

Le périple au Toboso : de la fausse rencontre au véritable enchantement

Isabelle ROUANE-SOUPAULT
CAER EA 854 - Aix-Marseille Université

Résumé:

L'analyse de l'épisode de la fausse rencontre au Toboso est déclinée ici à travers trois moments associés aux trois dynamiques dialectiques qui le parcourent et qui entrent en coincidence avec celles qui structurent tout le *Don Quichotte* : rencontre/non-rencontre, enchantement/désenchantement et illusion/désabusement. Le questionnement implicite qui émerge du récit dans les chapitres 9 et 10 de la *Deuxième partie*, communément connus comme ceux de la rencontre avec Dulcinée enchantée, semble poser plus largement le problème de la création du personnage fictif et celui de l'adhésion au récit de fiction. Au-delà de la désacralisation de la dame à travers l'enchâssement des portraits croisés qui en dessine une figure grotesque ou monstrueuse, on se demandera si Cervantès n'invite pas le lecteur complice, comme enchanté par le récit romanesque, à une véritable rencontre métalittéraire.

Mots-clés: désillusion, enchantement, récit, fiction.

Abstract:

The analysis of the episode of the false meeting in Toboso village is declined here through three moments associated to three dialectical dynamics which go across it and coincide with the all structure of the *Don Quixote* novel: meeting/no meeting, illusion/disillusionment, enchantment/disenchantment. The implicit questioning which emerges from the narration in chapters 9 and 10 of the *Second Part*, usually known as those of the meeting with enchanted Dulcinea, seems to raise the problems of the creation of the character and the adherence at the fictional narration. Beyond the desecration of the lady through the setting of crossed portraits which draws either a grotesque or a monstrous figure, we shall wonder if Cervantes does not invite the collusive reader, enchanted by the narration, to a true metaliterary meeting.

Key words: disillusionment, enchantment, narration, fiction.

Au début de la *Deuxième partie* publiée en 1615, lorsque don Quichotte, décide de renouer avec les aventures, il n'est plus question de s'en remettre au cheminement aléatoire de Rocinante : dès le chapitre 4, le lecteur est averti du projet de participer aux joutes littéraires des fêtes de la saint Georges à Saragosse. Avant cela, une première étape doit le conduire au village du Toboso afin d'y recevoir la bénédiction de la dame de ses pensées avant de prendre la route : cette visite est confirmée à la fin du chapitre 7, puis encore rappelée au début du chapitre 8. Une telle insistance s'apparente à la chronique d'une rencontre annoncée et souligne l'enjeu narratif de cet épisode. Or, l'impossibilité essentielle de cette rencontre physique va entraîner l'avènement d'une fiction dégradée, inventée par Sancho : la métamorphose de la dame en paysanne. Plus avant dans le récit, le chevalier exprime sa déception à la Duchesse et résume ainsi l'effet de cette rencontre surprenante :

Porque habrán de saber vuestras grandezas que yendo los días pasados a besarle las manos y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, hallé otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas y finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago¹.

La théâtralité comique de cet épisode, que Erich Auerbach désignait comme «un *quid pro quo* grotesco y divertido²», ne doit pas occulter des significations aux résonnances plus sérieuses : la profonde mutation du héros s'amorce dans ce moment charnière, qui, comme l'écrit Nadine Ly, «representa para don Quijote, el climax de la esperanza defraudada, el colmo de la ilusión y de la decepción.³» De plus, le questionnement implicite qui émerge des chapitres 9 et 10, communément

1 CERVANTES, (de) Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, toutes les citations seront extraites de l'édition de Francisco Rico, Barcelona, Punto de Lectura, 2013. Ici II, 32, p. 799.

2 AUERBACH, Erich, «La Dulcinea encantada», *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 314-339. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/auerbach.htm.

3 LY, Nadine, «En torno a Dulcinea», *Langues Néo-Latines*, N° 332, mars 2005, p. 5-33, la citation p. 26.

connus comme ceux de la rencontre avec Dulcinée enchantée, dépasse le débat entre les personnages concernés pour poser plus largement le problème de l'adhésion à la fiction. L'analyse de cet épisode sera déclinée à travers trois moments associés aux trois dynamiques dialectiques qui le parcourent et qui entrent en coïncidence avec celles qui structurent tout le livre : rencontre/non-rencontre ou *encuentro/desencuentro*, enchantement/désenchantement ou *encanto/desencanto*, illusion et désabusement ou *engaño/desengaño*.

Drôles d'endroits pour une rencontre : *encuentro/desencuentro*

Si, comme l'écrit Henri Mitterand, « le lieu fonde le récit⁴ », il convient d'examiner, en toute première instance, les décors de la rencontre annoncée. On constate un séquençage en trois moments, ou scènes, associés à trois lieux distincts : le village, le bosquet, la rase campagne. Il est aisé d'y reconnaître les *topoi* et les conventions du genre chevaleresque ici détournés pour mieux représenter une rencontre différée et différente. Le village de El Toboso est bien connu du lecteur depuis le chapitre apertural du roman où ce toponyme permet d'identifier la dame du chevalier nouvellement promue dans ce statut prestigieux. Il est l'un des éléments référentiels qui combine la spatialité romanesque fictive avec la géographie réelle identifiable. C'est toutefois sa première apparition en tant qu'espace narratif et on remarque qu'il est exempt de toute définition identitaire. Il acquiert la dimension paradoxale d'un passage nécessaire, une sorte de lieu de circulation ou d'espace transitionnel : un microcosme propice à la matérialisation d'un événement affectif programmé par le récit antérieur. Les ruelles du village installent le décor d'un point de jonction entre une réalité objective et la virtualité subjective des personnages. Dans cette aire intermédiaire, le récit met en évidence, non sans ironie, la dramatisation de l'atmosphère qui affecte les protagonistes tout en préparant le rebondissement de l'intrigue. À leur arrivée au Toboso, aux alentours de minuit, le silence du village endormi est assourdissant tant y résonnent les cris des animaux domestiques : *ladridos, rebuznaban, gruñían, mayaban...* Le décalage parodique est patent quand le héros interprète cette omniprésence animale comme un signe de mauvais augure. L'espace labyrinthique des ruelles du village semble déserté de toute présence humaine. L'intensité anxiogène qui émane du lieu paradoxal rend compte de leur cheminement indécis : toute la tension née du désir de l'un et de la peur de l'autre s'empare de ce territoire vide⁵. La nuit empêche une vision claire de l'environnement architectural : les maisons et les édifices du village deviennent des *bultos*, des masses informes et inquiétantes. La quête se focalise sur la maison de la dame, espace généralement symbolique annonciateur d'une promesse de rencontre amoureuse. Or, le lexique en propose ici des représentations discordantes : des répliques de don Quichotte à celles de Sancho, on passe successivement de *palacio* à *casa* et même de *alcázar* à *casa de mancebía*. Le dédoublement de perspective amorcé par ces jeux de mots annonce implicitement la déformation à venir de l'image de la dame. Peu à peu, s'impose aux deux héros une topographie caractérisée par sa clôture, comme le déploiement d'un double piège dans lequel chacun serait pris. Enfermé dans son obsession, la quête de don Quichotte se heurte à la tour sombre et imposante de l'église. De cette rencontre, un peu plus rude que celle tant espérée, naît cette réplique célèbre : «-Con la iglesia hemos dado Sancho.⁶»

Sancho quant à lui, prisonnier de son mensonge antérieur – lors de la fausse ambassade au Toboso en I, 30-31, il avait affirmé avoir vu Dulcinée comme une paysanne en train de cribler du blé – se voit contraint de s'engager dans une surenchère inventive aux conséquences dangereuses et sa peur lui fait imaginer le cimetière de ce village hostile comme lieu de son propre tombeau. L'effet de souricière apparaît dans le récit par des répétitions lexicales obsédantes : ainsi le syntagme *callejuela sin salida* est-il répété par chaque personnage dans deux répliques successives, puis le lexème *callejuela* à nouveau deux fois par Sancho. De fait, chacun est ici enfermé dans sa fiction antérieure du personnage de Dulcinée et comme pris dans les rets de ses propres inventions. Don Quichotte, pour s'en échapper, a recours à un autre *topos* du roman de chevalerie, l'amour par ouï-dire : «no te he dicho mil veces ... que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta⁷.» Ainsi finit-il

4 MITTERAND, Henri, *Le discours sur le roman*, PUF, Paris, 1980, p. 194.

5 II, 9, p. 609 : tout le début du chapitre.

6 II, 9, p. 610.

7 II, 9, p. 611.

par avouer que la rencontre recherchée est primordiale dans toutes les acceptions possibles puisqu'il précise ensuite : "jamás atravesé los umbrales de su palacio". Cet aveu contient l'annonce de l'échec à venir tant le seuil franchi renvoie implicitement à un consentement réciproque ; celui de la maison de la dame aimée est la métaphore d'un passage à l'acte aussi illusoire qu'imaginaire pour le chaste chevalier.

Mais, dans le labyrinthe du Toboso, don Quichotte-Thésée est abandonné par son Ariane-Sancho défaillante et, le jour pointant, un retour stratégique et salvateur vers un bosquet proche du village s'impose. Sancho suggère : "...mejor será que nos salgamos fuera de la ciudad y que vuestra merced se embosque en alguna floresta aquí cercana." Or, une nouvelle fois, le récit est marqué par l'indétermination lexico-sémantique de cet espace naturel, désigné par *floresta*, *bosque*, *encinar* et même *selva*. Indéniablement, cette diversité lexicale permet de l'accommoder à des situations ambivalentes comme celles de la rencontre belliqueuse et amoureuse⁸. Selon le terme utilisé, le *locus amoenus* devient un *locus horridus* où tout peut arriver. De fait, l'espace du bosquet inscrit une pause dans le récit potentiellement ouvert à tous les développements narratifs. Chaque personnage est à présent replié sur lui-même et plongé dans un recueillement qui augmente encore la tension de chacun. Si le chevalier reste centré sur son désir infructueux, il est ici écarté du combat qui se prépare et qui est d'abord une bataille burlesque entre Sancho et sa conscience : l'écuyer sort du bois le premier, comme on monte au front⁹. Il s'en suit un savoureux soliloque délibératif dans la plus grande tradition théâtrale au cours duquel Sancho va mettre au point l'ingénieuse bourle de la Dulcinée enchantée.

Une fois résolu à agir, il définit l'espace scénique où va se jouer la rencontre. Il s'agit bien de la jouer car Sancho devient metteur en scène de la fiction qu'il invente alors, comme l'indique cette injonction adressée à son maître : «[...] que no tiene más que hacer vuesa merced sino picar a Rocinante y salir a lo raso para ver a la señora Dulcinea del Toboso que con otras dos doncellas suyas viene a ver a vuesa merced.»¹⁰ *Salir a lo raso* suggère bien une entrée en scène et la théâtralité du récit est patente avec cette séquence car, outre l'importance accrue du dialogue, les espaces convoqués sont ceux de la *comedia nueva*. Il y a dans le texte cervantin le recours à un fonctionnement dramatique dans ce cheminement qui passe du village au bosquet pour s'achever dans la rase campagne¹¹.

Tout se passe comme si le narrateur comptait sur l'effet induit par ces référents habituels aux lecteurs-spectateurs pour les installer dans la scène de rencontre et, aussitôt après, en déjouer l'attente par son contrepoint burlesque. Cette fois, il s'agit d'un espace ouvert, la campagne est rase, et la clarté lumineuse du jour ôte tous les obstacles qui obstruaient auparavant la vision. Or, comme l'a rappelé don Quichotte lui-même ce que se joue est bien une « scène de première vue ». Toutefois, par rapport au schéma classique décrit par Jean Rousset, l'attente ici ne sera pas suivie de la reconnaissance habituelle en pareille circonstance¹². L'horizon est ouvert et pourtant la vue ne va pas rendre compte de l'image espérée. Le champ sémantique du regard s'impose dans un savoureux dialogue où les jeux de mots avec les yeux, la vue, la lumière saturent un discours hautement ironique :

— Tendió los ojos por todo el camino del Toboso y no vio sino a las tres labradoras...

— ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no ve que son éstas las que aquí vienen resplandecientes como el mismo sol a medio día?

— Yo no veo sino a tres labradoras sobre tres borricos.

[...] Calle señor, no diga tal palabra sino despabile estos ojos

[...] A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desenchajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora.

8 Emboscar:

1. tr. Mil. Poner encubierta una partida de gente para una operación militar.

2. Entrarse u ocultarse entre el ramaje ." *Real Academia Española*

9 II, 10, p. 615: «apenas hubo salido del bosque, cuando, volviendo la cabeza, y viendo que don Quijote no parecía, se apeó del jumento y sentándose al pie de un árbol, comenzó a hablar consigo mismo y a decirse...»

10 II, 10, p. 618.

11 Voir Marie-Eugénie KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels dans la «comedia nueva»*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010 et plus particulièrement le chapitre VII, p. 233.

12 ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1984 :

Chapitre VIII "Ecartés et transgressions", 1. Rencontrer sans voir, p. 149 et sq. et p. 164 : La vision occultée : la nuit. Et p. 177 L'annonce et l'attente : la pré-rencontre.

[...] Ya que el maligno encantador que me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro...¹³

À la veine comique illustrée par la rime paronymique *hinojos/ojos*, s'ajoute ici ce que Maurice Molho a défini comme une illusion paradoxale.¹⁴ Molho explique également:

La paradoja consiste [...] en que una representación errónea se sobreimpone en el testimonio verídico de la visión. Pero ya se sabe que no son los ojos que ven sino el alma¹⁵.

Le thème est récurrent à l'époque baroque : Gracián lui aussi distinguait les yeux de l'entendement des yeux du visage. On pourrait conclure cette première partie en parodiant Jean Rousset: « Et leurs yeux ne se rencontrèrent pas... »

D'une Dulcinée, l'autre : *encanto/desencanto*

Je n'insisterai pas dans ce travail sur le questionnement que cette rencontre fictive éveille quant à la fiabilité de la connaissance empirique ni sur la défiance sceptique qu'elle suppose envers l'apparence sensible. Je préfère ici retenir l'enjeu métalittéraire qui me semble induit par les adhésions croisées à ces fictions successives qui engendrent le personnage de Dulcinée.

Dès le I, 4, le chevalier avait affirmé: «La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender»¹⁶. L'image de Dulcinée, sacralisée par don Quichotte, relève du domaine de la foi, non de la raison. Pourtant, l'écart est tel entre l'objet du désir et le sujet de la rencontre que le chevalier ne peut alors qu'imaginer l'effet d'un nouveau maléfice¹⁷.

Or le recours à l'enchantement suggère de dépasser la matérialité physique autant que la virtualité littéraire et pose la question de l'essence du personnage. Dans ce cas, le véritable enchanteur n'est autre ici que le rusé Sancho qui, tout comme Chanfalla, le montreur de marionnettes du *Retable des Merveilles*, connaît le pouvoir magique des mots. Il va tenter littéralement d'enchanter don Quichotte en lui décrivant le produit de son imaginaire dans un portrait parsemé de références métaphoriques qui devraient fonctionner comme autant de signes de reconnaissance, à un tout petit détail près :

— [...] Pique señor y venga y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos sueltos por las espaldas que son otros tantos rayos de sol que andan jugando con el viento y sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas que no hay más que ver.

— Hacaneas querrás decir Sancho.

— Poca diferencia hay, respondió Sancho de cananeas a hacaneas; pero vengan sobre lo que vinieren ellas vienen las más galanas señoras que se puedan desear, especialmente la princesa Dulcinea mi señora que pasma los sentidos¹⁸.

La paronomase *hacanea/cananea* rappelle le Sancho folklorique derrière le personnage protéiforme qui a su s'approprier un discours savant pour devenir entremetteur de cette rencontre amoureuse dont il est à la fois spectateur, acteur, auteur et metteur en scène. La porosité entre les deux personnages principaux va bientôt laisser la place à une véritable réversibilité.

Si la vue semble être défaillante dans ce processus de reconnaissance, il en reste toutefois une trace olfactive, comme une odeur référentielle, qui guide le lecteur vers l'archétype de la *mujer varonil* ou *marimacho*, si opposé aux canons de la courtoisie chevaleresque. Cette odeur caractéristique de la

13 II, 9 et 10, p. 609-623, *c'est moi qui souligne*.

14 «La ilusión paradójica en que la percepción cierta y verdadera de las cosas se acompaña de una apreciación errónea de las representaciones producidas por los sentidos». MOLHO, Maurice, «Ilusión y engaño de los sentidos en *Don Quijote*», *De Cervantes*, Editions Hispaniques, Paris, 2005, p. 467-478. [p. 468].

15 *ibid*, p. 474.

16 I, 4, p. 53.

17 Voir René GIRARD, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, et plus particulièrement le chapitre 9, p. 101-114 : L'amour par oui-dire.

18 II, 10, p. 618.

dégradation de l'image de Dulcinée était perçue par Sancho dans la première¹⁹ (*un olorcillo algo hombruno*). Or, cette senteur particulière se répand jusqu'au chapitre 10 de la deuxième partie mais cette fois c'est don Quichotte qui dénonce les effluves nauséabonds : «Porque te hago saber Sancho que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea según tú dices que a mí me pareció borrica me dio un olor de ajos crudos que me encalabrinó y atosigó el alma.²⁰»

Le désenchantement conduit à dégrader l'image initialement adorée. Et ce portrait dégradé est renforcé, de façon à la fois ludique et outrancière, par le rappel d'une compétence habituellement masculine. L'image virile d'Aldonza que Sancho avait exaltée avec force détails²¹, apparaît cette fois sous le regard éberlué de don Quichotte qui observe comment la jeune femme se hisse sur sa monture : «dio con su cuerpo más ligero que un halcón sobre la albarda y quedó a horcajadas como si fuera hombre...y puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mexicano!²²» : l'attitude est révélatrice d'un tempérament autant que d'une culture. De la dame sacralisée auparavant, ne reste qu'une figure burlesque dont la trivialité profane est soulignée par de nombreuses allusions lubriques. Ainsi, les comparaisons animales, le lièvre ou la chèvre, le chat ou le zèbre sont-elles associées à un marqueur lexico-sémantique qui suggère une sexualité active : l'emploi récurrent et ambivalent des verbes *saltar* et *brincar* renvoie autant à un sautillement léger et gracieux qu'à un bondissement agile et vigoureux. Don Quichotte lui-même, en résumant cette rencontre avortée à ses hôtes au palais ducal, ne déplore-t-il pas que sa belle enchantée soit passée *de reposada en brincadora*?²³ Et le récit de Sancho à la duchesse fait aussi écho à cette image fortement connotée d'érotisme :

No sé, dijo Sancho Panza, a mí me parece la más hermosa criatura del mundo: a lo menos en la ligereza y en el brincar, bien sé yo que no dará ella la ventaja a un volteador; a buena fe señora duquesa así salta desde el suelo sobre una borrica como si fuera un gato²⁴.

Du simulacre au renoncement : *engaño/desengaño*

Del gato a la liebre... Une autre métaphore animalière illustre le renoncement final du héros en fin de roman. Lors de son retour forcé, don Quichotte voit à l'entrée du village un lièvre échapper à ses poursuivants et il établit aussitôt une insolite analogie: «-¡*Malum signum! Malum signum!*: liebre huye, galgos la siguen; -¡Dulcinea no parece!²⁵» Le lièvre du proverbe *Donde no piensa, salta la liebre* est évoqué à plusieurs reprises pour suggérer l'éventuelle apparition de l'éternelle absente²⁶. Quand la rencontre avec Dulcinée, métaphoriquement transformée en lièvre, est donnée pour définitivement impossible, l'exclamation de don Quichotte résonne comme l'acceptation de son échec. Ce renoncement en préfigure un autre: peu après il n'est plus don Quichotte mais Alonso Quijano. La circularité du motif traduit sa finitude et, avec elle, l'anéantissement de l'illusion amoureuse et chevaleresque de don Quichotte.

L'échec de la rencontre était attendu : il n'y a pas matière à surprise pour le lecteur dans ce dénouement burlesque. Toutefois, là où le récit cervantin rend la chose plus complexe, c'est dans le retournement des images et les adhésions croisées aux fictions qu'elles illustrent. Si l'invention de Dulcinée par don Quichotte lorsqu'il affirme «*píntola en mi imaginación como la deseo*²⁷» constitue une forme de pacte de lecture²⁸, la fausse rencontre du Toboso, épisode liminaire de la troisième sortie, impose non seulement un méta-personnage mais aussi un autre pacte, associé à la troisième sortie ainsi que l'ont

19 I, 31, p. 311-312: «— Cuando llegaste junto a ella no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno que no acierto a darte nombre? — Lo que sé decir, dijo Sancho, es que sentí *un olorcillo algo hombruno*, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio estaba sudada y correosa.»

20 II, 10, p. 622.

21 I, 25, p. 242: «Bien la conozco, dijo Sancho y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo...»

22 II, 10, p. 621.

23 II, 32, p. 799.

24 II, 31, p. 791.

25 II, 73, p. 1094.

26 II, 10, p. 615 et aussi II, 30, p. 782 «donde menos se piensa se salta la liebre».

27 I, 25, p. 244

28 Cette notion de pacte de lecture à propos de Dulcinée est analysée par Nadine Ly, *art. cit.* p. 12.

démontré les travaux de José Manuel Martín Morán²⁹. Sancho s'empare de la fiction fondée sur l'illusion chevaleresque inventée par son maître pour le tromper mais la farce échappe à son auteur. Le roman a installé deux portraits antithétiques de Dulcinée: à la définition idéalisée inventée par don Quichotte (I, 1), est opposée dans le récit une description plus réaliste, proposée par Sancho qui identifie la jeune Aldonza Lorenzo (I, 25). Ce portrait est complété par les mensonges du même Sancho au retour de sa fausse ambassade (I, 31). Dans la campagne près du Toboso, Sancho se sert des éléments du portrait initial alors que don Quichotte n'appréhende que l'image réelle de la paysanne qui correspond au portrait second. Le renversement de perspective induit par la métamorphose de Dulcinée s'achève dans cette vision polyscopique d'où naît une sorte de chimère discursive, issue de fictions superposées et croisées dépassant tous les codes.

Or, ce personnage hybride jouit d'une totale autonomie narrative dont s'emparent successivement, don Quichotte d'abord, lors de son passage par la caverne de Montesinos, puis, le duc et la duchesse en prolongeant la fiction de l'enchantement par la prophétie de Merlin et le châtement qu'elle impose à Sancho pour le désenchantement de la dame. Le renversement croisé de l'image en fait émerger une nouvelle qui échappe à nouveau à son créateur. La fiction de Sancho constitue l'un des éléments de cette chaîne narrative : la rencontre du Toboso, à ciel ouvert et en plein jour, va en générer une autre, d'un autre type cette fois, dans les ténèbres de la caverne de Montesinos (II, 20-23). Le récit des mille merveilles observées par don Quichotte dans cette descente onirique se conclut par le récit de cette rencontre fugace et muette avec Dulcinée. Sa suivante lui réclame de l'argent tout en lui offrant en gage le corsage de la belle ce qui constitue au propre et au figuré un véritable rebondissement :

Me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras y apenas las hube visto cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella que hallamos a la salida del Toboso.[...] Conocíla... en que trae los mismos vestidos que traía cuando tú me la mostraste. Habléla pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo con tanta prisa que no la alcanzara una jara. Y tomando los cuatro reales hizo una cabriola que se levantó dos varas de medir en el aire³⁰.

Don Quichotte, convaincu par les mots de Sancho, s'est donc approprié l'image dégradée de Dulcinée enchantée au point d'en faire le personnage ambigu de son histoire. Mais on notera surtout que le processus d'adhésion au récit se fait à présent dans l'autre sens : Sancho est prié de croire à la fiction racontée par son maître, alors même qu'il la sait fautive. Ce nouvel acte de foi dans le récit est un véritable pacte, comme l'indique la phrase qui clôt le récit des rencontres cryptiques et cryptées : «[...] te contaré algunas de las [cosas] que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí te he contado, cuya verdad no admite réplica ni disputa³¹». La fausseté de l'apparence est érigée au rang de vérité et l'image de Dulcinée enchantée constitue une nouvelle vérité d'essence romanesque. La combinatoire de ces renversements successifs laisse surtout poindre dans le roman de Cervantès une didactique de l'incrédulité, qui amène peu à peu au désabusement définitif.

Les effets ludiques dans le discours romanesque cervantin sont souvent dus à certaines répétitions lexicales mais la rareté de l'usage peut s'avérer également pertinente. Ainsi en va-t-il de l'adjectif *asendereado* dont trois occurrences seulement apparaissent dans toute la deuxième partie : II, 9-10 et II, 71. Les deux premières sont présentes dans les chapitres de la rencontre au Toboso, au départ de la troisième sortie. Sancho exaspéré par leur quête infructueuse s'exclame : «[...] así nos trae de corridos y asendereados³². Le jeu de dérivation avec *sendero* y est manifeste tant l'ambivalence des termes *corridos* y *asendereados* offre une résonance sur le plan spatial autant que moral. Un peu plus loin, Sancho présente son maître à la fautive Dulcinée comme *el asendereado caballero*, autrement dit, le chevalier accablé de malheurs et persécuté par les chagrins. Mais, là l'intention est plus subversive car sans doute peut-on y entendre une paronymie avec *acendrado* (pur, sans tâche)³³ qui entretient une opposition sémantique avec le patronyme *de la Mancha*. Ce dernier jeu de mots rappelle avec ironie la

29 MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Reunión de narradores, autor muerto. Los tres sistemas enunciativos del *Quijote*», en *Releyendo el Quijote cuatrocientos años después*, A. Redondo ed., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 159-173.

30 II, 23, p. 730-731-733.

31 II, 23, p. 733.

32 II, 9, p. 611.

33 II, 10, p. 619. Je remercie mon collègue et ami, le Professeur Philippe MEUNIER, de m'avoir signalé cette paronymie.

chasteté du sentiment amoureux qui anime le chevalier face à la délurée paysanne dont l'agilité à chevaucher sa monture ne laisse aucun doute sur d'autres habiletés... Enfin, la troisième et dernière occurrence, semble refermer le cycle de cette troisième sortie, et elle installe un écho lexical et thématique à la rencontre du Toboso : dans l'incipit du chapitre 71, après la défaite décisive sur la plage de Barcelone, le narrateur évoque don Quichotte, *vencido y asendereado*, sur le chemin du retour³⁴. L'adjectif reflète le parcours vers le renoncement inéluctable. Cervantès nous guide dans ce cheminement narratif des rencontres, ou plutôt des non-rencontres épisodiques, par une sorte de balisage lexico-sémantique en forme de clin d'œil : la non-rencontre du Toboso annonce les suivantes et constitue la première étape vers le désabusement du héros.

Pour conclure, on répètera avec le héros que «Dulcinea no parece», la dame ne vient jamais à la rencontre du chevalier amoureux sur le chemin du retour au village³⁵. Le personnage semble échapper définitivement à ses auteurs. Don Quichotte n'attend plus personne. Sancho, l'enchanteur d'un jour, se désenchanterait en vain et les coups de fouet, feints ou réels, ne font pas apparaître la belle absente.

On peut se demander si le *callejón sin salida*, l'impasse symbolique du Toboso dans laquelle don Quichotte et Sancho se sont sentis piégés, n'est pas surtout le modèle traditionnel du personnage de la dame qui se trouve de fait enfermé dans des esthétiques romanesques dépassées? Le double excès de grotesque ou de sublime, a défait la figure de la dame du *Don Quichotte* qui apparaît surtout comme une impasse esthétique. Le personnage de Dulcinée semble condamné à présent à la caricature ou à l'inexistence.

La véritable rencontre est donc sans doute ailleurs : Cervantès pointe ici avec l'intuition du précurseur la réception du personnage par les lecteurs. C'est ce que l'on peut comprendre de la réaction de la Duchesse lors de son dialogue avec don Quichotte alors qu'il lui narre sa fausse rencontre avec Dulcinée enchantée. Lectrice attentive de la première partie, la Duchesse s'interroge sur la véritable nature de la dame et son hôte lui répond de façon sibylline comme pour mieux suggérer sa corrélation avec le mystère de toute création. Peu après, faisant semblant d'oublier ses doutes, elle renchérit avec une affirmation arbitraire du personnage, être de langage né des discours successifs qui le façonnent :

Yo desde aquí adelante creeré y haré creer a todos los de mi casa y aun al duque si fuere menester que hay Dulcinea en el Toboso, y que vive hoy día, y es hermosa y principalmente nacida³⁶.

La Duchesse, en décrétant l'existence de Dulcinée, s'immisce à son tour dans le processus créatif en inventant la prophétie de Merlin et la farce du désenchantement de Dulcinée. Rarement le syntagme titulaire théorisé par Umberto Eco, *lector in fabula*, n'aura été si pertinent : la rencontre du Toboso est bien la parabole d'une rencontre décisive, celle qui a lieu entre l'auteur et le lecteur complice³⁷.

34 II, 71, p. 1083.

35 Voir Juan Diego VILA, *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*, Kassel, ed. Reichenberger, 2008, p. 322.

36 II, 2, p. 801.

37 Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Editions Grasset, 1979.

Notice biographique

Isabelle Rouane Soupault, agrégée d'espagnol et maîtresse de conférences à Aix Marseille Université, est spécialiste de littérature espagnole du Siècle d'or. Plusieurs de ses travaux concernent les créations théâtrales des XVIe et XVIIe ainsi que les romans picaresques. Elle a également consacré sa thèse et de nombreux articles à l'œuvre romanesque et dramatique de Miguel de Cervantes en y étudiant plus particulièrement la poétique des espaces et les stratégies d'écriture.