

La fin surprenante du *Segundo tomo* d'Avellaneda et ses possibles échos au début du *Don Quichotte* de 1615

DAVID ALVAREZ ROBLIN

CEHA – UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

david.alvarez@u-picardie.fr

Introduction

1. L'un des lieux communs les plus répandus, lorsqu'il est question du *Don Quichotte* d'Avellaneda, est que don Quichotte y finit reclus dans l'asile d'aliénés de Tolède. Cet enfermement final marquerait le triomphe de l'ordre social après les dérèglements introduits par le chevalier errant et son écuyer, mais, à bien y regarder, cette idée doit être nuancée : en effet, alors que le destin du protagoniste semble définitivement scellé, un bref épilogue fait suite à cet enfermement et annonce que don Quichotte repart pour de nouvelles aventures. C'est précisément le caractère paradoxal de cet explicit, déjà souligné par James Iffland (1999, 372-375), que nous souhaiterions examiner plus en détail dans le présent article.

2. Les pages finales du roman d'Avellaneda semblent en effet traversées par des forces contraires : on y observe, d'une part, un processus de « clôture » — dans tous les sens du terme —, puisque les nobles qui se moquaient de don Quichotte finissent par le faire enfermer dans un hospice d'aliénés ; mais on y décèle aussi, d'autre part, un mouvement d'ouverture, qui se manifeste par l'annonce d'une continuation des aventures de l'écuyer, puis de celles du chevalier (à la fin des chapitres 34 et 36, respectivement). Cette apparente contradiction peut, bien sûr, être considérée comme une concession au genre, structurellement inachevé, du roman de chevalerie, ou comme une imitation du dénouement, lui aussi ouvert, du *Don Quichotte* de 1605. Mais cette tension nous semble aussi révélatrice de la relative complexité du projet romanesque avellanédien, qui oscille entre un comique protéiforme, dans la narration principale, et un enchaînement parfois tragique de péripéties, dans les nouvelles intercalées.

3. Comment ce dénouement paradoxal remplit-il son rôle premier, qui est de clore la fiction, et comment s'y manifeste l'exemplarité ? De quelles autres fonctions ce chapitre final est-il investi ? Enfin, peut-on essayer de déterminer comment Cervantès lui-même a réagi face à cet explicit, pour le moins surprenant, au début du *Don Quichotte* de 1615 ?

1. Clôture et exemplarité

4. Si, depuis la publication de l'ouvrage pionnier de Stephen Gilman (1951), le roman d'Avellaneda a souvent été interprété comme une démonstration édifiante, c'est que les éléments à l'appui de cette thèse ne manquent pas. Les effets d'inversion par rapport à l'incipit du *Don Quichotte* de 1605 semblent en effet s'inscrire dans le cadre d'un projet soigneusement construit et traduire une volonté de mettre en garde les lecteurs contre les périls que recèle la littérature d'imagination. Au début de l'œuvre, située chronologiquement après les deux premières sorties du héros, don Quichotte apparaît comme guéri de sa folie. Ce dernier a été remis d'aplomb grâce à la lecture assidue de livres pieux (en particulier le *Flos sanctorum* de Villegas), à une alimentation consistante et à la fréquentation assidue des offices religieux :

[Magdalena], por consejo del cura Pedro Pérez y de maese Nicolás, barbero, le dio un *Flos sanctorum* de Villegas y los *Evangelios y epístolas de todo el año* en vulgar, y la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada, con la cual lición, olvidándose de las quimeras de los caballeros andantes, fue reducido dentro de seis meses a su antiguo juicio y suelto de la prisión en que estaba.

Comenzó tras esto a ir a misa con su rosario en las manos, con las *Horas de Nuestra Señora*, oyendo también con mucha atención los sermones (Avellaneda, 2014 ; 14).

5. Les livres de dévotion apparaissent, au début du texte, comme l'antidote des fictions chevaleresques et la vie équilibrée et routinière du protagoniste prend le contrepied des dérèglements décrits dans le chapitre inaugural du texte de 1605.

6. Toutefois, ce processus de guérison n'a été possible, précise Avellaneda, qu'après une période de transition pendant laquelle don Quichotte a été reclus chez lui, dans une chambre, "con una muy gruesa y pesada cadena al pie" (Avellaneda, 2014 ; 13) [nous soulignons], ce qui apparente sa maison — et sans doute aussi son état psychique — à une sorte de prison ("la prisión en que estaba"). Parallèlement, ce chapitre initial semble donc

aussi préfigurer, d'ores et déjà, l'enfermement dans l'asile d'aliénés tolédan. Plusieurs effets de symétrie entre le début et la fin du texte portent en effet à croire que ce lieu a été programmé dès l'origine comme la destination finale du héros. C'est le cas, en particulier, de la pesante chaîne que porte au pied l'un des pensionnaires de l'asile, très semblable à celle dont le héros est lui-même affublé au début du roman : "vio a un hombre [...], el cual tenía una gruesa cadena al pie" (Avellaneda, 2014 ; 388) [nous soulignons]. L'*incipit* et l'*explicit* ont donc en commun de placer le protagoniste dans une position de captivité sinon identique, du moins analogue.

7. Entre ces deux moments clés, la fiction avellanédienne raconte l'histoire d'une rechute, qui ne vaut au maître et à l'écuyer qu'avaries et quolibets. Les héros se rendent d'abord à Saragosse pour participer à des joutes chevaleresques, comme annoncé par Cervantès dans l'épilogue du *Don Quichotte* de 1605, puis gagnent Madrid, accompagnés d'une tripière nommée Bárbara, qu'ils ont rencontrée chemin faisant, et dont la présence ne fait qu'accroître les railleries à leur rencontre. Une fois à la Cour, le chevalier et son fidèle serviteur offrent un plaisant divertissement à un groupe d'aristocrates madrilènes, jusqu'à ce que ces ingénieux mystificateurs, pris de scrupule, décident du sort de chacun des personnages principaux, tous soumis à un processus de « reterritorialisation » (Iffland, 1999 ; 34-35) : Bárbara, ancienne prostituée que don Quichotte prend pour la reine des Amazones, est envoyée dans une maison de femmes repenties ; Sancho est invité à rester à la Cour pour y jouer dorénavant un rôle de bouffon professionnel ; quant à don Quichotte, il est mené à l'asile d'aliénés de Tolède par Álvaro Tarfe, un morisque grenadin appartenant au groupe des mystificateurs, moyennant un stratagème. Chacun des membres de ce trio comique se voit ainsi réassigner un espace et une place susceptibles de contenir sa déviance.

8. Plusieurs indices concordants invitent à penser que l'enfermement du chevalier dans l'asile est conçu comme le point d'aboutissement d'un processus d'endiguement, non seulement de la folie, mais de différents types de comportements déviants. L'explicitation de ce projet à la fin du roman permet d'ailleurs de mieux comprendre, rétrospectivement, la caractérisation nouvelle dont font l'objet les personnages principaux sous la plume d'Avellaneda : pour que la leçon soit efficace, il était en effet indispensable que don Quichotte et Sancho n'aient plus rien de sympathique aux yeux des lecteurs, condition *sine qua non* pour qu'ils constituent d'authen-

tiques repoussoirs et pour que les récepteurs de l'œuvre se gardent de suivre leurs faux pas.

9. Parce qu'il constitue un lieu d'humiliation et d'intimidation extrêmes, où finissent bon nombre de déchets sociaux (êtres dégradés, violents, souffrants et plongés, à des degrés divers, dans l'abjection), l'asile tolédan peut apparaître comme l'étape ultime de toute la stratégie décrite auparavant :

Y subiendo una escalera arriba, se quedó solo en medio del patio don Quijote; y, mirando a una parte y a otra, vio cuatro o seis aposentos con rejas de hierro y, dentro de ellos, muchos hombres, de los cuales unos traían cadenas, otros grillos y otros esposas, y de ellos cantaban unos, lloraban otros, reían muchos y predicaban no pocos, y estaba, en fin, allí cada loco con su tema. (Avellaneda, 2014 ; 387).

10. En choisissant un lieu aussi peu chevaleresque et aussi peu hospitalier comme point d'aboutissement de la quête de don Quichotte, le continuateur entend exposer de manière spectaculaire, semble-t-il, l'échec, voire la misère auxquels les livres d'imagination risquent de conduire leurs lecteurs.

11. Or, au sein de cette architecture assez habilement charpentée, Avellaneda introduit soudain une note dissonante au risque de brouiller, voire de neutraliser le message édifiant. En effet, au terme d'une période de réclusion, don Quichotte est considéré comme guéri et jugé apte à quitter l'institution où il était retenu, comme le rapporte un court épilogue. Avant de rentrer chez lui, le chevalier se rend à la Cour, où Sancho et les nobles qui l'avaient mystifié lui donnent de quoi s'acheter une nouvelle monture, mais, "como tarde la locura se cura" — autrement dit, comme on ne guérit jamais longtemps ni complètement de la folie — le héros fait presque aussitôt une rechute et décide de repartir pour de nouvelles aventures :

Pero, como tarde la locura se cura, dicen que, en saliendo de la corte, volvió a su tema, y que, comprando otro mejor caballo, se fue la vuelta de Castilla la Vieja, en la cual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras, llevando por escudero a una moza de soldada que halló junto a Torre de Lodones, vestida de hombre [...] (Avellaneda, 2014 ; 393-394).

12. Comme l'a bien remarqué James Iffland (1999, 372-373), si le projet d'Avellaneda avait été uniquement d'écrire un roman édifiant, il aurait été plus logique de clore le texte par quelque sermon moralisateur (comme celui que prononce, par exemple, le curé Messire

Valentin au chapitre 7)¹. Or, le choix du continuateur se situe ici aux antipodes : curieusement, la stratégie d'encadrement du sens déployée depuis le début de l'œuvre semble en partie abandonnée dans les pages finales, au profit d'un récit aussi bref qu'incongru.

13. Comment expliquer qu'après avoir exercé une véritable mainmise sur la narration, le continuateur rouvre soudainement le champ des possibles et laisse aux lecteurs une certaine liberté interprétative ? C'est sans doute que ce dénouement — à l'image de l'œuvre tout entière — ne doit pas être réduit à sa dimension édifiante, mais obéit aussi à d'autres enjeux.

2. Des jeux intertextuels du dénouement aux valeurs métaphoriques de l'épilogue

14. Tout l'épisode de l'asile tisse en effet avec d'autres textes littéraires des liens intertextuels multiples qui confèrent à cette immersion dans l'hospice tolédan une plus grande complexité. Le continuateur contribue tout d'abord, à sa manière, à l'exploration d'un nouvel espace fictionnel, qui, à compter du poème *El hospital de los neçios* de Luis Hurtado de Toledo (1582), tend progressivement en Espagne à supplanter la nef des fous (Tropé, 2014 ; 25-27). Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, l'asile d'aliénés est graduellement soumis à un processus de défolklorisation en vertu duquel il n'apparaît plus seulement dans de brefs contes populaires, mais devient un espace théâtral ou romanesque traversé par le protagoniste, comme le montre Lope de Vega, qui fait figure de pionnier en la matière, notamment dans *El peregrino en su patria* et *Los locos de Valencia*, deux textes dont la rédaction est antérieure à celle de *Don Quichotte* de 1614. À la suite de Lope, avec qui la comparaison mériterait sans doute d'être approfondie, Avellaneda explore à son tour le monde de l'asile, qu'il présente comme un lieu fourmillant de conduites étranges ou déviantes, un lieu à bien des égards dégradants, mais dont l'individu n'est pas nécessaire-

1 “Por tanto, señor Quijada, por la pasión que Dios pasó, le ruego que vuelva sobre sí y deje esta locura en que anda, volviéndose a su tierra. Y pues me dice Sancho que tiene vuestra merced razonablemente hacienda, gástela en servicio de Dios y hacer bien a pobres, confesando y comulgando a menudo, oyendo cada día su misa, visitando enfermos, leyendo libros devotos y conversando con gente honrada, y, sobre todo, con los clérigos de su lugar, que no le dirán otra cosa de lo que yo le digo” (Avellaneda, 2014 ; 82).

ment condamné à rester éternellement prisonnier, comme c'est le cas aussi chez son illustre prédécesseur.

15. Le dénouement d'Avellaneda entretient par ailleurs des relations intertextuelles particulièrement manifestes avec plusieurs œuvres cervantines. Comme l'a suggéré Monique Joly (1996 ; 155-157), il existe dans l'épisode de l'asile avellanédien au moins trois échos majeurs à la Première partie de 1605. Tout d'abord, la galerie de personnages peu reluisants avec qui s'entretient don Quichotte en arrivant dans l'hôpital des fous tolédans fait effectivement penser à l'épisode des galériens. Plus concrètement, au sein de cet épisode, le fou mégalomane portant de plus lourdes chaînes que ses congénères ("tenía una gruesa cadena al pie y en las manos sutiles grillos que le servían de esposas") (Avellaneda, 2014 ; 388), caractérisé par son ingratitude envers don Quichotte, après que celui-ci a eu la velléité de le libérer, ne manque pas de faire penser à la vantardise et au manque de gratitude de Ginés de Pasamonte (chapitre 22). Par ailleurs, le duo que forment don Quichotte et cet insensé « omniscient », opposant un chevalier armé à un religieux savant, semble renvoyer parodiquement au dialogue entre le chevalier cervantin — enfermé dans une cage (*jaula*) — et le chanoine de Tolède, aux chapitres 47 à 50 du texte de 1605. Enfin, ajoute Monique Joly, ce duo (don Quichotte / fou omniscient) présent dans le dénouement d'Avellaneda, pourrait également être une réminiscence ironique du binôme que constituent, dans le prologue de la Première partie du roman, la figure de l'auteur, aux traits mélancoliques, et celle de l'ami d'humeur joviale qui lui rend visite. Ce rapprochement paraît d'autant plus plausible que le fou omniscient avellanédien, pris d'une irrépressible logorrhée verbale, latinise à chaque instant, ce qui rappelle les piques des deux compères du prologue cervantin envers la pédanterie et les abus de citations latines.

16. Pour corroborer ce rapprochement, certains critiques (Blasco, 2005 ; 113-114) ont fait observer que Cervantès suggère, dans cette pièce clef du paratexte de 1605, avoir « engendré » don Quichotte — c'est-à-dire, sans doute, en avoir conçu le projet — dans une prison et il ne paraît pas du tout impossible, de ce fait, qu'il puisse y avoir ici une forme de raillerie de la part d'Avellaneda à l'égard de son modèle. Emprisonner le héros et situer précisément cet enfermement dans l'asile de Tolède peut en effet être considéré comme un double retour ironique aux origines du récit, d'abord asso-

cié à une prison dans le prologue de l'œuvre initiale, puis à l'Alcaná de Tolède, peu après l'interruption du récit, au chapitre 9.

17. Ce jeu intertextuel avec l'œuvre de Cervantès ne se limite pas, cependant, au seul *Don Quichotte*. Il inclut au moins deux références aux *Nouvelles exemplaires*, que le continuateur, dans son propre prologue, se targue d'avoir lues : d'une part, le fou omniscient auquel don Quichotte est confronté dans l'asile, qui déclame toute une kyrielle de citations latines, rappelle de façon assez frappante Tomás Rodaja — le protagoniste de la nouvelle « Le licencié de verre » — et ses aphorismes ; d'autre part, ce fou mégalomane qui se vante d'être "el primero en todo", pourrait bien être également un double satirique de Cervantès lui-même, qui se prévalait, dans le prologue de ses nouvelles, d'être "el primero en haber novelado en lengua castellana" (Blasco, 2005 ; 114-115 et Canseco, 2006 ; 115). Le dénouement d'Avellaneda, saturé de références cervantines, ressemble donc à une sorte d'anthologie d'échos cervantins. Ces jeux de miroirs, souvent déformants, laissent transparaître toute l'ambivalence du continuateur envers son devancier, qu'il semble porté tout à la fois à admirer et à singer, parfois jusqu'à la caricature.

18. Si l'on prend en compte les différentes facettes de l'asile avellanédien (investi d'une fonction édifiante, satirique, mais aussi ludique et spéculaire), le bref épilogue final qui y fait suite paraît un peu moins abrupt, bien qu'il n'en reste pas moins assez surprenant. Avant de commenter en détail ce passage souvent passé sous silence, il convient à présent de le citer dans son entier :

Estas relaciones se han podido solo recoger, con no poco trabajo, de los archivos manchegos, acerca de la tercera salida de don Quijote, tan verdaderas ellas como las que recogió el autor de las primeras partes que andan impresas. Lo que toca al fin de esta prisión y de su vida, y de los trabajos que hasta que llegó a él tuvo, no se sabe de cierto, pero barruntos hay y tradiciones de viejísimos manchegos de que sanó y salió de dicha Casa de Nuncio y, pasando por la corte, vio a Sancho, el cual, como estaba en prosperidad, le dio algunos dineros para que se volviese a su tierra, viéndole ya al parecer asentado. Y lo mismo hicieron el Archipámpano y el príncipe Periano, para que mercase alguna cabalgadura, con fin de que se fuese con más comodidad, porque Rocinante dejolo don Álvaro en la Casa del Nuncio, en servicio de la cual acabó sus honrados días, por más que otros digan lo contrario.

Pero, como tarde la locura se cura, dicen que, en saliendo de la corte, volvió a su tema y que, comprando otro mejor caballo, se fue la vuelta de Castilla la Vieja, en la cual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras, llevando por escudero a una moza de soldada que halló junto a Torre de Lodones vestida de hombre, la cual iba huyendo de su amo, porque en su casa se hizo o la hicieron pre-

ñada, sin pensarlo ella, si bien no sin dar cumplida causa para ello; y con el temor se iba por el mundo. Llevola el buen caballero, sin saber que fuese mujer, hasta que vino a parir en medio de un camino, en presencia suya, dejándole sumamente maravillado el parto. Y haciendo grandísimas quimeras sobre él, la encomendó, hasta que volviese, a un mesonero de Valde Estillas, y él, sin escudero, pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el Caballero de los Trabajos, los cuales no faltará mejor pluma que los celebre. (Avellaneda, 2014 ; 393-394)

19. Le simple fait d'envisager que don Quichotte reparte à l'aventure est de nature à atténuer, nous l'avons vu, la portée édifiante de l'œuvre tout entière. Il y a en effet une certaine contradiction à envoyer le héros dans un asile afin de le faire soigner pour conclure finalement que la folie est incurable ("tan tarde la locura se cura"), ce qui, en réalité, revient à acter l'échec de cette thérapie et à admettre, dans les faits, l'impuissance des institutions censées prendre en charge la folie. Le premier paragraphe de l'épilogue en tant que tel n'est pas, cependant, le plus déconcertant dans la mesure où le continuateur y introduit principalement un jeu d'échos avec le dénouement cervantin de 1605, qui annonçait une nouvelle continuation, sans toutefois la donner comme certaine ("Lo que toca al fin desta prisión y de su vida [...] no se sabe de cierto, pero barruntos hay [...] de que")². D'un point de vue structurel, ce final rappelle la fin ouverte de la Première partie de 1605 et cet inachèvement revendiqué s'inscrit lui-même dans la tradition des fins ouvertes du roman de chevalerie, qui demeure un architexte fondamental tant pour Cervantès que pour Avellaneda. Si on la considère comme un trait générique et comme une concession au genre chevaleresque, cette ouverture finale n'est pas en soi totalement surprenante.

20. En revanche, la teneur de la trame esquissée dans le bref épilogue final apparaît, quant à elle, plus problématique. Dans ce nouveau programme narratif, Sancho, resté à la Cour pour y exercer le rôle de bouffon professionnel, est appelé à être remplacé par un autre écuyer qui s'avère être une femme engrossée par on ne sait qui. Il est bien sûr possible de voir dans cette ébauche de nouvelles aventures un moyen de se moquer une fois encore de don Quichotte et de dégrader un peu plus le personnage en pratiquant une sorte de surenchère,

2 "Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas : solo la fama ha guardado, en la memoria de la Mancha que don Quijote [...]" (Cervantes, 2015 ; 646).

mais le choix d'un intertexte biblique et la place particulière qu'occupe le miracle dans cet épilogue — fût-ce sur le mode ironique — invitent à interroger son sens et sa portée. En effet, dans ce bref embryon de continuation, tout se passe comme si, aux yeux du chevalier, la figure de l'écuyer avec sa panse caractéristique se transformait miraculeusement en femme enceinte. Celle-ci accouche ensuite au milieu du chemin d'un enfant sans père clairement identifié, pour lequel don Quichotte va jouer, au moins provisoirement, le rôle de père de substitution.

21. On aura reconnu ici une sorte de version ironique de la naissance miraculeuse de Jésus. Le trio formé par don Quichotte, l'écuyer et l'enfant constitue manifestement une version parodique de la Sainte Famille : le chevalier errant apparaît comme une sorte de Saint Joseph, la femme enceinte comme un avatar de Marie et le nouveau-né comme une nouvelle incarnation de Jésus. Mais alors que le prodige marial tient à la maternité virginale, l'événement extraordinaire décrit dans l'épilogue avellanédien tient à la confusion de genre, puisque, pour don Quichotte, son écuyer est un homme qui devient mère, d'où le terme "maravillado", qui renvoie à une sorte de miracle, mais sur le mode burlesque³. Le « miracle » tient, dans ce cas, à la combinaison de deux états naturels apparemment incompatibles, ce que dit aussi — indirectement — le terme "quimera", qui, dans son sens premier, désigne un monstre hybride.

22. Pour corroborer cette hypothèse, on peut observer, par ailleurs, que les références à la Vierge Marie, sont également présentes implicitement dans au moins deux des villes mentionnées dans ce court épilogue, puisque "Torre lodones" — la tour de guet à proximité de laquelle don Quichotte découvre la jeune femme —, qui donne son nom à la ville historique de Torrelodones, est située géographiquement, en un lieu appelé "Las Marías", hispanisation de l'arabe ("Al-Mariya") ; quant au bourg de Valde Estillas, où don Quichotte confie la femme et l'enfant à un aubergiste, il était devenu célèbre, semble-t-il, suite à un miracle marial supposément survenu

3 Concernant l'insertion des miracles dans une nouvelle configuration textuelle pouvant leur assigner une portée thématique ou idéologique nouvelle, principalement hors de l'hagiographie, voir Biaggini et Milland-Bove (2012 ; 1-22).

en 1602 et impliquant une Vierge à l'enfant⁴. Enfin, pour couronner le tout, l'expression "se hizo o la hicieron preñada" est en elle-même une version condensée du problème de la naissance virginale de Marie, posée en des termes ironiques.

23. Terminer une œuvre supposément exemplaire par le portrait de cette de Sainte Famille atypique est d'autant plus surprenant que, dans l'une des nouvelles intercalées ("Los felices amantes", variante de la légende médiévale de Marguerite la tourière), Avellaneda laissait transparaître une grande dévotion envers la Sainte Vierge, qu'il semble traiter à présent de façon moins révérencieuse. Afin de dépasser ce paradoxe, deux hypothèses complémentaires nous semblent vraisemblables. En premier lieu, l'épilogue avellanédien semble conjoindre plusieurs thèmes folkloriques bien connus (histoires d'hommes enceints destinées à railler les gens trop crédules et de femmes enceintes qui se font passer pour hydripiques)⁵, ce qui tend à désamorcer la portée transgressive de ce trio insolite ; deuxièmement, nombre de *canciones de villanos* (ou *villancicos*) — genre qui connaît un prodigieux essor au début du XVII^e siècle — proposaient de la naissance du Christ des versions plus ou moins comiques (Borrego, 2019)⁶. Avellaneda semble donc s'inscrire ici encore, dans le cadre d'un jeu littéraire parodique, passant par des phénomènes d'hybridation divers, dont la visée n'est pas principalement subversive, même s'il faut bien admettre qu'il laisse libre cours, dans ces lignes finales, à une créativité assez débridée.

4 Celui-ci raconte en effet comment une statue de la Sainte Vierge rattrape in extremis l'enfant nouveau-né qu'elle avait laissé tomber devant des soldats rentrés de Flandres (Val Sánchez, 1983).

5 Concernant les hommes enceints, parfois associés à la figue du fou, voir Delpech (1986 ; 548-552). Quant aux histoires de femmes occultant leur grossesse, Cervantès semble lui-même se faire l'écho de cette tradition dans la nouvelle « L'illustre laveuse de vaisselle », dans laquelle la mère de Constanza cache comme elle peut sa grossesse jusqu'au moment de la fabuleuse naissance de l'héroïne.

6 Dans un ouvrage récent, Daniel Marguerat (2019 ; 49-50) discute la thèse de l'historienne américaine Jane Schaberg, qui considère que Jésus était, en réalité, un enfant illégitime et que Marc et Luc auraient travesti en conception surnaturelle ce qui était, à l'origine, la suite d'un viol ou d'une union hors mariage. Il explique aussi que certains recueils de traditions populaires juives documentés à partir du IX-X^e siècle proposent des sortes de parodies des Évangiles chrétiens de l'enfance. Il ne nous a pas été possible d'en retrouver la trace en Espagne, mais il ne paraît pas exclu qu'Avellaneda reprenne ici des éléments qui circulaient dans la culture populaire, dont la propension à détourner et parodier la culture des élites est bien connue.

24. Pour expliquer ce décalage entre l'épilogue et le reste de l'œuvre, on pourrait, bien sûr, objecter que ce court texte n'a pas été écrit par Avellaneda lui-même, mais par un tiers. Par exemple, le libraire ou l'imprimeur — Felipe Roberto ? Sebastián Cormellas ? — appâtés par le gain qu'aurait supposé pour eux la continuation d'une œuvre à succès et soucieux, de ce fait, d'aiguiser la curiosité des lecteurs. Sans être complètement invraisemblable, cette hypothèse paraît toutefois peu probable, tant les thèmes qui résonnent dans cet épilogue se prêtent à une lecture métalittéraire et reflètent *entre bur-las y veras* un questionnement sur la création et la filiation littéraire⁷. Cet enfantement sanchesque renoue en effet à sa manière avec le prologue cervantin de 1605, dans lequel il était également question d'un engendrement métaphorique et hors-norme. L'entendement de l'auteur, tout en étant présenté par ce dernier comme stérile, y donnait paradoxalement naissance à un fils — à la fois livre et personnage —, doué d'une originalité clairement revendiquée, comme l'a finement montré Clea Gerber (2018, 39-74)⁸. En outre, en se présentant comme le « parâtre » de sa créature (“padraastro”), Cervantès problématisait le statut de père de la fiction et posait en des termes complexes la question de la filiation artistique.

25. Au-delà de sa dimension comique et railleuse immédiatement perceptible, l'enfantement de l'écuyer sanchesque dans l'épilogue avellanédien nous paraît donc avoir une portée plus profonde. Force est effectivement de constater qu'il existe une analogie assez manifeste entre cet enfant sans père né sur la route et la nouvelle continuation annoncée par l'émule de Cervantès. Bien des éléments permettent de voir dans cet accouchement contre nature une image de l'œuvre continuée, dont l'engendrement est atypique et la paternité problématique. En effet, le texte exprime l'absence d'une paternité stable, car soi il n'y a pas de père (“se hizo [...] preñada”, comme par parthénogénèse, référence parodique à Marie), soit, littéralement, il y

7 Comme l'a bien montré William H. Hinrichs, dans un livre suggestif, la fiction des continuations renvoie très souvent à leur propre statut textuel (Hinrichs, 2011 ; X-XII), hypothèse qui nous semble se vérifier ici.

8 “Por un lado, el adjetivo “estéril” aplicado al ingenio del autor se ve enseguida desmentido por la acción de engendramiento; por el otro, si bien se califica al hijo —sea el personaje o el libro— desde la marginalidad y la carencia que corresponden a semejante ingenio, al mismo tiempo se le atribuye un don peculiar (“nunca imaginados de otro alguno”)” (Gerber, 2018 ; 40).

en a plusieurs (“la hicieron preñada”). Dans cet épilogue, les figures du père sont donc à la fois multiples et fuyantes. Non seulement le père biologique est indéterminé, mais les pères de substitutions possibles se dérobent les uns après les autres. Le maître de la jeune femme (désigné comme “su amo”) serait un candidat possible, mais celui-ci ne reconnaît pas l'enfant et, en chassant la mère, refuse d'occuper la place sociale du père ; don Quichotte devient lui-même une figure possible du père (un père adoptif, double parodique de Saint Joseph), mais à son tour se défausse, puisqu'il confie la jeune femme à un aubergiste (“la encomendó a un mesonero”), qui apparaît comme un nouveau substitut du père, dont le rôle n'est toutefois que temporaire (“hasta que volviese”).

26. Enfin, un dernier élément digne d'attention est que c'est précisément pour vivre ses aventures comme “Caballero de los Trabajos” – surnom polysémique, qui peut renvoyer aussi bien à son travail d'accoucheur qu'aux épreuves qui l'attendent ou peut-être même au *Persiles*⁹ – que don Quichotte doit mettre entre parenthèses sa paternité adoptive. L'analogie existant entre le renoncement à cette paternité adoptive par le chevalier errant et l'invitation à ce que “[otra] mejor pluma” raconte les exploits du héros, ainsi que la simultanéité de ces deux actions, ne manque pas d'interpeller.

27. À partir de ce faisceau d'éléments, on pourrait hasarder l'hypothèse suivante : “el amo” pourrait être, dans cet extrait, un double fictionnel de Cervantès, présenté par Avellaneda – non sans malice – comme un maître intransigeant et colérique qui refuse la paternité problématique, voire un mauvais père qui n'assume pas sa propre paternité ; don Quichotte serait alors ici un double d'Avellaneda, c'est-à-dire un père adoptif qui a accueilli l'enfant temporairement, ce qui est la définition même du continueur ; quant au “mesonero” auquel don Quichotte confie la femme et l'enfant, il pourrait représenter un nouveau continueur, celui précisément qui prendra en charge le cycle des “trabajos”.

28. Que l'on souscrive pleinement ou non à cette hypothèse, cet épilogue met essentiellement en exergue le rôle d'accoucheur de la

9 Bien que paru en 1617, de façon posthume, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, avait en effet été annoncé dès 1613, dans le prologue des *Nouvelles exemplaires*, comme l'une des toutes prochaines œuvres cervantines à venir.

matière quichottesque que semble s'assigner ironiquement Avellaneda, auquel renvoie peut-être le surnom même de "Caballero de los Trabajos", si l'on en fait une lecture métaphorique. Bien que toute cette réflexion prenne une forme à première vue déconcertante, peut-être le continuateur conclut-il finalement son roman par une authentique maïeutique textuelle : en révélant les potentialités latentes dans le *Don Quichotte* de 1605 tout au long de sa continuation — et poussées à l'extrême dans l'épilogue —, il semble en effet inviter Cervantès à prendre conscience de ce que contient implicitement son œuvre, l'obligeant du même coup à se positionner par rapport à ce dévoilement, dans sa propre Seconde partie. Si l'on accepte cette lecture, il est donc logique que le *Segundo tomo* apparaisse, dans ces pages finales, comme une œuvre hybride et fondamentalement impure, comme l'exprime à sa manière l'écho ironique et déformé à la naissance virginale de Jésus.

3. Cervantès face au dénouement avellanédien : *cuentecillos*, surdétermination et univers partagés

29. Dans le *Don Quichotte* de 1615, il existe très peu de références explicites aux pages finales de la continuation de 1614, excepté dans le prologue et l'épilogue, où Cervantès rejette, en des termes très généraux, le projet d'écrire une continuation exprimée par son rival¹⁰. En revanche, le prologue et le premier chapitre de la suite cervantine introduisent avec la fin avellanédienne un jeu intertextuel subtil, qui, par le biais de plusieurs micro-récits enchâssés, renvoie au dénouement apocryphe de façon beaucoup plus précise.

3.1. LE CONTE DU FOU GONFLEUR DE CHIENS RELU AU PRISME DE L'ÉPILOGUE AVELLANÉDIEN

30. Dans son prologue, après avoir répondu aux railleries contenues dans le paratexte de la continuation rivale, Cervantès cherche à transformer

10 "Esta segunda parte de *Don Quijote* está hecha del mismo artifice y del mesmo paño que la primera [...] en ella te doy a don Quijote dilatado y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios" (Cervantes, 2015 ; 677) ; "Si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y que no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva" (Cervantes, 2015 ; 1337).

le lecteur en allié et lui demande de raconter de sa part à Avellaneda, s'il venait à le croiser, deux contes de fous et des chiens. Notre objectif, dans le présent article, n'est pas de renouveler la lecture de l'ensemble de ces deux contes, qui ont suscité ces dernières années un intérêt croissant chez les critiques, mais d'examiner leurs liens éventuels avec la fin de la continuation allographe et les conséquences qui en découlent¹¹. Le premier de ces micro-récits se présente de la manière suivante :

Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo, y fue que hizo *un cañuto de caña puntiagudo en el fin*, y en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota; y en teniéndolo desta suerte, le daba dos palmitas en la barriga y le soltaba, diciendo a los circunstantes, que siempre eran muchos “¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco *trabajo* hinchar un perro?”. ¿Pensará vuestra merced ahora que es poco *trabajo* hacer un libro? (Cervantes, 2015; 675) [nous soulignons]

31. Ce *cuentecillo* a donné lieu à des interprétations divergentes, mais toutes suggestives, certaines assimilant le fou gonfleur de chiens à Avellaneda (Herrero, 1982 ; 584, Gómez Canseco, 2002 ; 134-136, Gerber, 2018 ; 208-209) et d'autres à Cervantès (Molho ; 1991 ; 97-98, Blasco Pascual, 2005 ; 96). Cependant, à la différence du second conte – celui du fou écraseur de chiens –, la source utilisée par Cervantès pour forger le premier de ces micro-récits est restée jusqu'ici un mystère. Il n'a en effet été recensé à ce jour aucun conte folklorique antérieur à 1615 mettant en scène un fou gonfleur de chiens. Notre hypothèse pour expliquer l'absence de source identifiée est que ce *cuentecillo* doit être lu en regard du bref épilogue d'Avellaneda, dont il reprend plusieurs ingrédients : l'image du viol investie d'un sens polysémique, celle de la grossesse utilisée comme métaphore d'une nouvelle continuation, et enfin, la réapparition du binôme “trabajo/trabajos”, qui apparaissait à trois reprises à la fin du *Don Quijote* de 1614 et que Cervantès met en valeur dans les deux questions clôturant le conte : “¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco *trabajo* hinchar un perro? ¿Pensará vuestra merced ahora que es poco *trabajo* hacer un libro?”¹².

11 Les deux contes de fous et de chiens font l'objet d'un commentaire plus détaillé dans un précédent article (Alvarez Roblin, 2019).

12 “Estas relaciones se han podido solo recoger, con *no poco trabajo*, de los archivos manchegos [...]. Lo que toca al fin de esta prisión y de su vida, y de *los trabajos* que hasta que llegó a él tuvo, no se sabe de cierto” (Avellaneda, 2014 ; 393) [nous soulignons] ;

32. Ces indices invitent à penser que le premier micro-récit cervantín fait référence sur le registre burlesque au projet de continuation, lui-même fantasque, placé par Avellaneda à la fin de son roman. L'écuyer « sanchesque » que l'auteur de Tordesillas présentait comme enceint « malgré lui », réapparaît désormais sous les traits d'un chien, lui aussi métaphoriquement enceint, puisqu'il représente, comme chez le continuateur, une œuvre en gestation. Dans l'épilogue de 1614, le texte ainsi évoqué était une continuation allographe à venir, tandis que dans le conte du gonfleur de chiens, Cervantès semble faire ironiquement allusion à la façon grossière dont le roman et les personnages de 1605 ont été « gonflés » et déformés par son concurrent, jusqu'à en devenir méconnaissables. Mais le vent, comme cela a été dit parfois, peut aussi renvoyer à la vanité, de telle sorte qu'aux yeux du créateur de don Quichotte la grosse avellanédienne transposée ici à un chien — figure de l'œuvre continuée — serait non seulement remplie d'air, mais aussi de vide.

33. Le second conte met en scène, quant à lui, un fou prit d'une autre vilaine manie, qui consiste à écraser les chiens qu'il trouve dans la rue à l'aide d'une grosse pierre qu'il porte sur sa tête, ce qui constitue une sorte d'inversion par rapport au premier conte. En effet, non seulement « écraser » peut apparaître comme le contraire de « gonfler », mais la succession immédiate des deux récits donne l'impression que le second fou vient en quelque sorte « dégonfler » l'orgueil du premier insensé, en même temps qu'il blesse l'amour propre du bonnetier auquel appartient le chien écrasé :

Había en Córdoba otro loco, que tenía por costumbre de traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol o un canto no muy liviano, y en tomando algún perro descuidado, se le ponía junto y a plomo dejaba caer sobre él el peso. Amohinábase el perro y, dando ladridos y aullidos, no paraba en tres calles. Sucedió, pues, que entre los perros que descargó la carga fue uno un perro de un bonetero, a quien quería mucho su dueño. Bajó el canto, dióle en la cabeza, alzó el grito el molido perro, violo y sintiólo su amo, asió de una vara de medir y salió al loco y no le dejó hueso sano; y cada palo que le daba le decía: « Perro ladrón ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro? ». Y repitiéndole el nombre de podenco muchas veces, envió al loco hecho una alheña. Escarmentó el loco y retiróse, y en más de un mes no salió a la plaza; al cabo del cual tiempo volvió con su invención y con más carga. Llegábase donde estaba el perro, y mirándole muy bien de hito en hito, y sin querer ni sin atreverse a descargar la piedra, decía: « Este es podenco: ¡guarda! ». En efecto, todos cuantos perros

“Pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose *Caballero de los Trabajos*” (Avellaneda, 2014 ; 394) [nous soulignons].

topaba, aunque fuesen alanos o gozques, decía que eran podencos, y, así, no soltó más el canto. Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, siendo malos, son más duros que las peñas. (Cervantès, 2015 ; 675-676)

34. Dans ce second récit, Cervantès paraît mettre en garde son rival contre la tentation d'écrire une nouvelle continuation, à travers le châtiement qu'inflige le bonnetier au fou cordouan. C'est, du reste, ce qu'invite à comprendre la moralité placée à la fin du *cuentecillo* ("Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador...") qui établit une équivalence explicite entre le fou écraseur de chiens et Avellaneda, auteur d'ouvrages plus indigestes que le roc. Néanmoins, relire ce récit en regard du court épilogue avellanédien, mais aussi des variantes connues du conte du fou écraseur de chiens, nous semble permettre d'en compléter, voire d'en infléchir le sens.

35. Le second conte du prologue de 1615 semble en effet reprendre à son compte la dialectique du maître et de la servante (devenue ici un serviteur canin) renvoyant elle-même au rapport entre un auteur et son œuvre, que l'on trouvait dans l'épilogue du *Don Quichotte* de 1614. Pour corroborer ce rapprochement, il est significatif que, dans la suite cervantine, le propriétaire du chien soit désigné par le terme "amo", comme le maître intransigeant redouté par la femme enceinte de l'épilogue avellanédien, que nous avons proposé d'identifier à Cervantès. Mais tandis que, chez Avellaneda, cette figure du père refusait d'assumer la paternité, le bonnetier, qui peut apparaître implicitement comme un double fictionnel de l'auteur original, vole bien au contraire au secours de son chien de race.

36. Dans le texte cervantin, la figure de l'artisan a d'autant plus de relief qu'elle est absente des variantes connues du conte, recensées, d'une part, dans la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz (1574) et, d'autre part, dans la Seconde partie du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1604) (Vila, 2015 ; 389-396). Or, à bien y regarder, l'association entre Cervantès et le bonnetier, suggérée par le texte lui-même, s'avère problématique à plusieurs titres. En effet, hormis la "vara de medir", qui semble placer l'artisan du côté de la raison (Molho, 1991 ; 96), beaucoup des traits qui lui sont attribués le rapprochent, au contraire, de la déraison et peut-être même de la malhonnêteté. C'est le cas, en particulier, lorsqu'il accuse le fou cordouan de vol ("perro ladrón"), ce qui, littéralement, est aberrant, puisque celui-ci n'a fait qu'écraser son chien et, métaphoriquement, paraît excessif pour caractériser le type d'emprunt pratiqué par le continuateur.

37. Un autre élément troublant est l'analogie paradoxale existant entre l'artisan et le fou cordouan, puisque ce dernier porte sa pierre sur sa tête, tandis que l'artisan fabrique des bonnets que l'on place également sur la tête. Comme cela est bien connu, le bonnet est un objet hautement symbolique : il a la forme de la tête, mais est vide comme le cerveau empli d'air du dément, ce qui tend à brouiller les identités du sage et du fou. S'ajoute à cela le fait que les tailleurs et les bonnetiers en général sont des métiers à la piètre réputation, parfois entachés de malhonnêteté, ces artisans étant souvent soupçonnés de subtiliser du "pañó" et de voler leurs clients en gardant une bonne partie de la toile pour eux-mêmes (comme le montre bien l'épisode du tailleur et des "caperuzas" lors de l'épisode de Barataria en II, 45). Enfin, ces objets singuliers sont associés à tout l'imaginaire de la tête et de la dissimulation de l'identité : les bonnets et capuches couvrent et recouvrent, dévoilent et cachent alternativement. Le bonnet — on le voit — est un attribut polysémique doté de valeurs métaphoriques ambivalentes, qui entremêlent les registres du vol et de l'identité.

38. D'un côté, les indices fournis par le conte semblent inviter le lecteur à identifier le bonnetier à Cervantès, ce qui paraît d'autant plus logique que le texte et la toile sont des matières historiquement mises en parallèle, mais, de l'autre, la figure intrigante de l'artisan est parallèlement porteuses d'associations et de connotations qui rendent ce rapprochement problématique. Alors que, dans le reste du prologue, Cervantès cherchait à donner une image de mesure et de dignité — prenant ainsi le contre-pied du prologue agressif et outrancier de son émule —, le bonnetier donne du créateur de don Quichotte une tout autre image, qui le rapproche, au contraire, de la violence et de l'outrance du concurrent dont il veut pourtant se différencier. Les accusations que porte le bonnetier contre le fou, de surcroît, sont doublement démentes : "Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?" (Cervantes, 2015 ; 676). À bien des égards, l'artisan censé être le double fictionnel de Cervantès apparaît comme le troisième insensé du prologue : en effet, non seulement le fou écraseur n'a pas volé le lévrier, mais, si on lit littéralement les paroles du bonnetier, ce serait le chien — celui qui, traditionnellement, protège les biens du maître contre les voleurs — qui serait devenu à ses yeux l'auteur du larcin.

39. En total contraste avec l'image de maîtrise de soi que Cervantès semble vouloir donner à ses lecteurs au début du prologue, ces inversions surprenantes invitent à se demander en définitive si, tout en mettant en

garde Avellaneda, la figure du bonnetier ne laisse pas transpar tre l'angoisse de la perte d'identité et de la dépossession provoquée chez le romancier original par ce qu'il perçoit comme un vol de son œuvre. Une angoisse sans doute d'autant plus grande que l'accusation de vol envers son compétiteur est fragile, l'appropriation d'Avellaneda n'ayant en soi rien d'illicite au début du XVII e siècle.

3.2. LE CONTE DU BARBIER : D'UN ASILE   L'AUTRE

40. S'il ne fait aucun doute que, dans le prologue cervantin, les deux contes de fous et de chiens renvoient bien à Avellaneda, qui en est même le destinataire privilégié, il en va tout autrement du conte du barbier, placé dans le premier chapitre de la suite de 1615. Dans celui-ci, l'interaction avec le dénouement avellanédien est en effet beaucoup plus indirect et consiste essentiellement en un jeu intertextuel avec l'épisode de l'asile d'aliénés où était enfermé don Quichotte¹³. Bien entendu, l'asile qui sert de toile de fond au conte de Maese Nicolás renvoie à un premier niveau — le plus explicite —   la situation du héros au début de la Seconde partie de 1615¹⁴. On ne peut exclure, par ailleurs, que cette histoire d'emprisonnement puisse également faire écho, d'un point de vue thématique, à la fin de la Première partie de 1605 et, plus précisément, à la *jaula* dans laquelle le protagoniste est ramené chez lui ; ou encore à sa maison, où il est enfermé, comme dans une prison, sous la surveillance étroite de sa nièce et de sa gouvernante (Redondo, 2017). Cependant, l'histoire de fou qui se croyait guéri et ne l'était pas, ainsi que les préparatifs de sa sortie, suivis d'une confrontation entre deux aliénés, mégalomanes l'un comme l'autre, présentent trop d'ingrédients communs avec le texte d'Avellaneda pour que l'on puisse faire

13 Le fait que le premier chapitre du *Don Quichotte* de 1615 ait vraisemblablement fait l'objet de remaniements importants, probablement tardifs, comme l'a montré José Manuel Martín Mor n dans une étude solidement argumentée (1992, 138-139), nous semble de nature à conforter cette hypothèse. Il nous paraît en effet plausible que le conte du barbier, auquel nous allons nous intéresser à présent, ait été inséré lors de cette phase de révision du texte.

14 En effet, le conte de Maese Nicolás crée volontairement plusieurs effets de symétrie avec la narration principale : l'examineur qui se rend dans l'asile à la demande de l'archevêque de Séville, en particulier, est une sorte de double fictionnel du duo formé par le curé et le barbier, qui viennent mettre à l'épreuve la guérison du protagoniste ; quant au fou qui semblait guéri et ne l'était pas, il apparaît clairement comme un alter ego de don Quichotte. Sur ces différents points, nous renvoyons aux remarques suggestives de Hasson (2012 ; 141-145) et Frenk (2013, 55-56).

l'économie d'une comparaison un tant soit peu détaillée entre les deux textes.

41. Le conte cervantin explore en effet un lieu littéraire qui n'était devenu un espace romanesque que chez quelques rares auteurs auparavant, tels que Lope de Vega et Avellaneda, comme nous l'avons vu plus haut. Cervantès participe à une même dynamique que ses prédécesseurs, qui va dans le sens d'une « défoklorisation » de l'asile, bien que cela passe chez lui par des procédés propres. Tandis que Lope et Avellaneda font en sorte que cet espace soit directement traversé par leurs protagonistes, la nouveauté introduite par Cervantès réside plutôt, quant à elle, dans le travail d'amplification de la matière folklorique préexistante — la plupart des *cuentecillos* asilaires étant extrêmement brefs — qui passe par une galerie de portraits saisissants, s'articule autour d'une intrigue tortueuse et mobilise une pluralité d'actants. En revanche, à la différence de ses deux prédécesseurs, le romancier d'Alcalá ne plonge pas directement son personnage dans l'univers de l'asile, mais se contente de suggérer une analogie entre son héros et l'un des détenus, comme s'il voulait tout à la fois se placer sur le terrain de son continuateur et le maintenir à distance. Enfin, une dernière différence importante est que, chez Lope et Avellaneda, l'asile d'aliénés s'avère au final un espace moins traumatisant qu'il n'y paraît, dans la mesure où les personnages principaux qui y entrent finissent, tôt ou tard, par en sortir. Or, à cet égard, le traitement de l'asile par Cervantès s'avère plus lugubre, puisque celui-ci apparaît dans le conte du barbier comme un espace de réclusion à perpétuité, l'auteur de *Don Quichotte* restant plus proche sur ce point des *cuentecillos* folkloriques, qui, la plupart du temps, coupaient court aux velléités qu'avaient les fous de sortir de l'asile où ils étaient enfermés.

42. La critique a d'ailleurs repéré depuis longtemps les similitudes existant entre la trame du conte du barbier et plusieurs contes populaires bien connus (deux contes de Pinedo et un conte d'Arguijo) (Redondo, 2015 ; 5-6). Notre intention n'est pas de réfuter cette thèse, mais de suggérer simplement que l'interaction avec Avellaneda a sans doute été l'un des aiguillons ayant conduit Cervantès à explorer cet espace littéraire, puis à l'utiliser dans le cadre du jeu littéraire avec son continuateur. Si les analogies avec les *cuentecillos* de Pinedo et d'Arguijo sont à nos yeux incontestables, il n'en reste pas moins que ces derniers sont d'une extrême brièveté (entre 5 et 7 lignes), tandis que le conte cervantin est beaucoup plus développé (il occupe, quant à lui, trois pages dans la dernière édition de Francisco Rico).

La description minutieuse du milieu quasi concentrationnaire qu'est l'asile et de ses malheureux pensionnaires, que Cervantès et Avellaneda dépeignent chacun à l'aide de leur propre lexique, n'est en effet présente dans aucun des trois contes, mais constitue, en revanche, un point commun remarquable entre les deux romanciers. L'ensemble de ces éléments nous conduit donc à penser que le conte du barbier peut fort bien être « surdéterminé », au sens où l'entend la psychanalyse, c'est-à-dire renvoyer à une « pluralité de facteurs déterminants » (Laplanche et Pontalis, 1967 ; 467), de telle sorte que les deux hypothèses — celle d'une source d'inspiration folklorique et celle d'un jeu littéraire avec l'asile avellanédien — sont parfaitement compatibles.

43. Plusieurs autres éléments permettent, nous semble-t-il, de rapprocher le récit du barbier du texte du continuateur. Le plus évident d'entre eux est le rejet catégorique exprimé par don Quichotte, au terme du récit de Maese Nicolás, d'être assimilé au fou de l'asile : « ¡Ah señor rapista [...] ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio [...] siempre son odiosas? » (Cervantes, 2015 ; 698)¹⁵. Outre la polysémie de « rapista », terme péjoratif dont l'un des sens possibles est celui de « voleur » — ce qui permet de tisser un lien avec le thème du vol littéraire évoqué dans le prologue —, ce passage présente surtout une analogie structurelle avec le démenti véhément exprimé par le chevalier cervantin au chapitre 59, où il refuse d'être confondu avec le héros d'Avellaneda : « sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como *yo no soy el don Quijote que él dice* » (Cervantes, 2015 ; 1217-1218)[nous soulignons].

44. À autre niveau, il existe de surcroît une complémentarité inattendue entre la trame du dernier chapitre d'Avellaneda et le conte du barbier. Le continuateur racontait en détail l'arrivée du héros dans l'asile et donnait la trame de ses aventures futures. En revanche, il faisait l'impasse sur le processus de guérison de don Quichotte et sur les modalités de sa sortie, tous deux évoqués de façon très elliptique : « *Lo que toca al fin de esta prisión y de su vida, y de los trabajos que hasta que llego a él tuvo, no se sabe de cierto, aunque barruntos hay de que salió [...]* » (Avellaneda, 2014 ; 393) [nous soulignons]. Or le conte cervantin relate justement le mécanisme

15 Concernant les sens possibles de « rapista », nous renvoyons à la note de l'édition de Francisco Rico (Cervantes, 2015 ; 689 n. 61).

censé conduire le fou en rémission hors de l'asile, c'est-à-dire l'étape que, précisément, le continuateur avait éludée.

45. La figure du fou qui se croit guéri ou est en voie de guérison — archétype récurrent dans les contes folkloriques d'Arguijo et de Pinedo — constitue un autre point de contact entre les deux romanciers. L'un des personnages les plus remarquables croisés par le héros d'Avellaneda, lors de son arrivée à l'asile de Tolède, est en effet un fou en cours de guérison (“de los que iban cobrando un poco de juicio”) affublé d'un seau (“el loco del caldero”) qui apparaît fugacement à deux reprises¹⁶. Tout se passe donc comme si le créateur de don Quichotte avait choisi de déplacer le centre de gravité du récit avellanédien vers ce personnage secondaire, ce que l'on peut interpréter de diverses manières : cela pourrait être un moyen de signifier, tout d'abord, que le héros véritable n'appartient pas au monde de l'asile, si ce n'est dans le cadre d'une fabulation malveillante (celle d'Avellaneda, dont le barbier semble être ici l'alter ego) ; mais cela revient aussi à suggérer qu'il existe, dans les faits, une forme de complémentarité entre leurs œuvres.

46. Afin de conclure ce rapprochement entre les asiles avellanédien et cervantin un dernier élément doit être pris en considération, à savoir le contexte dans lequel le micro-récit du barbier est enchâssé. Juste avant que le maese Nicolas ne relate le conte du fou sévillan, don Quichotte prononce en effet une phrase qui permet de tisser un lien supplémentaire avec la continuation de 1614. Alors que le chevalier errant est interrogé par ses amis pour savoir quel conseil il donnerait au Roi en cas d'attaque ottomane imminente, le héros se montre anormalement réservé dans un premier temps et tarde à donner son avis, sous prétexte qu'il ne voudrait pas que quelqu'un d'autre ne profite des fruits de son travail (“trabajo”), autrement

16 “Estando en esto, salió de un aposento, con un caldero en la mano, un mozo, el cual *era de los que iban cobrando un poco de juicio*, y, cuando oyó lo que el mozo de mulas había dicho a don Quijote, dio una grandísima risada, diciendo: “Señor armado, este mozo le engaña, y sepa que esta casa es la casa de los locos, que llaman del Nuncio, y todos los que están en ella están faltos de juicio como vuestra merced. Y, si no, aguárdese un poco y verá como bien presto le meten con ellos; que su figura y talle y el venir armado no prometen otra cosa sino que le traen engañado estos ladrones de guardianes, para echalle una muy buena cadena y dalle gentiles tundas hasta que tenga seso, aunque le pese, pues lo mismo han hecho conmigo” (Avellaneda, 2014 ; 388) [nous soulignons] ; “Luego que esto oyó *el loco del caldero*, comenzó a decir riendo: “¡Ea, que ciertos son los toros! A fe que habéis venido a purgar vuestros pecados en buena parte. En mala hora acá entrastes”. Y, dichas estas razones, se subió la escalera arriba” (Avellaneda, 2014 ; 391-392) [nous soulignons].

dit, ne lui vole ses idées : “no querría [...] que le dijese yo aquí agora y amanebiese mañana en los oídos de los señores consejeros, y se llevase otro las gracias y el premio de mi trabajo” (Cervantes, 2015 ; 684) [nous soulignons]. Curieuse affirmation, qui relie implicitement ce passage au problème du plagiat et permet, du même coup, de renforcer les liens existants entre le récit du barbier et les deux contes de fous du prologue cervantin : dans ce passage, l'utilisation par le héros du terme “trabajo” pour désigner le fruit de l'activité intellectuelle pourrait faire écho, d'une part, à la question qui clôturait le premier micro-récit prologal (“¿Pensará vuestra merced que es poco trabajo hacer un libro?”), adressée personnellement au continuateur-plagiaire ; et la peur d'être dépossédé de ses idées pourrait renvoyer, d'autre part, à l'accusation de vol proférée par le bonnetier (“perro ladrón”), mais aussi à l'angoisse de ce même personnage dans le second cuentecillo (Cervantès, 2015 ; 675).

47. Relu à l'aune de cette affirmation du protagoniste et du terme clef “trabajo”, présent à la fois dans le prologue cervantin et l'épilogue avellanédien, l'histoire d'asile du barbier, anormalement détaillée — « gonflée », comme la femme enceinte et le chien gonflé d'air —, sinueuse, chargée de méandres divers, fait penser comme par métaphore ou par métonymie à l'entreprise d'Avellaneda tout entière. Cette histoire complexe, après tant de démarches, tant de travaux et d'épreuves (“trabajos”) — pour faire reconnaître son héros comme chevalier errant, pour être lui-même reconnu comme écrivain — finit par accoucher d'un simple statu quo. Comme le fou mégalomane de l'asile qui se prend pour Neptune, Avellaneda aurait donc tout fait en vain, semble prophétiser Cervantès. Malgré toutes ses manœuvres et en dépit de toute l'énergie déployée, il restera à jamais un simple imitateur, un imposteur, qui, à l'image de l'insensé qui se prenait pour le maître des océans, ne fera illusion qu'un temps. Il est difficile, en effet, au terme de ce parcours, de ne pas associer le fou du barbier lui-même à la figure du continuateur rival telle qu'elle est fantasmée, semble-t-il, par Cervantès, c'est-à-dire comme un aliéné au fort désir de puissance, mobilisant tout un réseau d'influence pour masquer le vide de son imagination.

Conclusion

48. L'examen détaillé de la fin du texte d'Avellaneda, puis de ses échos au début du *Don Quichotte* de 1615, a permis de mettre en exergue plu-

sieurs caractéristiques, relativement méconnues, des deux textes considérés. Contrairement à beaucoup d'idées reçues, les pages finales du *Segundo tomo* avellanédien ne sont pas dépourvues de complexité. Après un épisode par certains aspects édifiant, ancré dans l'asile tolédan, l'œuvre s'achève par un épilogue inattendu, qui introduit l'idée d'une grossesse et d'un accouchement richement suggestifs sur le plan métaphorique. Ce final ouvert nous paraît révélateur de la richesse du projet romanesque du continuateur, qui, entre satire et jeu littéraire, a sans doute joué un rôle de révélateur et d'accoucheur des possibilités romanesques latentes dans la Première partie cervantine et a vraisemblablement obligé de la sorte le premier auteur à se positionner par rapport à elles dans la suite de 1615.

49. La réaction de Cervantès face à ce dénouement complexe est à la fois subtile et contradictoire : parallèlement au rejet explicitement affiché dans le prologue et à travers la bouche de ses personnages (à partir du chapitre 59), le créateur de don Quichotte met en place un jeu intertextuel très riche, manifeste dès le début de l'œuvre, en particulier à travers trois micro-récits qui s'apparentent à des contes folkloriques (le conte du fou gonfleur de chiens, celui de l'écraseur de chiens et l'histoire de l'insensé qui s'apprêtait à quitter l'asile sévillan). Ces contes se prêtent à diverses lectures et peuvent être interprétés, pour certains d'entre eux, en regard de la Première ou de la Seconde partie cervantines, mais tous semblent faire parallèlement écho, d'une manière ou d'une autre, à la fin de la continuation allographe.

50. Cette superposition des identités et des matières quichottesques cervantine et avellanédienne — particulièrement perceptible dans le second conte du prologue, qui brouille ces mêmes identités — semble annoncer comme par anticipation certains phénomènes de « contamination » textuelle entre le deux Seconde parties allographe et autographe, qui, loin d'être un défaut inhérent au *Don Quichotte* de 1615, en constitue, bien au contraire, l'une des spécificités les plus fascinantes.

Bibliographie

ALVAREZ ROBLIN David, « L'intertextualité problématique des contes de fous et de chiens dans le *Don Quichotte* de 1615 », *Crisol*, 7, 2019, *Les écritures palimpsestuelles : le texte et ses liens*. [<http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/127/144>]

ARGUIJO Juan de, *Cuentos*, Beatriz Chenot et Maxime Chevalier (eds.), Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1979.

BIAGGINI Olivier et MILLAND-BOVE Bénédicte (dir.), « Introduction. Les miracles et les genres littéraires au Moyen Âge », in *Miracles d'un autre genre. Réécritures médiévales en dehors de l'hagiographie*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 1-22.

BLASCO PASCUAL Javier, “Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina : los cuentos de “loco y de perro” en el prólogo del *Quijote* de 1615”, in *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Javier San José Lera (dir.), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2005, p. 95-118.

BORREGO Esther, “Entre burlas y veras : villancicos barrocos cómicos para el niño Jesús”, in *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 873, septembre 2019, p. 9-13.

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Francisco Rico (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.

DELPECH François, “La patraña del hombre preñado: algunas versiones hispánicas”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34(2), 1986, p. 548-598.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1614], Luis Gómez Canseco (éd.), Madrid, Real Academia Española-Centro para la edición de los clásicos castellanos, 2014.

FRENK Margit, “¿Don Quijote muere cuerdo?”, in *Cuatro ensayos sobre el Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 49-58.

GERBER Clea, *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2018.

GILMAN Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, Mexico, El Colegio de México, 1961.

GÓMEZ CANSECO Luis, “Los ataques del doble o el loco de Avellaneda”, in *Torre de los Lujanes : Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 58, 2006, p. 111-122.

GÓMEZ CANSECO Luis, “Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)”, in *Cervantes en Italia. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (dir.), Palma de Majorque, Asociación de Cervantistas, 2002, p. 129-147.

HASSON Or, “Hacia una noción cervantina de la locura : una relectura de *El loco de Sevilla*”, in *Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 2012, p. 137-150.

HERRERO Javier, “La metáfora del libro en Cervantes”, in *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Giuseppe Bellini (dir.), Rome, Bulzoni, 1982, p. 579-584.

HINRICHS William H., *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

IFFLAND James, *De fiestas y aguafiestas. Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, 1999.

JOLY Monique, “Historias de locos”, in *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 151-161.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

MARGUERAT Daniel, *Vie et destin de Jésus de Nazareth*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

MARTÍN MORÁN José Manuel, “Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del *Quijote*”, in *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California Press, 1994, t. V, p. 137-147.

MOLHO Maurice, “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote*”, in *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11 (1), 1991, p. 87-98.

PINEDO Luis de, *Libro de chistes*, in *Sales españolas: ó agudezas del ingenio español*, Antonio Paz y Mélia (éd.), Madrid, Impresión y Fundición de Manuel Tello, 1890, t. I.

REDONDO Augustin, “Don Quijote y el arbitrismo. Del episodio del alcahuete (1605, I, 22) a su transmutación en el de la bajada del Turco (1615, II, 1)”, in *Volver al Quijote de Cervantes – Revenir au Quichotte de*

D. ALVAREZ ROBLIN, « La fin surprenante du Segundo tomo d'Avellaneda... »

Cervantès, David Alvarez Roblin (dir.), Santa Barbara, *Anejos of Publications of eHumanista / Cervantes*, 2, 2015, p. 1-9.