsque le toit est de verre, de prendre des pierres en main pour les lancer au voisin. »

Don Quichotte est l'armure mystique de Cervantès.

Prisonnier des Turcs après la bataille de Lépante, où il perdit la main gauche « pour la gloire de la droite », cinq ans prisonnier au bagne d'Alger, Cervantès semble se venger de ses « avanies »⁴ sur Don Quichotte, qu'il traite exactement comme son propre esclave, son galérien, sa marionnette indéfiniment manipulée. Don Quichotte n'est *El ingenioso hidalgo* qu'en ce qu'il est l'*engin* de Cervantès, qui est, lui, l'*ingénieux*⁵. Comme si Cervantès avait exorcisé ses années de bagne en inoculant leur poids de servitude à son héros. Ainsi le *quixote* désigne-t-il, dans le harnais, la pièce qui couvre les cuisses : Don Quichotte est *harnaché* par Cervantès, Cervantès en a fait sa *maquina de sangre*, sa « machine de sang », surnom que les Espagnols donnaient aux bêtes de somme. Le *Don Quichotte* de Munich, de Daumier, au

⁴ Rançons que les Turcs infligeaient aux chrétiens prisonniers.

⁵ *Ingenio* en espagnol signifie à la fois le génie, l'esprit, et la machine, l'*engin*.

visage rougeoyant comme une fiole de sang, confirme d'ailleurs que la vitalité de Cervantès s'est toute condensée dans la caboche de Don Quichotte.

L'ingénieux est substantiellement *ingénu*⁶, il recèle en lui une liberté originelle, élective, qui lui permet de surmonter les pires volontés d'asservissement. Ce que Gracián, autre ingénieux d'Espagne, nomme les «ingénieuses transpositions», dans *La pointe, ou l'art du génie*⁷:

«Cette catégorie de traits est l'une des plus agréables que l'on puisse observer; son artifice consiste à transformer l'objet et à le convertir en le contraire de ce qu'il paraît être: profonde création de l'imagination et alchimie du génie».

Gracián ne cite au demeurant Cervantès qu'une fois, dans *La pointe*, anonymement⁸, au chapitre consacré aux «Traits d'esprit par proposition extravagante», évoquant un passage du *Quichotte* où il est question de l'enlèvement par Don Clavijo⁹ de l'infante Antonomasie après avoir séduit la duègne Doloride en lui chantant des vers tels que: «Viens, mort, en te cachant si bien /Que je ne te sente point venir /Pour que le plaisir de mourir ne me redonne point la vie.»

On notera que l'antonomasie est la figure de rhétorique qui consiste à prendre un nom commun pour un nom propre ou un nom propre pour un nom commun (un Zoïle, un frigidaire etc.). «Antonomasie» est donc d'une certaine manière l'autonomie littéraire en soi, puisque c'est un nom propre désignant le pouvoir de s'injecter dans tous les noms communs (comme lorsqu'on dit «une rossinante», «une maritorne»¹⁰), à l'instar de Cervantès s'insérant dans le *Quichotte* à plusieurs reprises, par exemple parmi les captifs d'Alger sous son nom de «Saavedra» (Miguel de Cervantès Saavedra) dans l'histoire de la belle Maure.

La Mort, destin commun de chaque nom propre, aimerait clouer l'antonomasie qui lui

⁶ *Ingénu* signifie étymologiquement «qui est né libre».

⁷ *Agudeza y arte de ingenio*, 1648.

⁸ «Quelqu'un» dit-il, «corrigea et modifia» des vers du commandeur Escriba, «éminent génie valencien».

⁹ «Cheville», «rivet»; *clavo* signifie le «clou».

¹⁰ Rossinante, cheval de Don Quichotte, désigne un mauvais cheval, maigre et poussif; Maritorne, servante dans *Don Quichotte*, désigne une fille laide, malpropre et acariâtre.

échappe pourtant par essence. Par une sorte de roque¹¹ entre le propre et le commun, en se métamorphosant en un de ses personnages, Cervantès atteint l'immortalité qu'il leur a lui-même conférée.

Commentant le mot de Cervantès concernant son amputation, Gracián écrit:

«Tout grand génie est ambidextre, discourt sur deux versants, et là où il n'y a point de place pour le rapport d'égalité, il prend la voie contraire et met en relief la disparité ingénieuse.»

Marqué par ses années d'entrave, Cervantès a inventé une machine romanesque à mouvement perpétuel. Et nulle définition ne convient mieux au *Quichotte* que celle de « chaos, machine et labyrinthe de choses » par laquelle Cervantès désigne une bagarre généralisée dans une taverne.

L'ironie extrême de Cervantès dans le *Prologue au lecteur* ne doit pas empêcher de le prendre, aussi, à la lettre :

«Lecteur oisif, tu me pourras bien croire sans serment, j'aurais voulu que ce livre, comme fils de l'entendement, eût été le plus beau, le plus gaillard et le plus ingénieux que l'on eût pu imaginer. Mais je n'ai pu contrevenir à l'ordre de nature, selon lequel chaque chose engendre sa pareille. Et par ainsi que pouvait produire mon esprit stérile et mal cultivé sinon l'histoire d'un enfant sec, endurci, fantasque, rempli de diverses pensées, jamais imaginées de personne, comme celui qui s'est engendré en une prison, là où toute incommodité a son siège et tout triste bruit sa demeure?»

L'autonomie de Cervantès surgit donc dès ce prologue qui décrit la difficulté qu'il eut à écrire le prologue. C'est bien entendu un leurre – d'ailleurs le *Quichotte* est un splendide traité sur l'art du leurre –, qui apparaît ici dans l'histoire de la littérature mais est appelé à un grand avenir: Proust l'utilise dans la *Recherche*, laquelle est l'histoire de l'auteur ayant du mal à écrire la *Recherche*, comme Céline s'en empare dans ses derniers romans, où d'incessantes

¹¹ Figure aux échecs qui consiste, afin de protéger subitement le roi, à lui faire changer de place avec la tour, mais en décalant d'une case cette transmutation. Au croquet, le roque consiste à placer une boule au contact d'une autre pour les pousser toutes deux ensuite d'un seul et même coup. Étymologiquement, le *rokh* est en persan « l'éléphant monté » : Cervantès, cornac de Don Quichotte.

tractations avec son éditeur, l'irruption d'interviewers, de multiples visiteurs, l'obligent à interrompre la cavalcade de sa narration. En apparence seulement puisque la narration intègre par un mouvement cyclonique tout ce qui n'est pas elle pour aiguillonner sa fougue.

Le leurre est ainsi, selon cette logique du roque propre à Cervantès, *une leçon sur le leurre*, et du coup une transmission de désillusion. Dévoiler la vérité, c'est exhiber ce qui la voile, c'est-à-dire enseigner l'art de la feinte. Dans la nouvelle *L'amant libéral*, Cervantès écrit: «Le monde n'a que ceci de bon, qu'il opère toujours de même sorte, afin que nul ne se leurre, sinon par sa propre ignorance.»

Deux auteurs confirment mon hypothèse d'une autonomie hélicoïdale de Cervantès par une permutation entre lui-même et ses personnages pour mieux mystifier la mort.

Dans une courte nouvelle intitulée *La Vérité sur Sancho Pança* – l'art du leurre est toujours aussi une révélation sur le vrai –, Kafka fait de Sancho l'auteur officieux du *Quichotte*, dont Don Quichotte serait le *daimon*:

«Grâce à une foule d'histoires de brigands et de romans de chevalerie lus pendant les nuits et les veillées, Sancho Pança, qui ne s'en est d'ailleurs jamais vanté, parvint si bien au cours des années à distraire de lui son démon – auquel il donna plus tard le nom de Don Quichotte – que celui-ci commit sans retenue les actes les plus fous, actes qui, faute d'un objet déterminé à l'avance qui aurait dû précisément être Sancho Pança, ne causaient toutefois de tort à personne. Mû peut-être par un certain sentiment de responsabilité, Sancho Pança, qui était un homme libre, suivit stoïquement Don Quichotte dans ses équipées, ce qui lui procura jusqu'à la fin un divertissement plein d'utilité et de grandeur.»

Ce que confirme Cervantès, lorsque Don Quichotte interroge Sancho sur la lettre qu'il était censé remettre à Dulcinée: «Achève, conte-moi tout, qu'il ne te demeure rien dans l'encrier.» Dans un éclair de son *Journal*, Kafka précise: «Ce n'est pas l'imagination de Don Quichotte qui fait son malheur, c'est Sancho Pança.»

On peut aussi comprendre l'autonomie de Sancho-Cervantès faisant de Don Quichotte son esclave par l'absurde, en suivant le raisonnement de Freud dans *Totem et Tabou*, qui

illustre le cérémonial tabou auquel est soumis le roi par l'exemple de Sancho devenant gouverneur de son île. Il suffit de changer les termes, de mettre «Don Quichotte» à la place du «roi», «Cervantès» à la place de «sujets» (il prend bien place parmi ses sujets, puisqu'il se mêle à ses personnages), et *Don Quichotte* (l'œuvre) à la place de «cérémonial», pour saisir l'extraordinaire machination émancipatrice, la machine libératoire qu'est le *Quichotte*:

«Ce cérémonial ne sert pas seulement à distinguer les rois et à les élever au-dessus de tous les autres mortels: il transforme leur vie en enfer, en fait un fardeau insupportable et leur impose une servitude bien plus onéreuse que celle de leurs sujets. Ce cérémonial nous apparaît donc comme l'exact pendant de l'acte obsessionnel de la névrose, où la tendance réprimée et la tendance réprimante obtiennent une satisfaction simultanée et commune. L'acte obsessionnel est *apparemment* un acte de défense contre ce qui est interdit; mais nous pouvons dire qu'il n'est *en réalité* que la reproduction de ce qui est interdit. L'*apparence* se rapporte à la vie psychique consciente, la *réalité* à la vie inconsciente. C'est ainsi que le cérémonial royal tabou est en apparence une expression du plus profond respect et un moyen de procurer au roi la plus complète sécurité; mais il est en réalité un châtiment pour cette élévation, une vengeance que les sujets tirent du roi pour les honneurs qu'ils lui accordent.»

Kafka s'est intéressé au *Quichotte* parce qu'il s'est intéressé très tôt à la toute-puissance romanesque: Dans *Description d'un combat*, un chapitre intitulé *Divertissements ou comme quoi il est prouvé qu'il est impossible de vivre* commence par un sous-chapitre intitulé *Chevauchée* où cette impossibilité se traduit par une hallucination créative omnipotente:

«Je fis souffler sur nous en longues rafales un fort vent debout... Je riais et tremblais d'exaltation. Mon veston gonflé d'air accroissait mon pouvoir.»

Tâchons maintenant de détailler les modalités de cette autonomie inaugurée par Cervantès :

La première est, on l'a vu, l'apparition, à plusieurs endroits, de l'auteur dans son roman.

Une autre forme de l'autonomie consiste en ces césures dans la narration, ces mises en

suspens de l'action qui démontrent comme les rênes sont fermement tenus par Cervantès, libre de toute obligation conventionnelle à l'égard de son lecteur. Ce qu'indique le curé au moment de l'autodafé, justement lors d'une de ces épiphanies de Cervantès :

«Il y a bien longtemps /dit le curé/ que ce Cervantès est mon ami, et je sais qu'il est plus versé en infortunes qu'en vers. Son livre a je ne sais quoi de bonne invention; il propose quelque chose et ne conclut rien: il faut attendre la seconde partie qu'il promet...»

Ou encore, lors du duel entre Don Quichotte et le Biscaïen, entre la première et la deuxième partie:

«Mais toute la finesse de l'histoire est qu'en ce point l'auteur laisse cette bataille en suspens, s'excusant sur ce qu'il n'a trouvé autre chose d'écrit des hauts faits de don Quichotte, sinon ce qu'il en a rapporté jusques ici.»

La pseudo-découverte de la seconde partie du *Quichotte* dans la juiverie de Tolède constitue aussi, bien entendu, une forme de l'émancipation:

«Comme j'étais un jour dans la juiverie de Tolède, survint un jeune garçon qui voulait vendre certains registres et vieux papiers à un marchand de soieries; et, comme je suis affectionné à lire, jusqu'à des papiers déchirés qui se trouvent par les rues, étant mû de cette mienne naturelle inclination, je pris un des registres que ce garçon vendait, et le vis avec des caractères que je reconnus être arabesques.»

Il faut dire à ce propos que l'écriture de Cervantès, dans une lettre réclamant une enquête sur sa captivité, évoque de manière troublante des «arabesques».

À ce sujet encore, l'hypothèse d'une ascendance juive de Cervantès – dont un ancêtre fut marchand de tissu à Cordoue, métier et ville de *conversos* – est séduisante mais improuvable, et surtout strictement biographique, donc superficielle par définition lorsqu'il s'agit d'interpréter une œuvre où la vie et l'imaginaire s'intriquent aussi subtilement. Le seul intérêt de cette hypothèse, au fond, consiste à révolser les spécialistes, comme l'exprime judicieusement William Byron dans sa biographie de Cervantès :

« Les ancêtres de Cervantès étaient-ils donc “juifs” ? La question

paraît rendre nerveux nombre de chercheurs, comme si l'idée avait quelque chose de peu ragoûtant. Il en est beaucoup qui, alors qu'ils acceptent d'autres "faits" obscurs mais importants touchant la vie de Cervantès, en se fondant sur moins de preuves ou pas du tout, se refusent à accepter celle-ci. »

Nouvel exemple d'autonomie romanesque, lorsque, au début du chapitre XII de la première partie, la *feinte* vient littéralement se fondre dans la *fiction*:

«Cid Hamet Ben Engeli, auteur arabe et manchègue, raconte en cette brave, pompeuse, modeste, douce et ingénieuse histoire, qu'après que le fameux don Quichotte de la Manche et Sancho Pança, son écuyer, eurent tenu les discours qui sont rapportés à la fin du chapitre vingt et unième, don Quichotte, levant ses yeux, vit venir par le chemin...»

En 1614, dans un des derniers ouvrages de Cervantès, le *Voyage au Parnasse*, Apollon déclare à l'auteur:

«Toi-même t'es forgé ton aventure...
Mais si tu veux sortir de ta querelle,
Plie ta cape et assieds-toi dessus.»

Ce procédé de pliure de la cape, cet origami du discours, cette condensation inextricable entre la fiction (l'enveloppe, la cape, l'armure) et son socle narratif (la cape repliée, devenue « labyrinthe de choses », sur laquelle on s'installe), rejoint celui de la mise en suspens à la fin du chapitre VIII, auquel succède le titre du chapitre IX de la *Seconde partie*. Le chapitre VIII s'achève: «Et à l'heure marquée ils entrèrent dans la cité /du Toboso/, où il leur arriva des choses dignes de ce nom.» Tandis que le chapitre IX enchaîne: « OÙ L'ON CONTE CE QUI S'Y VERRA »

De même, l'intitulé du chapitre LXVI n'est autre que l'annonce de son suspens: «Chapitre LXVI Qui traite de ce que verra celui qui le lira, ou entendra celui qui l'écouterà lire.»

Injection biographique ; aller-retour entre la feinte et le vrai ; fiction fabulée dans l'Histoire ; opacité par excès de transparence ; suspens ironique et dégrisant... autant d'éléments qui concourent à une parfaite autarcie romanesque du *Quichotte*, lequel relève

ainsi de ce qu'il faut nommer une dialectique du vrai et du faux, une joute du vraisemblable et de l'invraisemblance trouvant leur parfaite unité dans le rire. Cette dialectique est résumée par le chanoine qui discute avec le curé des méfaits des romans de chevalerie:

«Les fables mensongères se doivent accommoder à l'entendement de ceux qui les lisent, et être écrites de sorte à faciliter les choses impossibles, égaliser les grandeurs, suspendre les esprits étonnés, ravir, émouvoir, amuser et ainsi faire marcher l'admiration et l'allégresse d'un même pas et jointes ensemble: toutes choses que ne pourra faire celui qui s'éloignera de la vraisemblance et de l'imitation en quoi consiste la perfection de ce qui s'écrit.»

«Ce n'est plus en tant que faux que le faux est un moment du vrai», ponctue Hegel, dans *La Phénoménologie de l'Esprit*.

Kafka pour sa part décrit la dialectique donquichottesque selon la logique de la «négation de la négation» hégélienne, flamboyante figure de l'infini:

«L'un des actes donquichottesques les plus importants, plus fâcheux que le combat avec les moulins à vent, est le suicide. Don Quichotte mort veut tuer Don Quichotte mort; mais, pour tuer, il lui faut une place vivante, c'est elle qu'il cherche avec son épée, aussi inlassablement qu'en vain. Pris par cette occupation, les deux morts inextricablement enlacés et positivement bondissant de vie, culbutent à travers les âges.»

Le personnage le plus hégélien du *Quichotte* est sans discussion possible le chevalier des miroirs, que Don Quichotte et Sancho rencontrent dans la *Seconde partie* :

«Des contraires je vis, et je suis un amant
Dont le cœur est de cire et de dur diamant;
À toute loi d'amour mon âme se conforme.
Taillez-y, gravez-y tout ce que vous voudrez:
Ô parfaite beauté, toujours vous apprendrez
Que mon cœur recevra toute nouvelle forme.»

Difficile de ne pas songer, pour finir, à nouveau à ce modèle de Cervantès – comme le modèle avoué de Don Quichotte est le « beau ténébreux » chevalier Amadis de Gaule –, un autre personnage d'*Amadis*, un Protée femelle, une fée protectrice experte en métamorphoses,

changeant de forme à sa guise de sorte qu'on ne saurait la connaître ni la reconnaître: Urgande la Déconnue.

