

## Cervantès chez Flaubert

Miguel Olmos

► **To cite this version:**

Miguel Olmos. Cervantès chez Flaubert : Styles de l'imagination, " absence d'art ", discours rapporté. Cahiers Flaubert Maupassant, Les Amis de Flaubert et Maupassant, 2018, 35, pp.75-99. hal-02097025

**HAL Id: hal-02097025**

**<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02097025>**

Submitted on 11 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CERVANTÈS CHEZ FLAUBERT :  
Styles de l'imagination, « absence d'art », discours rapporté

Miguel A. OLMOS  
Normandie Université, UNIROUEN, ERIAC, 76000 Rouen, France

« ô grotesque, tu es donc comme le Soleil !  
dominant le monde de ta splendeur »

Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*<sup>1</sup>.

Des échos de *Don Quichotte* résonnent tout au long de l'œuvre de Gustave Flaubert et pas seulement dans *Madame Bovary* (1857), cette autre lectrice rêveuse, ou dans *Bouvard et Pécuchet* (1880), couple dont les péripéties comiques évoquent les malheurs des deux grands personnages de Cervantès. On s'est moins interrogé sur l'incidence chez Flaubert d'autres œuvres de l'Espagnol, en particulier de ses *Nouvelles exemplaires* (1613), qu'il aurait sans doute beaucoup appréciées. On peut dire cependant que le sujet qui nous occupe a été largement exploré depuis la fin du XIXe siècle, en France comme en Espagne. La connexion entre les deux auteurs a été progressivement éclaircie depuis les recherches de Jules de Gaultier autour du « bovarysme » (1913), d'Albert Thibaudet (1922) ou de René Dumesnil (1932), jusqu'aux contributions plus récentes de Raymond Queneau (1950), Michel Butor (1984) ou Jacques Jouet (2013). Du côté de l'Espagne, et sans tenir compte de l'influence de Flaubert chez des romanciers eux-mêmes dans le sillage de Cervantès, comme Benito Pérez Galdós, les liens entre les deux écrivains ont été commentés depuis la fin du XIXe siècle, dans les essais de littéraires de premier plan, Leopoldo Alas « Clarín » (1881), Miguel de Unamuno (1911), José Ortega y Gasset (1914) ou Jorge Luis Borges (1932), parmi d'autres<sup>2</sup>. De nos jours, le sujet continue d'occuper l'attention des créateurs et des critiques, et la double inspiration de Flaubert et de Cervantès nourrit en profondeur le travail d'écrivains comme Juan Goytisolo ou encore Julián Ríos. Ce dernier, dans les essais recueillis sous le titre *Quijote e hijos* (2008), a exploré les allers-retours de Cervantès en France et en Angleterre, d'une rive à l'autre du canal de la Manche, pour raconter certains épisodes de l'aventure européenne de son roman et ainsi mieux expliquer la folle propagation de son influenza sur les lettres du Continent<sup>3</sup>.

La contagion quichottesque chez Flaubert est, en effet, évidente, mais elle est également discontinue et diffuse, tant les éléments des fictions où nous pouvons la détecter sont hétérogènes. Les analogies concernent autant des lieux que des personnages, des thèmes ou des motifs. Indices d'une répercussion profonde, ces analogies sont aussi des signes de

<sup>1</sup> Cit. par Michel Winock, *Flaubert*, Paris, Gallimard, 2013, p. 140.

<sup>2</sup> V. Luis Eduardo López Esteve, *El mito del «Quijote» en el imaginario simbólico-literario de la segunda mitad del siglo XIX en Francia: Gustave Flaubert*, thèse doctorale dir. par Javier del Prado Biezma, Univ. Complutense de Madrid, Dpt. de filología francesa, 1994, 1244 p. Remerciement aux responsables de la Bibliothèque historique de l'univ. complutense de Madrid de leur permission de consulter ce travail inédit.

<sup>3</sup> Julián Ríos, «Quijotextos» [1993], *Larva y otras noches de Babel (Antología)*, éd. Alejandro Toledo, México, FCE, 2007, p. 247. Du même auteur, *Quichotte et fils. Une généalogie littéraire*, trad. d'Albert Bensoussan et Geneviève Duchêne, Paris, Tristram, 2009.

reconnaissance, des clins d'œil aux connaisseurs en hommage au romancier vénéré. Nombre de parallèles ont été signalés : Charles Bovary s'assoupissant sur son âne, fait rapidement songer à Sancho Panza, avec lequel il partage bien d'autres traits, comme l'étourderie, l'ignorance et même une certaine forme de bonté. Toutefois, on retrouve d'autres traits de Sancho, notamment son bavardage, le verbe intarissable qui l'accompagne, chez Monsieur Homais, l'apothicaire-« pharmacien », dont le triomphe culmine à la fin du roman. L'auberge appelée « Lion d'Or », l'un des lieux de rencontres de ce récit, rappelle la *venta* – dite de Juan Palomeque le gaucher – de la première partie de *Don Quichotte* (1605), qui deviendra le chassé-croisé de la destinée de nombre de personnages secondaires. D'autres lieux associés à des thèmes communs, comme l'illusion, que les deux écrivains chérissent, ont évolué en correspondance avec l'esprit du temps. De la sorte, le château des ducs où Don Quichotte et Sancho, croyant être traités, pour la toute première fois, comme de véritables héros chevaleresques, font l'objet de moqueries au milieu de la Seconde partie, rappelle celui du marquis d'Andervilliers à la Vaubyessard, où les Bovary sont invités à un dîner dansant (I, 7-8). De même, la soirée d'Emma dans le théâtre de Rouen pour une représentation de l'opéra *Lucie de Lamermoor*, qui lui évoque ses lectures de Walter Scott et précipite son égarement (II, 15), renvoie à l'épisode des tréteaux de Maître Pierre (II, 26), la scène magistrale où Don Quichotte, assistant dans une auberge à la représentation par des marionnettes d'une vieille légende carolingienne, l'interrompt violemment, la prenant pour un événement actuel et s'attaque aux pantins.

On rapporte évidemment aux bévues et déconvenues des deux héros de Cervantès les comiques aventures à répétition de *Bouvard et Pécuchet*, couple de lecteurs – plus tard, de copistes – en quête infatigable, sur la vaste scène des domaines de la connaissance, d'un savoir très prisé qui leur échappe toujours. Plusieurs motifs de ce récit sont proches du chef d'œuvre de Cervantès : des discussions sur la littérature, comme celle où le comte de Faverges souhaite faire interdire la lecture aux petites gens (V), font écho aux échanges livresques entre les personnages de Cervantès à propos de la bibliothèque de Don Quichotte, de la poétique du vraisemblable ou de l'historicité des fables chevaleresques (I, 6 et 47-48 ; II, 3 et 31-32). Difficile ne pas évoquer, à ce propos, les interdictions de lecture de Mme Bovary mère à sa bru, ou les causeries esthétiques d'Emma et de Léon au chapitre II, 2. D'autres épisodes baignent dans une esthétique proche : tel est le cas de la boisson baptisée du nom de « bouvarine », que ses inventeurs essaient vainement de commercialiser ; ou encore de cet autre breuvage, sorte de bière fabriquée par Bouvard « avec des feuilles de petit-chêne » et distribuée à Chavignolles « en guise de cidre », avec les résultats que l'on peut imaginer, qui renvoient sans doute au « baume de Fierabras », potion miraculeuse censée soigner toute blessure qui fait passer un très mauvais quart d'heure à Sancho Panza dans la première partie du roman (I, 17-18).

Il ne serait pas impossible de trouver des sources communes pour toutes ces boissons. D'autres parallèles possèdent des reliefs plus marqués. Rappelons la « haute aventure et riche conquête » de l'« armet de Mambrin » ou « yelmo de Mambrino », en fait une *bacia* ('cuvette') supposée rendre invulnérable celui qui

la porte. Don Quichotte croit l'avoir heureusement trouvé sous la figure d'un plat à barbe, occasionnellement utilisé par un passant comme protection contre la pluie ; ce qui donnera lieu à une controverse mouvementée autour de sa véritable nature (I, 21). Heaume ou cuvette, le *baciyelmo*, à l'origine de tant de discussions académiques autour du perspectivisme chez Cervantès, rappelle deux objets composites du muséum de Bouvard et Pécuchet : tout d'abord, le « bénitier-cuve druidique », ce « bénitier qui n'était pas un bénitier », auquel les deux apprentis-savants tiennent absolument et que, pour des raisons scientifiques, ils refusent de rendre, malgré les injonctions des autorités locales, après l'avoir déterré en cachette dans la ruelle du cimetière. L' « armet / cuvette » réapparaît aussi sous la figure du « casque » de Pécuchet, « un pot de fer à oreillons pointus » que le personnage met sur sa tête, au chapitre IV, pour rivaliser avec la tenue de moine du Moyen Âge et autres trouvailles « archéologiques » de Bouvard. On sait que le casque à oreillons est un avatar grotesque de la « casquette à visière pointue », le couvre-chef qui symbolise Pécuchet dès le début du roman<sup>4</sup>.

L'angle d'exploration pour une étude approfondie de chacune de ces analogies devrait être différent. Voici le problème posé par la lecture de Cervantès chez Flaubert : elle n'a guère été explicitée. Dans sa *Correspondance*, la meilleure source dont nous disposons à cet effet, le romancier n'a laissé que des remarques ponctuelles, d'ailleurs peu nombreuses – seulement treize références, selon Jean Canavaggio. Même regret lorsqu'on consulte les lettres personnelles envoyées à Flaubert par Louis Bouilhet, son grand ami. Impossible en effet de reconstituer la teneur de leurs échanges autour de Cervantès, lors des soirées littéraires du dimanche à Croisset, à partir des deux seules références qu'on y trouve : une mention de la dimension « ironique » de l'écriture de l'Espagnol à propos des tirades en vers de sa pièce *Dolorès* (1864), puis l'ébauche d'un personnage secondaire ridicule, à l'allure militaire malgré son âge avancé, dans la pièce intitulée *Le Sexe faible* (1873 ; œuvre achevée par Flaubert)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Emilio Alarcos Llorach, «La interpretación de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert y su quijotismo», *Cuadernos de literatura*, IV, 1948, p. 139-176 ; Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument*, Paris, Sedes, 1988, p. 46 et 55 ; Luis Eduardo López Esteve, *El mito del «Quijote»...*, p. 54, 182-201, 709 et 754 ; cet auteur s'étend sur une possible paronymie onomastique reliant *Quichotte* à *Pécuchet* (p. 693-697) ; Patricia Martínez García, «Gustave Flaubert», dans Carlos Alvar (dir.), *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, CEC / Castalia, 2005, s.v. ; Jacques Jouet, «Nine Suppositions Concerning Bouvard and Pécuchet», *Review of Contemporary Fiction*, 33 / 3, 2013, p. 87-93. Nous suivons les éditions numériques de l'Instituto Cervantes <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>> et celles du site « Flaubert » de l'université de Rouen Normandie <<http://flaubert.univ-rouen.fr/>> ; nous citons la traduction française de *Don Quichotte* de César Oudin et de François de Rosset revue et préfacée par Jean Cassou [1949], Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1989.

<sup>5</sup> « Entrée solennelle et terrible de M. Varin-des-Ilots. Malgré son grand âge et ses douleurs récentes, il a un grand air militaire, il est boutonné jusqu'au menton et paraît long et maigre, comme Don Quichotte. Effroi de l'assemblée ! » ; « que faire ?... Dans Caldéron et Lope de Vega, les sérénades et sonnets galants ne valent pas mieux que cela. Cervantès lui-même est fort intéressant quand il fait cela sérieusement (voir *Don Quichotte*). Il est vrai qu'il se relève, dès qu'il y a, par-dessous, une intention ironique ! » ; Louis Bouilhet, *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. Maria Luisa Cappello, Paris, CNRS Éditions, 1996, p. 512 et 271, lettres 353 du 8 octobre 1864 et 180 du 24 août 1860.

Parmi les évocations de Cervantès dans les lettres du romancier, certaines témoignent sans ambiguïté d'une admiration ancienne et durable qui semble avoir besoin de l'antithèse ou du contraste pour mieux s'exprimer. Ainsi, dans une lettre à Louise Colet du 19 juin 1852, Flaubert a daté sa connaissance de la fable de *Don Quichotte* à une époque où il ne l'avait peut-être pas encore lu, mélangeant doublement de la sorte le souvenir personnel et la vie de l'imagination ; dans une autre lettre, adressée à sa mère le 24 novembre 1850, du temps de son voyage en Orient, il écrit être toujours capable de retrouver Don Quichotte et ses « songeries d'enfant » parmi ces « premières impressions » qui ne s'effacent pas<sup>6</sup>. On sait qu'il a lu le roman tout au long de sa vie et, de façon plus intense sans doute, lors des « campagnes » d'écriture de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet*. Grâce à l'examen de la bibliothèque personnelle de l'écrivain, nous savons qu'il a eu accès à la traduction de Jean Damas-Hinard publiée en 1847. Ce n'est peut-être pas la seule version qu'il ait maniée – dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric et Louise évoquent un *Don Quichotte*, dont ils auraient colorié ensemble les gravures. Enfin, c'est sans doute Flaubert lui-même qui a souligné au crayon une série de chapitres, parmi ceux de la Table finale, dans l'exemplaire de ladite traduction aujourd'hui conservé à Canteleu. Il s'agit de la discussion à l'auberge sur la littérature chevaleresque, l'aventure des outres à vin, les amours de Clara et Luis, l'histoire de Leandra, la conversation de Sancho avec sa femme avant son dernier départ, l'épisode de l'enchantement de Dulcinée et l'aventure de la charrette de la Mort, les noces de Gamache, l'arrivée de Sancho à Barataria, avec sa traversée nocturne de l'« île » et la fin de son gouvernement, quelques mésaventures également nocturnes du chevalier chez les ducs, l'histoire tragique de Claudia Jerónima et, enfin, l'entrée de Don Quichotte à Barcelone (I, 32, 35-36, 43-44, 52 ; II, 5, 10-11, 20-21, 45, 49-50, 53, 60-61). Cependant, outre l'attention à l'égard des « nouvelles » secondaires intercalées, cette liste d'épisodes ne nous donne que peu de pistes à propos de sa lecture<sup>7</sup>.

Les mentions de Cervantès s'évalent sur une longue période, de 1832 à 1869, dans des lettres parfois adressées à des correspondants distingués, comme Louise Colet, Georges Sand ou Ivan Tourgueniev. On y décèle plusieurs aspects qui méritent l'attention. Nous allons en retenir deux, à partir d'une lettre à Louise Colet datée du 22 novembre 1852 :

En fait de lectures, je ne *dé-lis* pas *Rabelais* et *Don Quichotte*, le dimanche, avec Bouilhet. Quels écrasants livres ! Ils grandissent à mesure qu'on les contemple, comme les Pyramides, et on finit presque par avoir peur. Ce qu'il y a de prodigieux dans *Don*

<sup>6</sup> « Je retrouve toutes mes origines dans le livre que je savais par cœur avant de savoir lire » ; « Les premières impressions ne s'effacent pas, tu le sais. [...] Quand je m'analyse, je trouve en moi, encore fraîches et avec toutes leurs influences (modifiées il est vrai par les combinaisons de leur rencontre), la place du père Langlois, celle du père Mignot, celle [de] *don Quichotte* et de mes songeries d'enfant dans le jardin, à côté de la fenêtre de l'amphithéâtre. » Cit. par Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur de *Don Quichotte* », dans Annie Molinié, Marie-Claire Zimmermann et Michel Ralle (dir.), *Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Eds. Hispaniques, 2005, I, p. 21-29 (p. 22).

<sup>7</sup> Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur... », p. 29, n. 30 ; v. Yvan Leclerc, « Entretien sur la bibliothèque de Flaubert », dans *La Bibliothèque de Flaubert. Inventaire et critique*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2001, p. 193-199. Un repertoire commenté des traductions françaises de *Don Quichotte* au XIXe siècle dans Luis Eduardo López Esteve, *El mito del «Quijote»...*, p. 34-53.

*Quichotte*, c'est l'absence d'art et cette perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique. Quels nains que tous les autres à côté ! Comme on se sent petit, mon Dieu ! comme on se sent petit !<sup>8</sup>

Laissons pour plus tard l'idée de l'« absence d'art ». Analysons tout d'abord, dans la description synthétique donnée par Flaubert, cette esthétique grotesque fondée sur le mélange. Une autre citation de la *Correspondance*, fréquemment relevée, exprime l'admiration de l'écrivain en des termes très proches et par le biais d'une autre association de contraires : « Quel livre ! quel livre ! comme cette poésie-là est gaiement mélancolique ! »<sup>9</sup>. *Gaïté* et *mélancolie*, *illusion* et *réalité*, *poésie* et, enfin, *livre* : l'ensemble de ces mots soulève une question délicate dans l'interprétation de *Don Quichotte*, à savoir quelle peut être en elle la part exacte du comique. Rappelons-nous le dépassement de la vision burlesque, ridicule ou risible du personnage dans la critique du XIXe siècle, qui est arrivée à faire de celui-ci un symbole de l'idéal, d'une quête noble et acharnée – souvent inaboutie – des valeurs les plus hautes, comme chez Dostoïevski, l'un des héritiers les plus marqués par cette tendance « spirituelle ». Comment en est-on arrivé à ce type de lecture ? Dans sa reconstruction du comique au XVIe et XVIIe siècles, Anthony Close a souligné les principes de propriété, de décor et d'exemplarité fondés sur la raison qui modèrent le burlesque chez Cervantès, aligné sur ce point dans le droit fil de la littérature de son temps<sup>10</sup>. Manuel Azaña, quant à lui, dissociant les notions d'actualité et de contemporanéité, avait déjà fait remarquer que nous sommes tous devenus « des créatures cervantines » et, donc, à la différence des contemporains de l'écrivain, nous ne lisons plus le personnage comme la parodie hilarante d'un corpus qui ne nous est guère familier, mais de façon autonome, dans le sillage qu'il a lui-même tracé pour nous<sup>11</sup>.

Il ne fait aucun doute que le contraste physique et moral, si évident, entre Don Quichotte et Sancho Panza, devenu depuis longtemps l'icône de l'intégralité du livre, a orienté les interprétations romantiques de l'œuvre vers ladite dichotomie entre « réalité » et « poésie ». Cette antinomie prend appui sur le thème de la satire du chevaleresque, affichée par le romancier comme *intentio operis* de

<sup>8</sup> *Correspondance*. Édition électronique par Yvan Leclerc et Danielle Girard [2017], en ligne : <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>>. Flaubert aurait trouvé la teneur de son éloge dans une citation qu'il attribue à Shakespeare : « Mais quel homme c'était ! Comme tous les autres poètes, et sans en excepter aucun, sont petits à côté et paraissent légers surtout. Lui, il avait les deux éléments, imagination et observation, et toujours large ! Toujours ! "Nés pour la médiocrité, nous sommes accablés par les esprits sublimes". C'est bien là le cas de le dire. Il me semble que, si je voyais Shakespeare en personne, je crèverais de peur » (*ibid.*, lettre à Louise Colet du 26 octobre 1852).

<sup>9</sup> À Louise Colet, fin novembre 1847 (cit. par Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur de... », p. 24.)

<sup>10</sup> Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, CEC, 2007, p. 33-94 et 223-262.

<sup>11</sup> « Le grotesque du chevalier découle de sa confrontation avec un chevalier errant authentique, Amadis ou un autre héros, qui serait poétiquement vivant dans l'imaginaire. Une fois le modèle disparu, ne subsiste que la monstrueuse caricature, qui n'apparaît pas comme telle, sinon comme une véritable copie. [...] Pour le public connaisseur de littérature chevaleresque qui l'a lu et l'a savouré simultanément à sa parution, *Don Quichotte* n'était pas un livre triste – quoique déjà cruel – mais plutôt un livre joyeux ; le contenu atroce de cette jubilation lui a échappé, dans une large mesure, en raison des effets immédiats de la parodie », Manuel Azaña, « Cervantes y la invención del *Quijote* » [1930], *Obras completas*, ed. Juan Marichal, 4 vols., Madrid, Giner, 1990, I, p. 1097-1115 (p. 1101 ; notre traduction).

son récit : à plusieurs reprises, nous pouvons lire que l'exemple de Don Quichotte aura pour conséquence de bannir pour de bon tous ces romans de chevalerie, tellement pernicious... Si nous suivons ce raisonnement, il serait aisé de conclure que la fable de *Don Quichotte* comporte une dénonciation, dont les précédents sont fort anciens, des dangers de la (mauvaise) poésie comme quelque chose d'opposé au bon sens, comme un agent perturbateur de la perception du « réel », et que le moyen choisi pour arriver à ce but n'est autre que le comique, l'instrument traditionnel de la satire. Tel est le fondement de l'équation qui a relié, dans la critique des XIXe et XXe siècles, *Don Quichotte* et *Madame Bovary*, comme des œuvres qui dénoncent une imagination débridée sous l'impulsion de la mauvaise lecture<sup>12</sup>. C'est cette même vision que nous trouvons dans deux dissertations (1838) du jeune Flaubert autour de la littérature de la Renaissance, qui exploitent principalement la disparité entre les deux protagonistes. Selon l'auteur, Cervantès « posant face à face la réalité et la raison, à côté de la chevalerie folle, amaigrie, battue en toutes les rencontres, il détruit pièce à pièce toutes les illusions de bravoure de générosité chevaleresque » ; tandis que Sancho Panza, « l'homme prosaïque par excellence », ne serait que « la raison criant de toutes ses forces à Don Quichotte d'arrêter et de ne pas courir après les moulins à vent qu'il prend pour des géants »<sup>13</sup>.

Dans ces exercices, la perception du comique dans *Don Quichotte* prend une place plus considérable que celle, ultérieure et plus mûre, d'autres aspects « mélancoliques », dont de nombreux lecteurs ont d'ailleurs témoigné. Le futur romancier s'est laissé porter sans doute trop loin par l'image dichotomique que donne, d'un roman aux profils plus larges, l'attention exclusivement accordée à une confrontation limitée ou incomplète de l'ethos de ses deux protagonistes. Par ailleurs, ce contraste est accentué par des mots comme « réalité » ou « raison » qui, avec la notion d'idéalisme qu'ils présupposent pour nous *a contrario*, sont étrangers à l'univers mental de Cervantès. Ce sont d'autres antinomies qui prévalent dans son roman, par exemple la dissemblance entre l'analphabète rustique et crédule, féru d'ambitions vulgaires, et le bon sens constant d'un lecteur très cultivé, seulement dissipé par son penchant incorrigible envers les fables merveilleuses des chevaliers errants. Il n'y aurait donc pas, chez Cervantès, un seul type de fausse illusion ; de la même façon qu'il n'y a pas, dans *Madame Bovary*, une seule modalité de « bovarysme ». Harry Levin en a donné pour preuve le cas d'Homais « le pharmacien », dont les idéaux tant proclamés constituent le noyau des aspirations de cette nouvelle société bourgeoise, scientifique et progressiste que Flaubert, on le sait, détestait profondément... Le romancier aurait ainsi avancé vers une satire discrète des idées, des clichés et du verbiage asphyxiant de son temps. Ce serait justement le travail sur la langue, l'écriture comme exercice libérateur de

---

<sup>12</sup> Parmi les hispanistes en particulier, l'idée s'est répandue selon laquelle *Madame Bovary* serait une transposition de la satire du récit d'aventures à celui des narrations sentimentales (Soledad Fox, *Flaubert and Don Quijote. The Influence of Cervantes on "Madame Bovary"*, Brighton, Sussex Academic Press, 2008, p. 35 sqq).

<sup>13</sup> Cité par Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur de... », p. 23.

nature éthique et la quête imperturbable du Beau et du Vrai, les seules illusions qui lui seraient restées<sup>14</sup>.

L'autonomie intellectuelle, la liberté des formes et l'engagement avec l'art sont devenus des principes décisifs pour la création littéraire à partir du Romantisme ; en revanche, ces principes n'auraient pas tous les trois au même degré plein droit de cité dans les habitudes intellectuelles de Cervantès, plus porté, quant à lui, par le pur plaisir de la fiction, par l'*invention* – tel qu'il se présente lui-même dans son *Viaje del Parnaso*, description allégorique du royaume de la Poésie<sup>15</sup>. Aux « miroirs » stendhaliens se promenant le long des routes, l'Espagnol aurait sans doute préféré un autre dispositif optique itinérant, une lentille fictionnelle, sous la figure d'un personnage extravagant qui déclenche, chez tous ceux qu'il rencontre, un penchant de plus en plus irrésistible pour la mise en scène, pour la dissimulation, pour la feintise – expériences, celles-là, bien réelles, assez courantes même. C'est dans ce sens que Stephen Moore a proposé comme sujet général de *Don Quichotte* l'idée des « modes d'emploi » de la fiction<sup>16</sup>. Une conception étroite du « réel » comme quelque chose de pratique, de raisonnable ou d'« exemplaire », permettrait-elle vraiment d'apprécier ce qu'il y a de poétique dans sa « fusion perpétuelle » avec des illusions multiples ?

Pour sa part, Jean Cassou a fait remarquer les charmes de l'ambiguïté « organique » du roman espagnol : « Cervantès, comme plus tard notre Flaubert, fait la satire de l'illusion romanesque, mais celle-ci la déborde, la satire fléchit et se teinte de romanesque »<sup>17</sup>. De fait, les difficultés à faire la part des illusions dans la « réalité » émanent de ce qui a été appelé "*the quixotic principle*" : un dédoublement fictionnel dans la fable, consubstantiel au roman moderne, qui conduit à présenter des conflits tragicomiques à travers des personnages qui, comme Don Quichotte, supposent une critique de cette projection imaginaire de laquelle ils sont, eux-mêmes, l'exemple<sup>18</sup>. Nul doute que le contraste, à des fins satiriques, de l'imagination romanesque avec toutes ces situations intersubjectives qui nous renvoient à des expériences désabusées puisse contribuer à renforcer une impression de « réalité »

<sup>14</sup> Selon Gisèle Séginger, « Flaubert retourne contre son bourgeois de siècle ses propres armes : l'égalisation de tout, l'indifférenciation de l'écœurable "on". Mais il y parvient grâce à la virtuosité d'un style qui s'affirme comme seule force de différenciation » (*Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Liège, Sedes, 2000, p. 213). V. aussi Harry Levin, «Cervantes, el quijotismo y la posteridad» [1970], dans *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé Arce et Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, p. 393 ; Patricia Martínez García, «La huella de Cervantes en la obra de Flaubert», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [en ligne], 37-2, 2007, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://mcv.revues.org/1678>

<sup>15</sup> «*Pasa, raro inventor, pasa adelante / con tu sutil disinio*» (Miguel de Cervantes, *Poesías completas, I*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, I, v. 223-224).

<sup>16</sup> Stephen Moore, *The Novel: An Alternative History*, New York, Bloomsbury, 2013, p. 12 ("*If part I is about the dangers of deceiving oneself, part II is about the dangers of being deceived by others*"). Moore reste cantonné dans le dualisme interprétatif lorsqu'il confronte la religiosité du chevalier et l'esprit scientifique « expérimental » de son écuyer (*ibid.*, p. 13-15). V. aussi Erich Auerbach, *Mimesis* [1946], La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 335.

<sup>17</sup> Jean Cassou, « Introduction » à *Don Quichotte*, p. 11.

<sup>18</sup> Harry Levin, «Cervantes, el quijotismo...», p. 390-396. Dans cette perspective, Jean Cassou a soutenu que seuls les grands comme Cervantès ou Flaubert « savent peindre tout ensemble un type social et le conflit d'un idéal avec sa propre caricature » (cit. par Michel Winock, *Flaubert*, p. 178).



partagée, voire de « réalisme » ou d'anti-idéalisme. Or, il est tout aussi vrai qu'en elles-mêmes, ces versions empiristes, matérialistes, pragmatiques ou comiques de ce qui arrive appartiennent de plein droit à des argumentations interprétatives aussi instables, aussi invérifiables, aussi hypothétiques les unes que les autres. De la sorte, elles redoublent *de facto* la puissance de l'imagination, qu'elles sembleraient infirmer de prime abord. Cet effet est renforcé grâce au mode de transmission inhérent à des fictions du genre de *Don Quichotte* : le livre. Car la lecture silencieuse individuelle, voie naturelle de consommation du récit romanesque en expansion à partir de Cervantès, favorise une relation intime particulièrement intense, en raison de sa nature verbale et vocale, avec les mondes fictionnels et leurs habitants, quels qu'ils soient ou quoi qu'ils disent<sup>19</sup>.

Le « principe quichottesque » nous engage ainsi sur une voie plus fructueuse que la pure et simple antinomie de l'idéalisme et du réalisme. D'autant plus que cette dernière notion ne saurait s'appliquer, même approximativement, à la pluralité des paysages fictionnels déployés tout au long de *Don Quichotte*. La variété des styles d'imagination syncrétisés dans ce roman est pour le moins surprenante : à côté de l'ancien monde chevaleresque, projeté par le protagoniste – et ironiquement repris par le narrateur de l'« histoire » – se trouvent les conventions de la comédie populaire traditionnelle, principales responsables d'une impression générale de proximité et de familiarité. On doit y ajouter, entre autres, les *novelle* ou contes « à l'italienne », urbains et contemporains – plusieurs de ces intrigues sont mêlées aux destinées des protagonistes du récit, et Flaubert a cité quatre personnages de ces récits interpolés dans une lettre de 1832 à son ami Ernest Chevalier<sup>20</sup> – ainsi que, notamment, une série différenciée d'incursions dans les codes du roman pastoral. Ce genre bucolique d'inspiration classiciste, souvent avec des tirades en vers, où des bergers aristocrates passent leur temps à communiquer leurs souffrances amoureuses, est incontestablement l'un des mieux représentés dans *Don Quichotte*, au point que le chevalier rencontre, pendant son voyage, au moins deux groupes de jeunes gens qui ont décidé de « jouer » ce rôle à côté de leurs villages respectifs. Si dans l'épisode de la « fingida Arcadia » (II, 58), ces jeunes ne mènent pas le jeu aussi loin que lui, on peut soutenir le contraire pour ce qui est de l'épisode de Grisóstomo et Marcela, avec sa fin tragique (I, 12-14). Rappelons-nous enfin le dernier rêve, quelque peu amer, de Don Quichotte, de retour à son village, après sa défaite finale à Barcelone : le souhait – inaccompli, seulement énoncé – de devenir berger, toujours en compagnie de Sancho, pour continuer de chanter ses vieilles amours (II, 73).

Ces diverses « régions de l'imagination », selon les termes de Félix Martínez Bonati, ont été ironisées du fait de leur juxtaposition au fil des aventures successives du chevalier et de sa compagnie, mais aussi en raison de leur adultération interne et de leur contamination réciproque, au bénéfice d'une vision comique idéalisée – absolument pas « réaliste » – du monde et d'une relativisation générale de l'ensemble de produits de *l'institution* littéraire. La « profondeur dissimulée » du travail de Cervantès reposerait donc sur la

<sup>19</sup> Stephen Gilman, *The Novel According to Cervantes*, Berkeley, UCP, 1989 ; Mercedes Blanco, « Vraisemblance et réel dans le *Quichotte* », *La Licorne*, 39, 1996, p. 189-218.

<sup>20</sup> Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur... », p. 22-23.

libération du lecteur « de la tyrannie qu'exerce le mythe sur l'expérience personnelle »<sup>21</sup>. C'est évidemment une instance sceptique et désabusée qui a développé un tel dispositif au cœur de la structure fictionnelle de *Don Quichotte*. Elle est sans doute à rapprocher de la vision critique du savoir et de la science, ces autres illusions contemporaines, que Flaubert a prodiguée dans son dernier récit, faisant de la littérature, comme Stéphanie Dord-Crouslé l'a écrit, un outil contre les fausses évidences, une véritable épistémologie<sup>22</sup>.

Si nous comprenons dans le sens indiqué la « perpétuelle fusion » de l'illusion et de la « réalité » chez Cervantès, d'autres analogies avec le travail de Flaubert deviennent perceptibles. C'est évidemment le cas de la diversité de ses fictions, c'est-à-dire de la discontinuité des « régions » poétiques successivement présentées, de *Salammbô* à *L'Éducation sentimentale*, de *La Tentation de saint Antoine* aux *Trois contes* ; mais aussi à l'intérieur d'autres œuvres et, en particulier, dans *Bouvard et Pécuchet*. Certaines difficultés que pose ce récit s'expliquent par des oscillations entre, d'un côté, les formes du conte philosophique dans le style de Voltaire et, d'un autre, celles du roman contemporain, avec leurs coordonnées, bien différenciées, de temps et de lieu, leur habitude de vraisemblance et leurs exigences d'anecdote et d'intrigue. Ont été signalées les interférences de cette dernière dimension romanesque avec le plan premier du récit : l'exploration systématiquement comique, en style de farce, « Du défaut de méthode dans les sciences », selon le sous-titre envisagé par le romancier. L'écrivain lui-même, dans une lettre à George Sand, datée du mois d'avril 1874, a laissé dans ce sens des indications précieuses : « Ne craignez pas que ce soit trop réaliste ! J'ai peur, au contraire, que ça ne paraisse impossible, tant je pousserai l'idée à outrance »<sup>23</sup>.

En conclusion, les mises en garde satiriques contre le pouvoir de toutes sortes de fiction n'excluent absolument pas une fascination permanente à leur égard ; bien au contraire, il est légitime de penser qu'elles la présupposent. On a l'illusion d'entendre un écho de la passion de Cervantès pour le roman pastoral, genre peu suspect de « réalisme », dans un passage de la préface que Flaubert composa en 1872 pour l'édition posthume des poèmes de Louis

<sup>21</sup> Félix Martínez Bonati, *El "Quijote" y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, p. 69 (« L'une de grandes vertus libératrices de son œuvre est de découvrir la vérité du manque d'absolu dans l'imagination humaine : pour se remplir de vie, elle doit se soumettre aux limites d'une abstraction configuratrice, c'est-à-dire, aux limites d'un "style". Il nous est ainsi donné d'échapper à un subtil genre d'esclavage interne : la naïve acceptation des formes à travers lesquelles nous nous imaginons le monde et ses processus, la tyrannie qu'exerce le mythe sur l'expérience personnelle » ; nous traduisons). Ce mouvement critique n'est pas incompatible avec des relances consolatoires en direction des mondes imaginaires, et cela dès la toute première phrase du roman (*ibid.*, p. 41-79 ; 194 ; 299-300).

<sup>22</sup> « Flaubert construit ainsi une véritable épistémologie critique. En même temps qu'il expose les infirmités des savoirs, il orchestre, dans la narration, les manifestations excessives d'un réel qui ne veut pas se plier devant le pouvoir des savoirs », Stéphanie Dord-Crouslé, « *Bouvard et Pécuchet* » de Flaubert : une « encyclopédie critique en farce », Paris, Belin, 2000, p. 105.

<sup>23</sup> Cit. par Stéphanie Dord-Crouslé, *ibid.*, p. 35 ; v. p. 36-38, 52, 70-73, 81-82 ; Yvan Leclerc, « Notes de cours sur Bouvard et Pécuchet, fictions du savoir et savoirs de la fiction », *Revue Flaubert*, 2011, p. 1-28. <halshs-00679092> (p. 12). V. Sylvie Thorel-Cailleteau, « *Bouvard et Pécuchet* : la question du genre », *Revue Flaubert*, 11, 2011, en ligne : <<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=91>>.

Bouilhet. Évoquant les littéraires timides, il s'adresse à eux en leur conseillant ceci :

Allez côte à côte dans les bois, en déclamant des vers, mêlant votre âme à la sève des arbres et à l'éternité des chefs d'œuvre ; perdez-vous dans les rêveries de l'histoire, dans les stupéfactions du sublime ! Usez votre jeunesse aux bras de la Muse ! Son amour console des autres, et les remplace. / Enfin, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolu à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, lancez-vous, publiez !<sup>24</sup>

\*\*\*

Nous en venons à notre deuxième point, « l'absence d'art », une indication de Flaubert qui mérite explication. D'ailleurs, cette remarque rejoint une critique espagnole qui a longtemps dépeint Cervantès comme *ingenio lego*, écrivain spirituel mais non-savant, qui néglige de citer les autorités, ou qui se trompe lorsqu'il les cite, insouciant de la grammaire, plus attentif à la vie qu'à la littérature, inconscient de toutes les implications de son travail... Ce ne serait pas une perception complètement injustifiée. Le romancier Vladimir Nabokov, aussi enthousiaste à l'égard de Flaubert que de Cervantès, n'a pas manqué de souligner, chez ce dernier, un « récit très inégal et bâti de bric et de broc », aux antipodes de la méthode de conception, de documentation et réécriture laborieuse qui distingue le travail de Flaubert :

non seulement [Cervantès] n'imagina jamais les choses d'avance, mais jamais non plus il ne regarda en arrière. On a l'impression que lorsqu'il était en train d'écrire la seconde partie, il n'avait pas d'exemplaire de la première partie sous la main, ne l'avait jamais feuilleté ; il semble se rappeler cette première partie comme se la rappellerait un lecteur moyen, et non pas un écrivain ou un étudiant<sup>25</sup>.

Certes, Cervantès est parfaitement capable, avec une adresse nonchalante et pleine d'esprit, de se faire pardonner certains défauts de la première partie de son récit à travers ses personnages eux-mêmes. De la sorte, Don Quichotte et Sancho Panza s'entretiennent, au tout début de la seconde, au sujet de la « véracité » des événements les concernant racontés dans une « histoire » imprimée qui vient juste de paraître, et qu'ils ne connaissent que par ouï dire (II, 3-4). On peut reconnaître, dans des innovations si frappantes, aussi bien la « stupéfiante précocité » du romancier, tellement en avance sur les littéraires de son temps, qu'une technique de composition accumulative, qui procède par addition et enrichit la narration sur plusieurs plans au fur et à mesure qu'elle la développe<sup>26</sup>. Plutôt qu'un manque de contrôle artistique, ne serait-ce donc pas un surplus de génie, ce que l'indication de Flaubert renchérit, à travers une sorte d'hyperbole antithétique ? Car l'« absence d'art » réapparaît, comme teneur d'éloge justement, dans d'autres jugements esthétiques du romancier :

<sup>24</sup> Préface à *Dernières chansons*, éd. électronique de Marie-Paul Dupuy, en ligne <[http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/preface\\_bouilhet.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/preface_bouilhet.php)>.

<sup>25</sup> Vladimir Nabokov, « Don Quichotte » [1983], *Littératures*, intr. de John Updike et Guy Davenport ; préf. de Cécile Guilbert, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 958 (citation p. 957).

<sup>26</sup> Walter A. Ong, *Orality and Literacy* [1982], London, Routledge, 2000, p. 149 ; José Manuel Martín Morán, « Plusvalía de la palabra en el Quijote », *Autoridad, palabra y lectura en el "Quijote"*, Vercelli, Mercurio, 2008, p. 57-87.

Il y a une chose triste, c'est de voir combien les grands hommes arrivent aisément à l'effet en dehors de l'Art même. Quoi de plus mal bâti que bien des choses de Rabelais, Cervantès, Molière et d'Hugo ? Mais quels coups de poings subits ! Quel puissance dans un seul mot !<sup>27</sup>

Difficile de bien mesurer la technique des écrivains révolutionnaires... Toutefois, l'attention de Flaubert à l'éventuelle « défaillance » artistique de Cervantès aurait pu être suscitée par d'autres aspects de *Don Quichotte*, par exemple, l'inconsistance des descriptions de son monde fictionnel. Quant à la mimésis, l'art de Cervantès serait tout aussi éloigné de la manière flaubertienne que du point de vue du plan de composition. L'écrivain avait mis ce point en relief au cours d'une tirade élogieuse à propos, cette fois-ci, du personnage de Sancho Panza :

Quelle pauvre création, par exemple, que Figaro à côté de Sancho ! Comme on se le figure sur son âne, mangeant des oignons crus et talonnant le roussin, tout en causant avec son maître. *Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites*<sup>28</sup>.

Le renchérissement se sert, de nouveau, d'une antithèse tendue jusqu'au paradoxe. Que voit-on au juste, de toutes ces routes espagnoles ? L'extrait qui suit se situe au chapitre LVIII de la Seconde partie, après le départ des héros du château des ducs, où ils ont essuyé de cuisantes blagues et mésaventures diverses – des menaces de magiciens et des injures des duègnes, pour Sancho ; pour Don Quichotte, la persécution insistante d'Altisidore, jeune femme désinvolte qui se dit follement amoureuse de lui et lui fait craindre que sa chasteté, à laquelle il tient tant, ne soit en danger imminent ; pour tous les deux, un prétendu vol à la voûte céleste sur un cheval magique, du nom de *Clavileño*, qui finit par une déflagration subite. Ils sont donc plutôt soulagés de se retrouver de nouveau tout seuls, en tête-à-tête, sur la route :

Lorsque don Quichotte se vit en rase campagne, libre et débarrassé des poursuites d'Altisidora, il se sentit dans son centre, il sentit que les esprits lui revenaient pour se livrer de nouveau à ses chevaleries, et, se tournant vers Sancho, il lui dit :

– La liberté, Sancho, est un des dons les plus excellents que les cieus aient fait aux hommes. Les trésors que la terre enferme et que la mer couvre ne s'y peuvent comparer. Pour la liberté, autant que pour l'honneur, on peut et l'on doit exposer sa vie : au contraire, la servitude est le plus grand malheur qui nous puisse jamais survenir. Je tiens ce discours, Sancho, parce que tu as vu le luxe et l'abondance dont nous avons joui en ce château que nous venons de laisser, et néanmoins, parmi ces viandes délicates et ces breuvages de neige, il me semblait que j'étais resserré dans les angoisses de la faim, car je n'en jouissais point avec la liberté dont j'en aurais joui si ces chosset eussent été à moi. Les obligations que l'on a de récompenser les bienfaits et les faveurs reçus sont des liens qui ne laissent point en liberté un esprit libre. Heureux celui à qui le ciel a donné un morceau de pain sans qu'il soit obligé de remercier qui que ce soit que le ciel même !

– Mais, avec tout ce que Votre Seigneurie me vient de dire, repartit Sancho, il n'est pas bon que nous ne soyons pas reconnaissants des deux cents écus d'or que le

<sup>27</sup> Cité par Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur... », p. 26 (à Louise Colet, le 27 mars 1853). V. Philippe Dufour, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, consulté le 05 avril 2017. URL : <http://flaubert.revues.org/873>.

<sup>28</sup> Cité par Jean Canavaggio, « Flaubert, lecteur... », p. 25 (à Louise Colet, le 22 de novembre de 1852 ; nous soulignons). Sur le manque de descriptions, v. José Manuel Martín Morán, *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, CEC, 2009, p. 417.

majordome du duc m'a donnés dans une bourse que je porte sur mon cœur comme un cataplasme confortatif, et pour nous servir en cas d'accident. Nous ne rencontrerons pas toujours des châteaux où l'on nous régale : quelquefois nous trouverons des tavernes où nous aurons du bâton.

C'est ainsi qu'en causant de choses et d'autres le chevalier errant et son écuyer...<sup>29</sup>

Aucune précision géographique : le lieu de la scène est indiqué catégoriellement, d'une simple tournure : « en rase campagne ». À part une sorte de didascalie rapide – «*volviéndose a Sancho*» – qui précède la prise de parole de Don Quichotte, le narrateur s'éclipse au bénéfice de ses personnages jusqu'à la fin de leur échange, où il reprendra son récit pour indiquer qu'il n'a pas transcrit tout ce qui a été dit («*En estos y otros razonamientos...*»). Il n'y ajoute qu'une petite malice, à laquelle la traduction française ne rend pas justice : l'équivalence par hyperbate entre les personnages, désignés tous deux comme « errants » («*iban los andantes, caballero y escudero*») <sup>30</sup>. Ces éléments mis à part, nous voyons cette scène exclusivement en fonction de la conscience qu'en ont les personnages, ainsi que leur dialogue la transmet, en toute indépendance du narrateur. C'est sans doute cette perspective qui magnifie extraordinairement, au-delà de n'importe quelle description matérielle, la bourse « cataplasme confortatif » que Sancho porte sur son cœur.

C'est également par le discours de Don Quichotte que nous visualisons l'endroit où il se trouve. Sa parole possède ici une dimension supplémentaire, car elle est produite selon les règles de l'art oratoire – ce qui n'est pas du tout un cas unique dans le roman : le monde de Cervantès est, à parts égales, littéraire et vocal, les tirades des personnages sont souvent gouvernées par des codes rhétoriques spécifiques ou par des protocoles de « performance », lorsqu'ils racontent quelque chose ou se disposent à écouter les récits des autres<sup>31</sup>. C'est ainsi que l'éloge de la liberté que fait Don Quichotte bénéficie de

<sup>29</sup> Cervantes, *Don Quichotte...*, cit., p. 939-940. «*Cuando don Quijote se vio en la campaña rasa, libre y desembarazado de los requiebros de Altisidora, le pareció que estaba en su centro y que los espíritus se le renovaban para proseguir de nuevo el asunto de sus caballerías, y volviéndose a Sancho le dijo: "La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!" —Con todo eso —dijo Sancho— que vuesa merced me ha dicho, no es bien que se quede sin agradecimiento de nuestra parte docientos escudos de oro que en una bolsilla me dio el mayordomo del duque, que como píctima y confortativo la llevo puesta sobre el corazón, para lo que se ofreciere, que no siempre hemos de hallar castillos donde nos regalen, que tal vez toparemos con algunas ventas donde nos apaleen. // En estos y otros razonamientos iban los andantes, caballero y escudero, cuando vieron...*» <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap58/default.htm>>

<sup>30</sup> Dans le sillage d'autres tournures parodiques, comme celle d' «hablantes escuderos» (II, 12) ou «escudero andado» (II, 30).

<sup>31</sup> V. Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 322-324 ; Michel Moner, *Cervantès conteur. Récits et paroles*, Madrid, Casa de Velazquez, 1989. La description de la voix des personnages se module selon des règles précises : v. Álvaro Alonso, « Intonations et affects dans le

l'antithèse qui transforme les mondanités de la cour ducale en une sorte de prison dorée, son abondance luxueuse et confortable, en privation ou en manque, le tout sur le modèle fourni par l'un des thèmes qu'il chérit le plus, l'ascétisme de la vie chevaleresque et les vertus de l'errance – au grand dam de Sancho, bien entendu. Les fausses délices du château des ducs ne peuvent donc apporter au chevalier les nutriments dont il a besoin, qui se trouvent dans les éléments du monde naturel, le « ciel », la « mer », les « terres », où l'on gagne l'honneur indispensable aux héros. Attentif aux humeurs, si particulières, de son protagoniste, le narrateur avait déjà indiqué que lorsqu'il se voit en éclaireur à la belle étoile, Don Quichotte pense avoir enfin rejoint son « centre ». La seule expression « *campaña rasa* », sans plus d'explications, est donc capable de tout dire, parce que c'est le programme narratif essentiel de *Don Quichotte*, au milieu de nulle part et dans l'attente de ce qui pourrait survenir, que nous retrouvons à ce moment précis du récit.

Le narrateur a pris soin de se mettre à l'écart de son protagoniste, qui prend la parole mû par un élan subjectif (« *le pareció que... y que...* »). Dans cet extrait, il n'intervient guère – on sait que ce n'est pas toujours le cas et que le développement autonome de la figure du narrateur, en tant que tel, est l'un des apports essentiels de Cervantès au récit moderne, dans la lignée qui conduit à Sterne, à Diderot et au-delà<sup>32</sup>. Il peut être stimulant de confronter cette façon de faire avec les techniques utilisées par Flaubert. Prenons un premier exemple de *Madame Bovary* (II, 10) :

Elle resta quelques minutes à tenir entre ses doigts ce gros papier. Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres, et Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines. On avait séché l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, et elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes. Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui pétillaient !... Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes. Quel bonheur dans ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour ; – les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route<sup>33</sup>.

Ce passage est centré sur un mouvement animique d'Emma en réaction à la lettre que son père lui a envoyée. Sa réponse n'est pas une action verbale autonome, sous forme d'adresse oratoire, comme dans l'extrait précédent ; au contraire, elle nous arrive à travers une sorte d'extraction extériorisant les

---

*Quichotte* », dans *Traces et projections de la voix*, dir. Miguel Olmos, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2015, p. 87-106.

<sup>32</sup> V. Thomas Pavel, *La Pensée du roman* [2003], Paris, Folio, 2014, p. 272-282 ; Steven Moore, *The Novel: An Alternative...*, p. 18. Sur l'évolution de la figure du narrateur-historien dans la fiction chevaleresque, Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le Roman de chevalerie en Espagne. Entre Artur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000, *passim*.

<sup>33</sup> *Madame Bovary* (Charpentier, 1873) ; éd. numérique établie par Danielle Girard et Yvan Leclerc ; en ligne <[http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/madame\\_bovary.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/madame_bovary.php)>

pensées et les sentiments du personnage, auxquels le narrateur a librement accès. Lui, en revanche, ne se manifeste pas, ne donne pas son avis directement. Alternent, bien évidemment, les phrases qui sont sous sa responsabilité et d'autres en style indirect libre, transaction non résolue, et parfois équivoque, entre le narrateur et ses personnages. Le narrateur prend d'abord ses distances à l'égard de la protagoniste (« *elle crut presque apercevoir...*») pour, ensuite, s'appuyant sur l'émotion éveillée par les souvenirs, assumer tacitement son discours dans une série d'exclamations (« *Comme il y avait longtemps...!* »). L'alternance de la narration et du discours indirect libre se répète dans les deux phrases qui suivent (« *Elle se rappela des soirs...*» « *Quel bonheur dans ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir !* ») puis il devient difficile de bien faire la part de l'une et de l'autre, dans la conclusion. De la sorte, les rapports entre narrateur et personnage semblent plus étroits, mais aussi plus tendus : ils sont ensemble, amalgamés en une seule voix, qui évoque à la fois un seul et même objet d'intellection, les souvenirs et la plainte silencieuse d'Emma. En revanche, du fait du brouillage des limites entre leurs sphères respectives, une duplicité, une dissonance, y ont été créées : la voix du narrateur reproduit comme en sourdine celle du personnage, qui se manifeste en toute sincérité en même temps qu'il y est ironisé ou relativisé. Ce qui est offert à la contemplation du lecteur est ainsi devenu le compte-rendu, intégral et définitif, de ce qui arrive à la protagoniste, d'autant plus que les éléments sémantiques font partie des chaînes de motifs – si inoubliablement tournés, phrase après phrase – qui constituent sa conscience et qui vont justifier ses choix futurs<sup>34</sup>.

Loin de la bonhomie et de la sympathie bienveillante qu'on accorde unanimement à Cervantès, Flaubert, plus cruel que lui, montre les erreurs du personnage avec une ironie sarcastique. Il ne serait pas inapproprié de soutenir que, dans l'extrait cité, le personnage a perdu l'usage autonome de la parole, voire son autonomie tout court. Le romancier espagnol avait permis à Don Quichotte de confronter ses points de vue avec ceux de Sancho, par exemple, qui le prévient souvent des conséquences prévisibles de ses actions ; il aurait même accordé à son héros l'occasion d'une dernière conciliation avec la raison, lors de sa mort. Aucun espoir n'est concevable pour Emma, de même qu'elle ne réussit à trouver, dans le monde impitoyablement, fatalement fermé de Yonville-l'Abbaye, aucune voie de sortie, aucun véritable interlocuteur<sup>35</sup>.

Dans *Madame Bovary*, on peut ainsi avoir l'impression que le destin d'Emma était écrit dès le début. Un réseau de thèmes constitue progressivement l'éventail restreint des possibles pour la protagoniste, un monde « réaliste », certainement riche, minutieusement élaboré, auquel le narrateur, invisible mais omniprésent, nous donne l'accès immédiat. Cette immédiateté que le récit du narrateur construit et véhicule est, dans une large mesure, invraisemblable, illusoire, pleinement fantastique ; elle relève du souhait, tout à fait légitime, d'appréhender quelque chose d'insaisissable, l'expérience de l'intimité d'autrui,

<sup>34</sup> Cette « méthode de dépliage », selon Vladimir Nabokov, est symboliquement associée à la visualité du récit : « *Madame Bovary* », dans *Littératures*, p. 216, 227, 232, 237, 244, 247.

<sup>35</sup> Patricia Martínez García, «La huella de Cervantes...», p. 67-73. Sur la « cruauté » de Cervantès, v. Vladimir Nabokov, *Littératures*, p. 988-1020.

le sens rétrospectif intégral d'une chaîne de choix individuels successifs<sup>36</sup>. Il s'agit là de l'une des fonctions traditionnellement remplie par les arts poétiques qui, dans leur évolution, ont conduit au développement de la forme dite « roman réaliste ». Si cet effort de représentation intégrale et fermée concède à la narration une justification et une intelligibilité pleines – une impression de « fatalité », comme le dit Charles Bovary, peu avant sa propre fin – il le fait sans doute au prix d'enlever au personnage les possibilités d'un vrai dialogue avec les autres, dans la mesure où c'est le narrateur qui est devenu son seul impossible témoin.

Les choses se passent bien différemment dans le passage qui suit, au chapitre V de *Bouvard et Pécuchet*, consacré, on le sait, à la littérature. Suivant la structure de l'ouvrage, les protagonistes sont arrivés, après d'autres incursions infructueuses dans divers domaines des Belles-lettres, à l'idée d'écrire de la prose fictionnelle :

Ils en conclurent que la syntaxe est une fantaisie et la grammaire une illusion.

En ce temps-là, d'ailleurs, une rhétorique nouvelle annonçait qu'il faut écrire comme on parle et que tout sera bien pourvu qu'on ait senti, observé.

Comme ils avaient senti et croyaient avoir observé, ils se jugèrent capables d'écrire. Une pièce est gênante par l'étroitesse du cadre. Mais le roman a plus de libertés. Pour en faire un, ils cherchèrent dans leurs souvenirs.

Pécuchet se rappela un de ses chefs de bureau, un très vilain monsieur, et il ambitionnait de s'en venger par un livre.

Bouvard avait connu à l'estaminet, un vieux maître d'écriture, ivrogne et misérable. Rien ne serait drôle comme ce personnage.

Au bout de la semaine, ils imaginèrent de fondre ces deux sujets, en un seul – en demeuraient là, passèrent aux suivants : – une femme qui cause le malheur d'une famille – une femme, son mari et son amant – une femme qui serait vertueuse par défaut de conformation – un ambitieux – un mauvais prêtre.

Ils tâchaient de relier à ces conceptions incertaines des choses fournies par leur mémoire, retranchaient, ajoutaient. Pécuchet était pour le sentiment et l'idée, Bouvard pour l'image et la couleur. – Et ils commençaient à ne plus s'entendre, chacun s'étonnant que l'autre fût si borné.

La science qu'on nomme esthétique, trancherait peut-être leurs différends. Un ami de Dumouchel, professeur de philosophie, leur envoya une liste d'ouvrages sur la matière. Ils travaillaient à part, et se communiquaient leurs réflexions.

Après leur échec en matière grammaticale, l'épisode s'ouvre avec la trouvaille d'un nouveau projet intellectuel, l'écriture romanesque en l'occurrence. Il n'est pas question ici de gros plans du vécu singulier d'un personnage. Bien au contraire, il s'agit d'un récit schématique ou singulatif, qui résume en une seule fois des dialogues ou des actions qui se seraient passés à plusieurs reprises. L'allure de la narration est légère, comme si elle avait intériorisé, au sein d'une micro-séquence, le principe de composition épisodique qui inspire l'ensemble de l'ouvrage. Ici pas de dialogue, cet échange conversationnel rapide, si courant dans le roman. Le narrateur reste discret, quoiqu'il soit directement perceptible à travers de petites remarques (« *ils se jugèrent* ») ou encore, dans des expressions à double sens, comme celle sur l'« étroitesse » du théâtre par rapport à la « liberté » du roman. Il a déjà adopté le style indirect libre, qui lui permet de transmettre les dires des personnages tout en se moquant d'eux.

<sup>36</sup> Félix Martínez Bonati, «Modos inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes», *Estudios públicos*, 100, 2005, p. 193-208.



C'est sans doute au moyen de la succession disparate, inattendue ou bizarre des mots et des points de vue, chargés à l'occasion d'allusions concrètes, que les effets comiques jaillissent tout au long du passage. Ils sont favorisés, nul doute, par une syntaxe allégée et paratactique, quelquefois par la disposition parallèle ou contrastée des avis de l'un ou l'autre des protagonistes, se succédant comme en écho (« *Pécuchet se rappela... ; Bouvard avait connu...* »). De longues heures de discussion et de lectures sont ainsi rapidement résumées.

Un nombre très élevé de publications est mentionné dans *Bouvard et Pécuchet* ; jamais leur bibliothèque n'y est décrite. Peu de précisions d'ailleurs sur les façons qu'ils ont de se procurer les livres qui les intéressent ; tel est également le cas de la « liste d'ouvrages » d'esthétique dans cet extrait<sup>37</sup>. Sans doute les intérêts des personnages, au fil de leurs besoins circonstanciels, sont-ils le facteur qui détermine l'extension, au sens logique du terme, de leur monde, à l'instar du passage de *Don Quichotte* précédemment cité – même si les rôles de sélection thématique et de commentaire implicite du narrateur semblent plus développés chez Flaubert. Toutefois la rencontre des protagonistes a lieu, on s'en souvient, sur un boulevard « absolument désert »<sup>38</sup>.

S'il n'est pas toujours aisé de distinguer les caractères de Bouvard et Pécuchet de façon nette, s'ils donnent quelquefois, comme dans l'extrait cité, une impression de vide, au point que le narrateur peut faire de l'un le miroir de l'autre (« *chacun s'étonnant que l'autre fût si borné* »), c'est peut-être en raison du principe comique de répétitivité, l'un des symboles de la bêtise, qui aboutit, on le sait, à l'idée de *copie*. Don Quichotte et Sancho constituent un couple distinct et hiérarchisé, dont les caractères et la conscience, tout en gardant leur configuration première, évoluent au fil de leurs aventures. Bouvard et Pécuchet, chacun, certes, avec son propre éthos, se ressemblent cependant davantage : un seul pronom les réunit souvent comme sujet indifférencié de la même phrase, d'autres personnages les confondent, ils n'apprennent pas de leurs erreurs, n'évoluent guère au long du roman<sup>39</sup>. À bien y penser, tel peut être aussi le cas chez Cervantès, notamment lorsque la mécanique de la farce l'emporte sur d'autres aspects du récit ou lorsque le narrateur lui-même prévient ses lecteurs de l'invraisemblable de certaines tirades de ses personnages (II, 5). L'instabilité de ceux de Flaubert, la souplesse ou la versatilité du monde présenté dans *Bouvard et Pécuchet*, oscillant entre le

<sup>37</sup> Stéphanie Dord-Crouslé, « *Bouvard et Pécuchet* » de *Flaubert...*, p. 51 ; Yvan Leclerc, « Notes de cours sur *Bouvard...* », p. 10-11.

<sup>38</sup> Selon Rocky Penate, « les anecdotes, les idées philosophiques et toutes les opinions partagées par Bouvard et Pécuchet sont supprimées, ce qui suggère que ce n'est pas le contenu de cette conversation qu'il est important de retenir, mais bien plutôt son occurrence même » (« L'espace dialogique chez Flaubert : la "cabane de l'Ermite" et le double pupitre des copistes », *Flaubert* [En ligne], Style/Poétique/Histoire littéraire, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 16 avril 2017. URL : <http://flaubert.revues.org/641>). Sur l'extension des mondes possibles, Félix Martínez Bonati, *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad, 1992, p. 113-127.

<sup>39</sup> Yvan Leclerc, *La Spirale et le Monument*, p. 38, 49, 55, 129, 133-160 ; Juan Goytisolo, « Bouvard et Pécuchet sur les pas de Cervantès », *Les Cervantiades*, Paris, BNF, 2000, p. 37-45 ; Stéphanie Dord-Crouslé, « *Bouvard et Pécuchet* » de *Flaubert...*, p. 37-38.

comique pur, l'allégorie savante et l'intrigue romanesque, entre le monde historique et une étrange anhistoricité, sont sans doute héritières de ces subtilités techniques de Cervantès<sup>40</sup>.

La mimésis, plus ou moins « dense » en fonction de la sélection thématique des fables, n'est pas la seule finalité des arts poétiques, et cela tant du point de vue synchronique que dans leur évolution. Dans *Bouvard et Pécuchet*, la dualité des personnages et le principe dialogique permettent de moduler, à travers la suite des épisodes, une aventure ouverte et, à la rigueur, interminable – en toute indépendance de la mort du romancier et de l'inaboutissement de la « seconde partie », à savoir les dossiers de travail des apprentis savants, y compris le célèbre *Dictionnaire des idées reçues*, dont la responsabilité auctorielle reste ambiguë. C'est également cette ouverture qui favorise la juxtaposition, surprenante, du narrateur et de ses deux protagonistes, dont le tournant est le passage du chapitre VIII : « Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer ». Certes, les activités auxquelles se livrent les personnages et leur auteur convergent, ne serait-ce que sur une dimension parabolique ou allégorique : composition de dossiers, lecture d'ouvrages variés, prise de notes<sup>41</sup>.

Ce parallèle quelque peu énigmatique, si commenté, permet de mettre en lumière une dernière connexion avec la poétique de Cervantès. Les travaux de documentation auxquels s'est adonné Flaubert, avec la ténacité que l'on sait, en vue de fonder la valeur de vérité de ses récits relèvent de cette pratique des écrivains humanistes qui veut que le poète doit bien connaître les matières qu'il envisage de traiter avant de se mettre à écrire. Flaubert y fait référence dans une lettre à Louise Colet du 7 avril 1854 :

Que ne suis-je jeune ! Comme je travaillerais ! Il faudrait tout connaître pour écrire. Tous tant que nous sommes, écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse, et pourtant comme tout cela fournirait des idées, des comparaisons ! La moelle nous manque généralement ! Les livres d'où ont découlé les littératures entières, comme Homère, Rabelais, sont des encyclopédies de leur époque. Ils savaient tout, ces bonnes gens-là ; et nous, nous ne savons rien<sup>42</sup>.

Il semblerait que la démarche littéraire du futur auteur de *Bouvard et Pécuchet* ne fait que confirmer son intuition de jeunesse, dans le sens où le progrès des savoirs et la consécration à l'étude, loin de remédier à l'ignorance, finissent par s'avérer en tous points inutiles et se voient donc réduits à leur caricature la plus

<sup>40</sup> Yvan Leclerc, « Notes de cours sur *Bouvard...* », p. 12 et 16. Sur les angles morts de la présentation de Gorju, Stéphanie Dord-Crouslé, « *Bouvard et Pécuchet* » de Flaubert..., p. 70-73 ; Sylvie Thorel-Cailleteau, « *Bouvard et Pécuchet* : la question... ». Sur la construction des personnages de Cervantès, Félix Martínez Bonati, *El « Quijote » y la poética...*, p. 137-145.

<sup>41</sup> Marthe Robert, *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Paris, Balland, 1982, p. 56-61 ; Stéphanie Dord-Crouslé, « Un dossier flaubertien mal connu : les notes pour le chapitre "Littérature" de *Bouvard et Pécuchet* », *Histoires littéraires*, 2005, p. 119-135. <halshs-00199139>.

<sup>42</sup> *Correspondance*, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>>. Don Quichotte atteste ce principe humaniste de manière détournée, à son habitude, lors d'un échange avec un étudiant poète, pour priser la supériorité de la « science chevaleresque » sur le « gai savoir » : le chevalier doit connaître le droit, la théologie, la médecine, l'astronomie, puis d'autres savoirs mineurs tout aussi nécessaires, pour mener à bien sa très haute mission (II, 18).

schématiquement scolaire : la copie. Ce serait stimulant de faire, encore une fois, le lien avec le narrateur de *Don Quichotte*, qui se présente (I, 8) comme transcritteur d'un manuscrit arabe qu'il a fait traduire en espagnol pour le suivre méticuleusement dans son récit, au point d'y copier non seulement le texte, mais aussi certaines remarques marginales de l'auteur original, Cide Hamete ou, encore, quelques envolées de son traducteur à gages... Cependant, chez Cervantès, le recopiage est une convention générique ancienne qui a été détournée en vue de faciliter l'entrée du monde contemporain – ainsi que du « copiste » lui-même – au royaume de la fiction poétique ; tandis que, chez Flaubert, la copie devient le symbole final de cette bêtise ambiguë et fascinante, sautant du livre au monde pour s'emparer de son auteur lui-même et se poser comme norme universelle. On ne peut que saluer, avec admiration et gratitude, ces deux folles entreprises, complètement « impossibles », selon les termes du romancier rouennais, et pourtant si pleinement réussies<sup>43</sup>.

### Bibliographie

- Alarcos Llorach, Emilio, «La interpretación de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert y su quijotismo», *Cuadernos de literatura*, 1948, IV, p. 139-176.
- Alonso, Álvaro, « La voix des personnages romanesques : intonations et affects dans le *Quichotte* », dans Miguel Olmos (dir.), *Traces et projections de la voix*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2015, p. 87-106.
- Auerbach, Erich, *Mimesis* [1946], trad. Eugenio Imaz, La Habana, Arte y Literatura, 1986.
- Azaña, Manuel, «Cervantes y la invención del *Quijote*» [1930], *Obras completas*, ed. Juan Marichal, 4 vols., Madrid, Giner, 1990, I, p. 1097-1115.
- Blanco, Mercedes, « Vraisemblance et réel dans le *Quichotte* », *La Licorne*, 39, 1996, p. 189-218.
- Bouilhet, Louis, *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. Maria Luisa Cappello, Paris, CNRS Éditions, 1996.
- Canavaggio, Jean, « Flaubert, lecteur de *Don Quichotte* », *Hommage à Carlos Serrano*, coord. Annie Molinié, Marie-Claire Zimmermann et Michel Ralle, Paris, Eds. Hispaniques, 2005, I, p. 21-29.
- Cervantes, Miguel de, *Poesías completas, I. Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- , *Don Quichotte*, trad. de César Oudin et de François de Rosset revue et préfacée par Jean Cassou [1949], Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1989.
- , *Don Quijote de la Mancha*, éd. Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico [1997-2018], Centro Virtual Cervantes, en ligne : <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>
- Close, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, CEC, 2007.
- Dord-Crouslé, Stéphanie, « *Bouvard et Pécuchet* » de Flaubert : une « encyclopédie critique en farce », Paris, Belin, 2000.
- , « Un dossier flaubertien mal connu : les notes pour le chapitre "Littérature" de *Bouvard et Pécuchet* », *Histoires littéraires*, 2005, p. 119-135. <halshs-00199139>.
- Dufour, Philippe, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert*, [En ligne], 2 / 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, consulté le 05 avril 2017. URL : <http://flaubert.revues.org/873>.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*. Édition électronique par Yvan Leclerc et Danielle Girard [2017], en ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>
- , *Œuvres*, Centre Flaubert / CÉRÉdI, en ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/>

<sup>43</sup> Julián Ríos a proposé récemment un suggestif échantillon du destin des deux copistes flaubertiens dans le nouveau monde numérique (« Avec Bouvard et Pécuchet dans le cyberspace », *Monstruaire*, trad. de Geneviève Duchêne, Paris, José Corti, 1998).

- Fox, Soledad, *Flaubert and Don Quijote. The influence de Cervantes on Madame Bovary*, Brighton, Sussex Academic Press, 2008.
- Gilman, Stephen, *The Novel According to Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Goytisolo, Juan, « Bouvard et Pécuchet sur les pas de Cervantès », *Les Cervantiades*, Paris, BNF, 2000, p. 37-45.
- Jouet, Jacques, "Nine Suppositions Concerning Bouvard and Pécuchet", *Review of Contemporary Fiction*, 33 / 3, 2013, p. 87-93.
- Leclerc, Yvan, *La Spirale et le monument. Essai sur « Bouvard et Pécuchet » de Gustave Flaubert*, préf. de Jacques Neefs, Paris, Sedes, 1988.
- , « Entretien sur la bibliothèque de Flaubert », dans Yvan Leclerc (dir.), *La bibliothèque de Flaubert. Inventaire et critique*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2001, p. 193-199.
- , « Notes de cours sur Bouvard et Pécuchet, fictions du savoir et savoirs de la fiction », *Revue Flaubert*, 2011, p. 1-28. <halshs-00679092>
- Levin, Harry, «Cervantes, el quijotismo y la posteridad» ["The Quixotic Principle...", 1970], en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, p. 377-396.
- López Esteve, Luis Eduardo, *El mito del «Quijote» en el imaginario simbólico-literario de la segunda mitad del siglo XIX en Francia: Gustave Flaubert* [thèse dir. par Fco. Javier del Prado Biezma, Univ. Complutense de Madrid, Dpt. de filología francesa, 1994, 1244 p.].
- Martín Morán, José Manuel, *Autoridad, palabra y lectura en el "Quijote"*, Vercelli, Mercurio, 2008.
- , *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, CEC, 2009.
- Martínez García, Patricia, «La huella de Cervantes en la obra de Flaubert», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 37-2 | 2007, Publicado el 11 octubre 2010, consultado el 30 septiembre 2016. URL : <http://mcv.revues.org/1678>
- , «Gustave Flaubert», dans Carlos Alvar (dir.), *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, Castalia, s.v.
- Martínez Bonati, Félix, *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad, 1992.
- , *El "Quijote" y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC, 1995.
- , «Modos inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes», *Estudios públicos*, 100, 2005, p. 193-208.
- Moner, Michel, *Cervantès conteur. Récits et paroles*, Madrid, Casa de Velazquez, 1989.
- Moore, Steven, *The Novel: An Alternative History. 1600 to 1800*, New York, Bloomsbury, 2013.
- Nabokov, Vladimir, *Littératures*, intr. de John Updike et Guy Davenport ; préf. de Cécile Guilbert, Paris, Robert Laffont, 2009.
- Ong, Walter A., *Orality and Literacy* [1982], London, Routledge, 2000.
- Pavel, Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.
- , *La Pensée du roman* [2003], Paris, Gallimard, 2014.
- Penate, Rocky, « L'espace dialogique chez Flaubert : la "cabane de l'Ermite" et le double pupitre des copistes », *Flaubert* [En ligne], Style/Poétique/Histoire littéraire, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 16 avril 2017. URL : <http://flaubert.revues.org/641>.
- Ríos, Julián, *Monstruaria*, trad. de Geneviève Duchêne, Paris, José Corti, 1998
- , *Larva y otras noches de Babel (Antología)*, pról. Carlos Fuentes ; ed. Alejandro Toledo, México, FCE, 2007.
- , *Quichotte et fils. Une généalogie littéraire* [2008], trad. d'Albert Bensoussan et Geneviève Duchêne, Paris, Tristram, 2009.
- Robert, Marthe, *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Paris Balland, 1982.
- Roubaud-Bénichou, Sylvie, *Le Roman de chevalerie en Espagne. Entre Artur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- Séginger, Gisèle, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Liège, Sedes, 2000.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie, « Bouvard et Pécuchet : la question du genre », *Revue Flaubert*, 11, 2011, en ligne : <<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=91>>
- Winock, Michel, *Flaubert*, Paris, Gallimard, 2013.