



HAL
open science

“ Le système narratif dans l’adaptation graphique du Don Quichotte de Cervantès par Rob Davis ”

Aude Plozner Bruder

► **To cite this version:**

Aude Plozner Bruder. “ Le système narratif dans l’adaptation graphique du Don Quichotte de Cervantès par Rob Davis ”. Crisol Série numérique, 2022, pp.1-16. hal-04038883

HAL Id: hal-04038883

<https://hal.science/hal-04038883>

Submitted on 21 Apr 2023

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.

Le système narratif dans l'adaptation graphique du *Don Quichotte* de Cervantès par Rob Davis

AUDE PLOZNER BRUDER

CENTRE INTERLANGUES - TEXTE IMAGE LANGAGES (EA 4182)

audeplozner@gmail.com

Introduction

1. Dans leur préface à la traduction française du *Don Quixote* de Rob Davis, adaptation graphique du roman de Cervantès, Jean Canavaggio et Juan Manuel Bonet indiquent que « les aventures du chevalier et de l'écuyer ont été relayées par la bande dessinée » (Davis, 2015a ; 2) et qu'« il en existe plus d'une trentaine » (Davis, 2015b ; 3). Celle de l'illustrateur britannique, dont la Première partie paraît en 2011 (Davis, 2011) et la Seconde en 2013 (Davis, 2013)¹, a connu un tel succès qu'elle a rapidement été traduite en langue espagnole (Davis, 2014), française et allemande (Davis, 2015c)². En effet, le roman graphique de Davis présente une sorte de juste équilibre entre tradition et modernité : il rend le texte cervantin accessible à un large public autant qu'il respecte « la manière et l'esprit » de son auteur (Davis, 2015a ; 2), tout en s'inscrivant, de surcroît, dans les débats critiques autour de l'œuvre originale. Peut-être Rob Davis a-t-il voulu appliquer, lui aussi, le conseil de l'ami de l'écrivain dans le prologue de la Première partie : « Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla » (Cervantes Saavedra, 2007 ; 14).
2. Si nous avons eu l'occasion d'étudier spécifiquement la façon dont l'adaptateur s'approprie la matière intercalée et la transpose graphiquement, notamment sa technique d'enchâssement des récits (Plozner Bruder, 2022), nous souhaiterions à présent poursuivre notre travail en nous intéressant au système narratif configuré dans la Première partie, qui a sans

1 Les ouvrages ont ensuite été réunis en un seul volume (*The Complete Don Quixote*) en 2014.

2 Dans le cadre de cet article, nous nous appuyons sur la version espagnole.

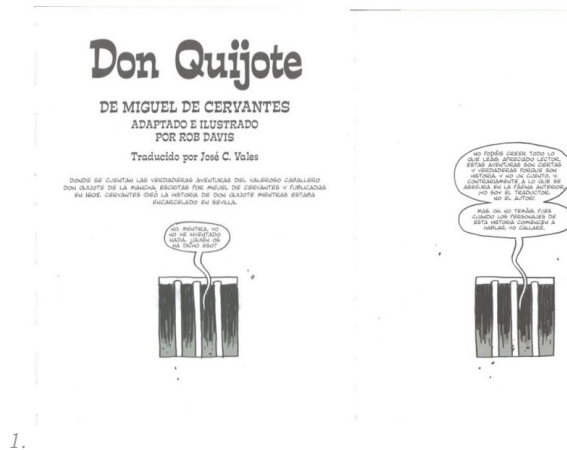
doute dû constituer un véritable défi pour Davis. Pour reprendre les termes de Maurice Molho dans son article « Instancias narradoras en *Don Quijote* » (Molho, 1989 ; 273-285) – sur lequel nous nous appuyerons principalement tout au long de ce travail –, notre étude se centrera non plus sur « les instances narratrices superficielles » que sont les narrateurs-personnages rapportant une (ou leur propre) histoire³, mais sur les « instances narratrices profondes » (Molho, 1989 ; 273) qui structurent le récit et qui constituent, selon l'hispaniste, un véritable « embrollo de autorías » (Molho, 1989 ; 279). Ainsi nous nous demanderons comment Rob Davis saisit et transpose graphiquement le système narratif « profond » de la Première partie du roman original, cet « imbroglio », dans son adaptation.

3. Pour répondre à cette question, nous étudierons les passages qui nous ont semblé les plus caractéristiques de l'œuvre cervantine et du roman graphique de Davis. Nous nous intéresserons dans un premier temps aux planches liminaires où semblent s'élaborer les premières conventions graphiques du système narratif transposé ; dans un second temps, nous nous centrerons sur la façon dont l'illustrateur a adapté le très particulier chapitre 9, celui où le narrateur raconte comment il a trouvé la suite des aventures de don Quichotte avant de la faire traduire ; et pour finir, nous nous arrêterons sur la séquence narrative qui correspond à la réinterprétation de la trouvaille des manuscrits des académiciens d'Argamasilla dans la caisse de plomb (pages 149-150).

1. Les planches liminaires de la Première partie davisienne : premières conventions graphiques

4. Commençons par observer les planches des pages 9 et 11 de l'adaptation graphique :

3 Molho cite par exemple Cardenio, Dorotea, le Captif, ou le narrateur du *Curieux impertinent*.



5. Le coloris réservé à ces deux planches leur octroie un statut particulier vis-à-vis du texte narrant les aventures de don Quichotte : illustrées en noir et blanc, elles acquièrent une fonction péritextuelle, dont les paramètres vaudront d'ailleurs pour la Seconde partie. Plus précisément, elles servent à la fois de frontispice et de prologue.
6. La première planche reprend, en effet, certains codes de la page annonciatrice d'un livre (tels que le titre de grande taille, l'auteur et la date de première parution), tout en y intégrant la spécificité de l'exemplaire par la mention des noms de l'adaptateur/illustrateur britannique et du traducteur espagnol. Dans le même temps, le texte se situant dessous, ainsi que la première illustration et celle dupliquée à la page suivante, font office de prologue. Bien que nécessairement condensé, le prologue davisien reprend plusieurs éléments du texte original, à commencer par l'adresse au lecteur à la première personne du singulier, rendue graphiquement par deux bulles sortant d'une cellule carcérale. L'emprisonnement est également l'un des éléments clés repris par l'illustrateur : alors que l'instance énonciatrice dans le prologue cervantin affirme que l'histoire de don Quichotte « se engendrô en una cárcel », Davis concrétise doublement cette information. Elle est à la fois illustrée graphiquement (en gros plan par une fenêtre condamnée par trois barreaux) et mentionnée textuellement : « Cervantes

ideó la historia de don Quijote mientras estaba encarcelado en Sevilla ». À première vue, et comme l'ont suggéré beaucoup de chercheurs en s'appuyant sur des éléments biographiques, Davis semble identifier le *je* du prologue original à Cervantès lui-même, qui ne l'a pourtant pas signé de sa main comme le souligne, entre autres, Jesús G. Maestro (Maestro, 1995 ; 115). Néanmoins, cette identification n'est pas affichée aussi nettement d'un point de vue graphique dans la mesure où l'instance s'exprimant à la première personne, celle à l'origine de la bulle, n'est pas représentée en pleine lumière : elle se trouve derrière des barreaux, dans une cellule plongée dans l'obscurité totale, et n'est pas visible par le lecteur qui l'observe depuis l'extérieur. De cette façon, l'illustrateur semble cultiver graphiquement l'ambiguïté textuelle au sujet de l'identité de l'énonciateur de la pièce liminaire.

7. D'une façon analogue, l'adaptateur va également s'approprier le très énigmatique segment de phrase « aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote » (Cervantes Saavedra, 2007 ; 7), dont l'interprétation a fait couler beaucoup d'encre. Cette réflexion autour de la génétique textuelle, qui peut déjà être entreprise dès le frontispice du Quichotte original en examinant le sens du verbe « composer » (Molho, 1989 ; 275), est également menée dans ces planches grâce au prisonnier : « Yo no he inventado nada », « ¡Yo soy el traductor, no el autor! ». Si l'on peut difficilement expliquer la mention d'un « traducteur » dans le prologue (d'autant plus si l'on suppose que le locuteur est Cervantès), c'est parce que la traduction espagnole de José C. Vales est inexacte. Dans l'adaptation anglaise en effet, le prisonnier indique « I am the **adaptor**, not the author ! » (Davis, 2014 ; 4), ce qui vient complexifier plus encore l'identification de l'instance énonciatrice tapie dans l'ombre. À l'instar du verbe « composer » analysé sémantiquement par Molho, le verbe « adaptar » signifie à l'époque, lui aussi, « acomodar », et, par conséquent, « ordenar, componer, y ajustar las cosas, distribuyéndolas, y disponiéndolas con orden y método⁴ ». Mais aujourd'hui, il revêt également un sens nouveau : « modificar una obra [...] o darle una forma diferente de la original⁵ ». En d'autres termes, Davis joue astucieusement avec la polysémie du substantif « adaptor » pour se référer à la fois au Cervantès « componedor » d'hier, et à lui-même, adaptateur d'aujourd'hui. Textuellement donc, le britannique se pose en double de Cervantès et se

4 Les définitions en question sont tirées du Diccionario de *Autoridades de la Real Academia Española*, [en ligne], URL : <https://apps2.rae.es/DA.html>

5 *Diccionario de la Real Academia Española* [en ligne], URL : <https://dle.rae.es/adaptar>

glisse dans sa peau – ou dans sa cellule, d'un point de vue purement (topo)graphique – pour transposer son œuvre.

8. Dans ces planches péri-textuelles donc, l'« embrollo » est double, et il se poursuivra par la suite. En effet, dans la partie inférieure de la double bulle de la page 11, l'énonciateur indique « pues cuando los personajes de esta historia comiencen a hablar yo callaré ». Pourtant, l'énonciateur du prologue réapparaît à de nombreuses reprises dans le roman sous deux modalités spécifiques à la bande-dessinée : le cartouche et la vignette.
9. Motivé par une volonté – assez ironique – de clarté, le premier cartouche apparaît à la page suivante pour configurer graphiquement la voix narrative principale :



2.

10. Il faut tout d'abord constater que cette page a la particularité de faire office de planche seuil. Elle est celle qui marque la transition entre les planches liminaires en noir et blanc et le début de l'histoire, qui commence justement par la représentation du village de don Quichotte sous un ciel bleu et quelque peu nuageux. Entre ensuite en jeu le cartouche, dont la fonction principale en bande-dessinée est celle de contenir la voix narrative. Dans notre cas, le *yo*-narrateur de l'encadré rectangulaire incarne une nouvelle version graphique de la voix du *yo*-prisonnier (celle au discours direct, dans une bulle) ; et cette coïncidence est d'autant plus évidente dans la version originale de l'adaptation grâce à l'emploi de l'adverbe « now » (« my voice **now** appears in these boxes »), qui renvoie par opposition à la voix apparaissant à la page précédente, « before ». Par conséquent, il semblerait que Davis identifie la première instance narratrice du roman au locuteur des planches liminaires, et donc, possiblement, à Cervantès. À première vue, dès le premier cartouche narratif, l'adaptateur se prononce sur des questions maintes fois débattues : « ¿Quién es el que decide no acordarse? », « ¿será, pues, el caso de identificar a Miguel de Cervantes como primera instancia narradora del relato? » (Molho, 1989 ; 277). Selon lui, la réponse est affirmative, ou du moins elle le semble, car n'oublions pas que l'illustrateur cultive graphiquement l'ambiguïté textuelle autour de l'identité de l'énonciateur-prisonnier.
11. Intéressons-nous enfin à la seconde modalité qui, en réalité, n'est pas création nouvelle : la vignette. Le locuteur de la cellule carcérale, bien qu'ayant annoncé son silence sur la planche de la page 11, va effectivement réapparaître sous la forme de vignettes – illustrées exactement de la même façon⁶ – à 29 reprises⁷, contredisant ainsi le pacte conclu dans le prologue (« yo callaré »). Ainsi, l'avertissement dicté par lui-même, « no podéis creer todo lo que leáis », doit être pris au pied de la lettre, et ce dès le départ. Quant aux multiples interventions, elles sont pour la plupart des adresses directes au lecteur, ou renvoient à ce que conte Cid Hamet Benengeli, la nouvelle voix narrative apparaissant au chapitre 9 du roman original, sur lequel nous allons nous pencher à présent.

6 Les vignettes sont néanmoins teintées selon le code couleur propre aux séquences narratives dans lesquelles elles apparaissent.

7 On peut compter précisément quinze apparitions dans la Première partie, et quatorze dans la Seconde.

2. De ce que Rob Davis fit du chapitre 9 de la Première partie cervantine

12. En premier lieu, rappelons que le chapitre 9 du roman de Cervantès constitue une pause dans les errances chevaleresques du protagoniste. Le narrateur, qui n'a pas accès à la suite de l'histoire (interrompues au milieu d'une bataille), va se mettre en quête de documents contenant la suite des aventures, comme il l'indique à la toute fin du chapitre 8 :

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (Cervantes Saavedra, 2007 ; 83).

13. Le passage cité sème le trouble chez le lecteur et s'avère problématique pour deux raisons principales : la mention de deux « auteurs » distincts, et l'emploi conjugué d'un « él » et d'un « yo » (dès le début du chapitre 9) par le narrateur pour se référer à lui-même.

14. Dans le texte original en effet, la voix narrative établit une hiérarchie assez confuse entre plusieurs « auteurs » : « el autor desta historia », qui est anonyme ; « el segundo autor », qui peut être identifié à la première instance narratrice⁸ ; auxquels s'ajoute, quelques pages plus loin, Cid Hamet Benengeli, qualifié par la suite de « primer autor⁹ ». De toute évidence, Rob Davis a dû considérer cette organisation narrative et auctoriale, complexe de sa polyphonie, afin de l'adapter dans son œuvre, et nous croyons que sa transposition a été animée par une volonté de « desembrollar ».

15. Il faut d'abord constater que l'illustrateur consacre à l'extrait cité en amont non pas une vignette, mais une planche entière (page 45), ce qui lui permet de souligner l'intérêt du passage dans l'économie du roman, et ce qui nous permet d'en déduire qu'il porte une attention particulière à transposer la profondeur du système narratif du *Quichotte* cervantin :

8 John Jay Allen souligne par ailleurs que ce « *segundo autor* » est très souvent identifié à Cervantès lui-même (Cervantes Saavedra, 1981 ; 141).

9 La première occurrence se situe au chapitre 24 de la Seconde partie (Cervantes Saavedra, 2007 ; 734).

A. PLOZNER BRUDER, « Le système narratif dans l'adaptation graphique... »

LA HISTORIA VERDADERA NOS DEJA AL VICCAÍNO Y AL FAMOSO DON QUIJOTE
CON LAS ESPADAS EN ALTO. DICE EL AUTOR QUE NO HALLÓ NADA MÁS ESCRITO
SOBRE ESTA BATALLA Y LAS HAZAÑAS DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA.



SUPONGO QUE VUESTRAS MERCEDES ESTÁN TAN SORPRENDIDAS COMO YO, AUNQUE
COMO RECOPIADOR DE ESTA HISTORIA MI PESADUMBRE ES MAYOR
QUE LA VUESTRA.
AH, PERO VOS NO SOIS NECIO, ALEGRE LECTOR, Y BIEN PODÉIS VER QUE
EL LIBRO QUE TENÉIS ENTRE MANOS AÚN TIENE MUCHO POR LEER. VOLVAMOS
JUNTOS LA SIGUIENTE PÁGINA. DEJEMOS A DON QUIJOTE Y AL FURIOSO VICCAÍNO,
DISPUESTOS A ENTABLAR FÉROZ BATALLA, RUGIENDO COMO ENDEMONIADOS,
MIENTRAS OS CUENTO MI PROPIA AVENTURA, MÁS MODESTA, DE CÓMO HALLÉ EL
RESTO DE ESTA HISTORIA.

3.

16. Tandis que le britannique établit bien l'existence d'un « autor » anonyme (« dice el autor que no halló nada más escrito »), l'étiquette de « segundo autor » disparaît au profit de celle de « recopilador » (compilateur), peut-être plus claire pour le lecteur d'aujourd'hui. Dans la même dynamique, l'instance énonciatrice davisienne ne passe pas soudainement d'un « él » à un « yo » mais emploie dès le départ la première personne, avant de conclure : « os cuento mi propia aventura, más modesta, de cómo hallé el resto de esta historia. » Pour autant, on ne peut dire que le

« *desembrollo* » qui semble avoir été opéré par l'adaptateur soit guidé par le raccourci. Pour le démontrer, observons la double page qui suit :



4.

17. Les couleurs de ces deux planches doivent être commentées. Le passage à un code bicolore non représentatif de la réalité s'apparente à la technique d'insertion davisienne des récits intercalés que nous avons déjà étudiée¹⁰ et vient souligner la singularité du récit proposé aux lecteurs. Les couleurs en question, blanche et brunâtre, ne sont pas sans rappeler les anciens tirages photographiques sépias, ceux qui viennent fixer l'image à un instant *t*, de la même façon que les planches des pages 45 et 48 encadrent le récit en une sorte d'arrêt sur image¹¹. Cependant, le changement de plan narratif n'est pas uniquement souligné par cette mise en couleur caractéristique : il se voit complété par la transformation de la voix narrative, qui

10 L'usage du code couleur bicolore est caractéristique de la technique d'insertion des récits secondaires dans la Première partie davisienne ; en revanche, dans la Seconde partie, l'illustrateur s'adapte aux critiques formulées à l'encontre de Cervantès par certains de ses lecteurs : ainsi, pour donner un effet « ni suelt[o], ni pegadiz[o] » (Cervantes Saavedra, 2007 ; 877), il s'emploie à éviter tout changement abrupt de couleur par rapport à l'histoire principale (Plozner Bruder, 2022).

11 On notera le double emprunt à l'univers de la photographie et de l'image en mouvement. La planche page 48, par ailleurs, résulte d'une lecture attentive de la description du premier cahier dans le roman original (Cervantes Saavedra, 2007 ; 87).

conte son aventure à la première personne, devenant alors narratrice-personnage. Pour illustrer cette évolution, l'adaptateur va poursuivre le système instauré en amont et l'enrichir : les vignettes carcérales – qui apparaissent dans le coin supérieur gauche de la page de gauche et dans le coin inférieur droit de la page de droite – enserrent le récit en l'introduisant et le concluant ; les cartouches rectangulaires quant à eux, servent à la narration de la recherche de la suite des aventures ; et apparaît, en sus, une nouvelle modalité graphique, celle de bulles introduisant un discours direct¹². Le lecteur s'attendait sans doute à ce que l'instance narratrice devenue personnage soit enfin vue en pleine lumière et prenne corps. Pourtant, il n'en est rien : l'appendice des dites bulles proviennent toutes d'un hors-champ. Contrairement au jeune vendeur de manuscrits et au traducteur morisque, le narrateur-personnage n'est pas illustré physiquement, et la voix narratrice ne restera définitivement qu'une « voix ». Autrement dit, l'ambiguïté identitaire de la première instance n'est pas levée. Qu'en est-il alors de la nouvelle voix du manuscrit trouvé, celle de l'« historiador árabe » ? Quel traitement graphique l'adaptateur lui réserve-t-il ?

18. Cid Hamet Benengeli, qui est qualifié à plusieurs reprises de « primer autor » ou d'« autor primero » dans le texte cervantin (Cervantes Saavedra, 2007 ; 734, 848, 1003, 1079), ne reçoit qu'une seule fois l'étiquette d'« autor » dans l'adaptation : « nos cuenta el autor árabe lo que aconteció luego en las aventuras de don Quijote... » (Davis, 2014 ; 49). Après avoir clos son récit à la première personne, l'instance narratrice indique immédiatement le changement de voix, dès le cartouche¹³ de la première vignette, et par la suite, cette hiérarchisation sera régulièrement rappelée (toujours dans les cartouches) par l'instance prisonnière¹⁴. En d'autres termes, de la même façon que l'affirme Edward C. Riley au sujet du Cid Hamet du roman original, le Benengeli davisien incarne bien l'« autor-fantasma árabe », celui dont la voix est médiatisée par l'instance première, et celui qui, physiquement, n'est jamais illustré : « no se le permite materializarse tangiblemente en el mundo acerca del cual escribe » (Riley, 1971 ; 321). On remar-

12 Dans le chapitre 9 de l'œuvre originale, le narrateur-personnage n'intervient jamais au discours direct.

13 L'introduction d'une autre voix narrative à l'intérieur même du cartouche produit d'ailleurs une mise en abyme.

14 Les tournures énonciatives sont assez similaires à celles que l'on retrouve dans le roman cervantin. Par exemple, page 61, « nuestro sabio árabe, Cide Hamete Benengeli, dice que el caballero y el escudero... », ou encore, page 75, « Cide Hamete Benengeli tuvo a bien ahorrarnos los detalles ».

quera d'ailleurs que dans la Seconde partie de la version adaptée, la glose de l'auteur arabe en marge de l'épisode de la caverne de Montesinos¹⁵, passage pourtant singulier qui a largement été commenté par la critique, n'a pas été retenue. Il faudrait alors se demander si Davis n'aurait pas retranché ce passage (et, par conséquent, accentué le statut fantomatique de Benengeli) pour servir son projet de désambiguïsation. Cette hypothèse aurait tout au moins le mérite de montrer la situation délicate dans laquelle a dû se trouver l'adaptateur-illustrateur au moment de prendre en main le *Quichotte* et son système narratif abyssal.

19. En somme, en décidant de ne pas passer sous silence l'imbrication des instances de la narration, particulièrement mises en valeur dans le chapitre 9, Davis honore le principe même de l'adaptation graphique : il opère des choix graphiques habiles et originaux pour respecter autant que possible le texte cervantin, et parvient finalement à *adapter* et à styliser l'un des aspects les plus complexes de l'œuvre.

3. La séquence des pages 149-150 : Sancho érigé en dépositaire du « final de la historia »

20. Pour finir, nous allons nous centrer sur le dernier chapitre du roman cervantin. Le lecteur y apprend qu'est parvenue, entre les mains de la première instance narratrice, une caisse de plomb contenant plusieurs épitaphes et éloges sur la vie de don Quichotte :

Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mesmo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres. [...]

Las palabras primeras que estaban escritas en el pergamino que se halló en la caja de plomo eran éstas:

Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, *hoc scripserunt* (Cervantes Saavedra, 2007 ; 529-530).

15 Ce commentaire fait de lui le narrateur de sa propre narration (Molho, 1989 ; 279).

21. Enrichie jusqu'aux dernières pages du roman, la « galaxia de enunciaciones » (comme l'appelle Maestro, 1995 ; 113) doit, dès lors, compter « los académicos de la Argamasilla ». En revanche, dans la séquence narrative davisienne correspondante (c'est-à-dire les deux derniers bandeaux de la page 149 et la première vignette de la page 150), si l'adaptateur maintient l'existence du manuscrit et l'illustre, rien n'indique que celui-ci a été rédigé par ces académiciens-poètes.



5.



6.

22. Pour ce passage, Davis procède à plusieurs réécritures qui concernent l'origine du parchemin et la façon dont celui-ci est livré au lecteur. Dans le roman cervantin en effet, l'instance narratrice raconte avoir rencontré un médecin ayant découvert le parchemin dans une caisse de plomb elle-même retrouvée dans les fondations d'un ancien ermitage¹⁶, tandis que dans la version illustrée, elle affirme se l'être procuré auprès du jeune vendeur du marché tolédan, le même que celui du chapitre 9 : « las últimas páginas que le compré a aquel muchacho del zoco en Toledo son las que le di a Sancho » (Davis, 2014 ; 154). De prime abord, nous pourrions être amenée à penser que l'adaptateur retranche la nouvelle aventure de l'instance narratrice et se garde de mentionner la nouvelle source auctoriale dans le but, toujours, de désemprouiller – voire de simplifier, cette fois – un système jugé « galaxique ». Néanmoins, nous souhaitons attirer l'attention sur le fait que Davis choisit, contrairement à Cervantes, de différer la révélation du contenu du manuscrit, qui ne sera pas non plus délivré directement par l'instance première, mais par l'intermédiaire de Sancho à qui elle confie « el final de la historia ».

23. Apparaissant dans ses conventions graphiques habituelles à l'ouverture de la séquence narrative (les trois barreaux d'une fenêtre carcérale vue de face et depuis l'extérieur), la représentation de la voix narratrice évolue par la suite : dans la vignette centrale, le visage de Sancho surgit dans le coin inférieur droit et s'adresse directement à elle ; et dans la troisième vignette, la fenêtre de la prison est pour la toute première fois représentée de profil, tandis que se poursuit la conversation entre narrateur et personnage. Cette séquence s'avère très problématique puisque la voix narrative, au départ extradiégétique, devient subitement intradiégétique en se matérialisant et en (inter)agissant au sein même de l'histoire qu'elle raconte. Se produit alors un véritable brouillage des frontières entre réalité et fiction, qui surprendra autant le lecteur que le personnage concerné, comme en témoigne le dialogue qu'il entame avec la voix-prisonnière. Si l'on en croit la répétition de la première syllabe du pronom interrogatif dans sa réponse (« ¿Có-cómo sabe mi nombre ? »), Sancho s'inquiète de la voix anonyme qui, il ne sait comment, connaît son identité. Plus énigmatique encore est, à la vignette suivante, la réponse à la question « ¿Quién es usted, señor, y por

16 Précisons tout de même que ce récit est mené à la troisième personne du singulier, et non pas à la première personne comme l'est le chapitre 9.

qué está ahí encerrado? », à savoir : « No estoy aquí; estoy fuera de aquí. Tú sí estás aquí ». Cette formule, qui ne manque pas d'ironie si l'on tient compte de la situation d'enfermement dans laquelle se trouve la voix narratrice, provoque un décalage significatif entre les matières discursive et graphique, de sorte que cette séquence ne semble être, finalement, que pure aporie graphique. Par ailleurs, ce brouillage est d'autant plus important que l'un des personnages est érigé en depositaire du manuscrit contenant « el final de [su propia] historia ». Comment l'écuyer peut-il tenir entre ses mains, de façon prophétique, le manuscrit contenant ses aventures à venir et son épitaphe ? En outre, cette introduction de l'histoire au sein même de l'histoire – cette mise en abyme donc – semble elle-même annoncer les chapitres 3 et 4 de la Seconde partie des aventures de don Quichotte : ceux où le chevalier apprendra l'existence d'un livre racontant ses propres aventures et rencontrera l'un de ses lecteurs, le bachelier Sansón Carrasco.

24. Tout bien considéré, si Davis réécrit l'histoire de la trouvaille des épitaphes et omet de mentionner la voix des académiciens du roman original (peut-être pour répondre à des impératifs de clarté et/ou de condensation de la matière cervantine¹⁷), il propose malgré tout une version qui ne résulte en rien d'une entreprise simplificatrice. La séquence adaptée, bien que réinterprétée, est tout à fait compatible avec l'esprit du roman original dans la mesure où elle s'inscrit en adéquation avec la complexité du système narratif établi dans la Première partie du *Quichotte*, et même, avant l'heure, dans la Seconde.

Conclusion

25. Suite à cette étude comparée de l'adaptation graphique avec le roman cervantin, on ne saurait nier que Rob Davis a pris à bras-le-corps la question pourtant assez épineuse du système narratif et auctorial du *Quichotte*. En considérant la hiérarchisation des multiples voix narratives et en se servant de ses outils d'illustrateur pour tenter d'en rendre compte dans son ouvrage, le britannique démontre son degré de compréhension du texte original, dont l'une des thématiques essentielle est sans aucun doute la narration elle-même. Outre le fait qu'il s'implique dans les débats critiques les

17 On notera par ailleurs, sur la planche page 156, que le manuscrit davisien s'en tient aux trois épitaphes de don Quichotte, Sancho et Dulcinée, et n'adapte pas les trois sonnets.

plus traditionnels de l'œuvre, il faut tout de même faire valoir son aptitude à concentrer et à démêler graphiquement une matière textuelle à la fois dense et complexe, sans se priver d'apporter une touche personnelle, à la fois pertinente et enrichissante, au texte cervantin.

Aude Plozner Bruder remercie vivement les Éditions Kraken de l'avoir autorisée à reproduire quelques-unes des vignettes du volume *Don Quijote* de Rob Davis (trad. José C. Vales, Madrid, Kraken, 2014)

Bibliographie

AVALLE ARCE Juan Bautista, « Cervantes y el narrador infidente », in *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 163-172.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, John Jay Allen (éd.), Madrid, Cátedra, 1981.

_____, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (éd.), Madrid, Punto de lectura, 2007.

DAVIS ROB, *Don Quixote, vol. 1*, Londres, SelfMadeHero, 2011.

_____, *Don Quixote, vol. 2*, Londres, SelfMadeHero, 2013.

_____, *Don Quixote Complete*, Londres, SelfMadeHero, 2014.

_____, *Don Quijote*, Madrid, Kraken, 2014.

_____, *Don Quichotte, livre I*, Paris, Warum, 2015a.

_____, *Don Quichotte, suite et fin*, Paris, Warum, 2015b.

_____, *Don Quixote*, Berlin, Egmont Graphic Novel, 2015c.

A. PLOZNER BRUDER, « Le système narratif dans l'adaptation graphique... »

MAESTRO Jesús G., « El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli », in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, 1995, p. 111-141.

MOLHO Maurice, « Instancias narradoras en Don Quijote », in *MLN* [en ligne], 104 (2), 1989, p. 273-285. URL : www.jstor.org/stable/2905139.

PLOZNER BRUDER Aude, « Las interpolaciones de la adaptación gráfica del Quijote por Rob Davis: herencia cervantina y modernización », in *e-Spania* [En ligne], 41, février 2022, mis en ligne le 23 février 2022, consulté le 17 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/42841>

RILEY Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.