

Continuité et discontinuité dans les *Novelas ejemplares*

DAVID ALVAREZ ROBLIN

SORBONNE UNIVERSITÉ, CLEA UR 4083 (LEMH)

david.alvarez@sorbonne-universite.fr

1. Comme la plupart des œuvres de Cervantès, les *Nouvelles exemplaires*, parues en 1613 après une longue gestation, ont donné lieu, depuis le début du siècle dernier, à une bibliographie abondante et suscité des débats passionnés. Qu'ils soient étudiés de façon autonome ou comme un tout indissociable, les douze textes qui composent ce recueil constituent en effet un objet de fascination et de controverse sans cesse renouvelée. Dans ce contexte, la réflexion sur la continuité et la discontinuité, qui fait l'objet du présent volume, nous est apparue comme une invitation à revisiter plusieurs questions majeures posées par le recueil cervantin. Sans prétendre renouveler radicalement l'approche critique, nous souhaiterions apporter une synthèse qui contribue à enrichir la réflexion collective à partir de cette perspective singulière. Cet article propose donc d'examiner la dialectique continuité-discontinuité dans les *Nouvelles exemplaires* à travers un triple angle d'attaque.
2. Nous nous intéresserons, d'abord, à la continuité et à la discontinuité entre la fiction et la leçon exemplaire censée en émaner, la fable s'avérant souvent plus riche que l'enseignement que l'on prétend en extraire. L'étude de ce hiatus sera donc l'occasion de rouvrir le débat sur l'absence d'exemplarité, réelle ou supposée, des nouvelles « exemplaires ». Nous examinerons ensuite un deuxième volet de la dialectique continuité-discontinuité en abordant la question du rapport des nouvelles à la tradition. Cervantès revendique fièrement, dans son prologue, la profonde « originalité » de ses nouvelles (« no imitadas ni hurtadas »), ce qui nous amènera, à partir de quelques exemples choisis, à interroger la façon dont l'auteur se réapproprie les œuvres du passé, tout en introduisant des écarts créatifs exprimant différentes formes de discontinuité. Nous nous pencherons, enfin, sur l'architecture particulière du recueil lui-même, qui pose d'une façon encore différente le problème du continu et du discontinu. Comme l'ont montré plu-

sieurs critiques, celui-ci est en effet traversé dès le paratexte par une tension entre unité et éclatement, organicité et dislocation¹. Ces trois perspectives d'analyse, que nous aborderons séparément pour des raisons de clarté, nous semblent illustrer à des niveaux très complémentaires la richesse du sujet proposé à la réflexion collective.

1. Continuité-discontinuité entre fiction et exemplarité

3. Depuis longtemps déjà, les *Nouvelles exemplaires* ont fait l'objet de débats assez passionnés, visant à déterminer la nature de l'exemplarité qu'elles assument². Tout dépend, bien sûr, de ce que l'on entend par « exemplarité », mais l'un des principaux points de discussion concerne l'existence ou non d'une continuité entre le projet affiché dans le paratexte (notamment sur la page de titre et dans le prologue) et les nouvelles elles-mêmes. Ce que l'on pourrait reformuler autrement et plus simplement : au fond, jusqu'à quel point faut-il prendre au sérieux la continuité tissée par Cervantès dans son prologue entre profit moral et plaisir du lecteur ? La continuité revendiquée par l'auteur doit-elle être prise au pied de la lettre ou s'agit-il plutôt d'une feinte, voire d'un simple moyen de contourner la censure ?
4. Ce doute quant à la visée véritable des nouvelles cervantines est très ancien, puisqu'il apparaît même chez ses premiers lecteurs, à l'image d'Alonso Fernández de Avellaneda, le continuateur de *Don Quichotte*, qui écrit dès 1614 à propos des *doce novelas* : « [son] *más satíricas que ejemplares*, si bien no poco ingeniosas » (Avellaneda, 2014 ; 9) (nous soulignons). En opposant, dans son prologue, « satíricas » à « ejemplares » le

1 Nous pensons plus particulièrement à Christel Lapisse-Sola, *Corps et discours dans les « Novelas ejemplares » de Cervantes : organicité, dislocation*, thèse inédite sous la direction du Professeur Jean-Pierre Etievre, Université de Paris IV, 2005.

2 Nous pensons en particulier, pour ne citer que les cas les plus connus, aux travaux de Castro (2002 [1925]) et à sa formule lapidaire selon laquelle Cervantès serait un « hábil hipócrita », à ceux de Casaldueiro (1969 [1943]), soucieux de défendre l'orthodoxie des nouvelles cervantines, ou encore aux travaux d'Ayala (1974 ; 181), désireux de trouver une forme d'équilibre entre les positions de ses prédécesseurs : « Que la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* fuera una finta, que estas obras de arte sean en el fondo indiferentes a la finalidad moralizante, puede ser cierto, si se entiende tal moralización al modo de los castigos, ejemplos y adoctrinamientos de la tradición medieval ». Pour une mise au point récente sur la question de l'exemplarité, nous renvoyons à García López (2015 ; 217-223).

rival de Cervantès semble critiquer l'articulation insuffisante, à ses yeux, entre la fiction et la morale qui en est extraite. Sans doute, pour le continu-
teur, la pratique cervantine de l'exemplarité s'éloigne-t-elle excessivement
du modèle didactico-moral traditionnel et en résulte-t-il une absence de
clarté qu'il juge dangereuse pour les lecteurs. Avellaneda semble, en
somme, reprocher à Cervantès de mettre en œuvre un type d'écriture qui
fait la part belle au discontinu, en laissant notamment une part d'implicite,
tandis que lui, attendrait une attitude plus « dirigiste ». Deux conceptions
de l'écriture et de l'exemplarité semblent donc s'affronter en ce début de
XVII^e siècle : d'un côté, une écriture cervantine qui se présente comme
arborescente et prismatique et, de l'autre, un Avellaneda prônant une écriture
structurée autour d'un axe recteur que l'écrivain ne doit jamais perdre
de vue³.

5. Afin de mieux comprendre la différence entre ces deux pratiques
d'écriture et ces deux approches de l'exemplarité (l'une plus ancienne et
l'autre plus moderne), nous proposons de comparer à grands traits la struc-
ture et les caractéristiques les plus saillantes d'une nouvelle d'Avellaneda et
d'une nouvelle cervantine. Dans sa continuation de *Don Quichotte*, Avella-
neda a en effet inséré deux nouvelles édifiantes. La première d'entre elles
(chapitres 15 et 16) raconte comment un jeune homme, qui était entré dans
les ordres pour y faire son noviciat, est détourné de sa vocation religieuse
par des amis et décide de revenir à la vie civile. Consterné par cette déci-
sion, un prieur dominicain essaie de le dissuader et l'avertit qu'il s'apprête à
commettre la plus grande erreur de sa vie :

Acordaos también, hijo, que me habéis oído decir como hasta hoy ninguno
dejó el hábito que una vez tomó de religioso que haya tenido buen fin; que justo
juicio es de Dios que, quien siendo llamado por su divina vocación a su servicio,
si después le deja de su voluntad en vida, que el mismo Dios le deje a él en
muerte. (Avellaneda, 2014 ; 161) (nous soulignons)

6. Le message est transparent : en renonçant à sa vocation religieuse,
Japelín — c'est le nom du novice — risque de provoquer le courroux divin.
Mais le jeune homme n'en a cure : il s'empresse de quitter le monastère,
retrouve ses amis et se marie peu de temps après avec une belle Flamande,
qui tombe rapidement enceinte. Tout semble sourire aux nouveaux époux
le jeune homme obtient un poste de gouverneur, ce qui l'oblige à s'absen-

3 Nous avons essayé de définir ailleurs, de façon plus exhaustive, ces deux grands
paradigmes d'écriture concurrents dans la prose de fiction espagnole du début du XVII^e
siècle (Alvarez Roblin, 2014 ; 347-349).

ter quelques jours, mais il parvient à rentrer juste à temps pour le baptême de son fils nouveau-né.

7. Tel est le moment précis choisi par Avellaneda pour insérer dans le récit un personnage qui va être l'instrument de la vengeance divine. Il s'agit d'un soldat espagnol auquel Japelín — le riche Flamand —, aveuglé par son bonheur, décide inopportunément d'offrir l'hospitalité. En effet, s'apercevant que les époux font chambre à part cette nuit-là, le perfide soldat espagnol en profite pour s'introduire dans la chambre de la jeune accouchée, il la viole en se faisant passer pour son mari et prend la fuite aux premières lueurs de l'aube. Lorsque la femme outragée et le mari trompé comprennent ce qui s'est passé, Japelín prend en chasse le soldat et le massacre, mais découvre en rentrant chez lui que sa femme s'est donnée la mort en se jetant dans le puits du château. En apprenant le geste désespéré de son épouse, le riche Flamand fait de même, non sans avoir auparavant fracassé le crâne de son tout jeune enfant sur le bord du puits. On comprend mieux alors le sens de la nouvelle — *El rico desesperado* — puisque, dans la langue classique, *desesperarse* désignait par euphémisme le suicide. La concordance entre le titre de la nouvelle et son dénouement paraît donc incontestable.

8. Une fois l'histoire terminée, un ermite, qui a entendu ce récit, en fait ressortir la leçon générale et met en exergue son sens moral : tout cela est bien tragique, commente-t-il, mais le sage prieur du monastère l'avait bien dit. Il avait eu raison de mettre en garde le jeune homme, car on ne peut abandonner les ordres impunément :

[...] *muy de temer es el fin triste de todos los interlocutores de esa tragedia. Pero no podrán tenerle mejor, moralmente hablando, los principales personajes della, habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar, pues, como dijo bien el sabio prior al galán, cuando quiso salirse de religión, por maravilla acaban bien los que la dejan.* (Avellaneda, 2014 ; 180) (nous soulignons)

9. Il existe donc, dans ce récit, une continuité assez nette entre le postulat de départ (exprimé par le prieur du monastère) et le point d'arrivée du récit (le dénouement tragique énoncé par l'ermite). La mise en regard des discours des deux religieux (celui du début et celui de la fin) permet de tisser un rapport de causalité entre la faute morale du jeune homme et son destin tragique. Sans doute ne faut-il pas caricaturer l'opposition entre Avellaneda et Cervantès, car le récit du continuateur n'est pas mécanique et

présente même quelques zones d'ombre⁴. Mais l'essentiel pour notre démonstration est que, par contraste avec la pratique d'écriture cervantine (moins axiale et linéaire), la nouvelle d'Avellaneda incarne un type d'exemplarité placée davantage sous le signe de la continuité.

10. Voyons, à présent, comment fonctionne l'exemplarité chez Cervantès en prenant le cas de *La gitanilla*, le texte inaugural qui ouvre le recueil des *Nouvelles exemplaires*. Ce récit commence lui aussi, à première vue, par affirmer un postulat de départ :

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como ac[c]identes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. (Cervantès, 2003, I ; 61)

11. Pourtant, à l'inverse de ce qui se passait chez Avellaneda, loin d'illustrer la continuité entre le postulat initial et la fiction qui lui fait suite, la nouvelle cervantine tend, au contraire, à problématiser l'axiome de départ en dévoilant l'existence d'un *hiatus* entre la théorie et la pratique. Le texte de Cervantès, en effet, ne cesse de mettre en évidence l'écart existant entre ce recueil de préjugés défavorables aux gitans, largement répandus dans la mentalité collective, et l'histoire singulière d'Andrés et de Preciosa, dont la geste peut être lue comme une déconstruction de l'assertion catégorique liminaire.

12. Aux antipodes de ce qu'affirme le postulat de départ et de l'horizon d'attente créé, la communauté gitane, loin d'apparaître comme le lieu de toutes les turpitudes, se présente plutôt, tout au long de la nouvelle, comme une sorte de monde relativement idéalisé et égalitaire, où il existe une vraie solidarité et une justice équitable, à l'opposé de ce qui se passe à la Cour madrilène (Madrid étant surtout dépeinte comme une *villa y corte* où règne la corruption et l'hypocrisie). Concernant, par ailleurs, l'accusation de vol, on comprend en lisant la nouvelle que, si les gitans volent, c'est d'abord et avant tout pour pouvoir soudoyer les membres d'un appareil judiciaire défaillant et corrompu de toutes parts (Márquez Villanueva, 2005a ; 78-79). Rien, en effet, dans les gènes des gitans ne les rend plus enclins que d'autres à la rapine.

4 Concernant ces zones d'ombre du récit, qui en rendent certains éléments potentiellement réversibles, nous renvoyons à Alvarez Roblin (2025).

13. Ce bref examen des ressorts principaux de l'exemplarité dans les nouvelles d'Avellaneda et de Cervantès, permet de mieux comprendre tout ce qui sépare la conception de l'exemplarité chez les deux écrivains : *continuité* entre postulat et fiction dans un cas, *discontinuité* invitant le lecteur à décrypter une intention seconde, dans l'autre. Si l'on jette un regard d'ensemble au recueil cervantin, on peut d'ailleurs constater que même les 3 nouvelles (sur 12 au total) qui énoncent de façon plus ou moins explicite une sorte de moralité finale (*El amante liberal*, *La española inglesa* et *El celoso extremeño*) tendent à tirer du récit une leçon soit réductrice, soit tout bonnement problématique. Cette discontinuité (ou cette tension) entre la fiction et la morale qui en est extraite invite à chercher des lectures alternatives, d'autres interprétations possibles, moins évidentes, mais plus en adéquation avec la complexité de la situation exposée.⁵

14. De surcroît, plusieurs nouvelles qui n'énoncent pas de moralité explicite s'achèvent de façon paradoxale, voire d'une manière qui peut nous apparaître aujourd'hui totalement scandaleuse. C'est le cas, par exemple, de *La fuerza de la sangre*, où Leocadia, violée par Rodolfo — un fils de bonne famille —, obtient comme réparation pour les « dommages » subis de se marier avec son violeur. Un individu très peu recommandable qui ne prend même pas la peine de masquer sa condition d'homme libidineux dans les lignes finales de la nouvelle : « Y aunque la noche volaba con sus ligeras y negras alas, le parecía a Rodolfo que iba y caminaba no con alas, sino con muletas : tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa » (Cervantes, 2003, II ; 95).

15. On a parfois cherché à voir le « stoïcisme » supposé de Leocadia, qui accepterait son destin avec docilité, comme un comportement exemplaire ou à lire la nouvelle de façon allégorique pour en atténuer les aspects les plus dérangeants⁶. Même en supposant que cette lecture ait pu convaincre les contemporains de Cervantès — ce qui est loin d'être certain —, il est évident qu'aujourd'hui cette grille de lecture exemplaire peine grandement à convaincre. En effet, si exemplarité il y a, celle-ci serait sans doute à chercher, non pas dans la continuité entre le récit et son dénouement, mais plu-

5 À propos des dénouements problématiques ou des ambiguïtés de *El amante liberal* et *La española inglesa*, nous renvoyons respectivement à Cordoba (1982), Johnson (1989), ainsi que Santos de la Morena et Piquera Flores (2012).

6 Selon Casaldueiro (1969 [1943] ; 155-156) : « Cervantes está expresando con ella la caída del hombre y la promesa (el crucifijo) de ser vengado del demonio. Tenemos toda la escena del Paraíso captada con toda la fuerza del Barroco y su sentido de lo originario ».

tôt dans la discordance et la discontinuité entre le début de la fable (qui raconte le viol de Leocadia) et son épilogue qui invitent, sinon obligent le lecteur, à chercher un sens second.

16. C'est ce qu'a tenté de faire récemment Isabel Lozano Renieblas (2022), qui suggère que la nouvelle cervantine peut être lue comme l'histoire d'un renversement du rapport de domination, dans la mesure où, à la fin du récit, Rodolfo est victime d'une *burla*, ourdie par Leocadia en étroite collaboration avec la mère du violeur. La nouvelle célèbrerait ainsi la résilience de Leocadia, sa maîtrise de soi et son extrême intelligence qui permettent finalement de piéger son bourreau. Isabel Lozano Renieblas insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un retournement final providentiel (ce qui placerait Leocadia dans une situation de passivité), mais bien du résultat d'un habile calcul de la part de la jeune femme. En effet, le vol du crucifix dans la maison du violeur, qui servira plus tard de preuve pour le confondre, n'est pas à comprendre selon elle dans un sens religieux, mais relève d'un « discreto designio suyo » : « vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se le puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo » (Cervantes, 2003, II ; 82) (nous soulignons).
17. Le cas de *La fuerza de la sangre* permet ainsi de faire ressortir une autre dimension du problème posé par l'exemplarité des nouvelles cervantines, à savoir la continuité ou la discontinuité entre les attentes des lecteurs d'hier et celles des lecteurs d'aujourd'hui. Pour des raisons évidentes, en effet, le degré d'adhésion du public au dénouement proposé est ici particulièrement susceptible de différer en fonction du contexte de réception de la nouvelle.

2. Continuité-discontinuité par rapport à la tradition

18. Nous voudrions aborder à présent un deuxième volet de la dialectique continuité-discontinuité dans les *Nouvelles exemplaires* en examinant la façon dont Cervantès se positionne par rapport à la tradition. Il y aurait, bien sûr, de multiples manières d'étudier cette question, mais, pour des raisons pratiques, nos propositions seront nécessairement sélectives et donc inévitablement un peu subjectives. Cervantès dialogue en effet avec de très nombreux genres, de la nouvelle italienne au théâtre en passant par le

roman grec, le récit de captivité, la pastorale, la picaresque ou encore la satire ménippée⁷. Nous nous en tiendrons donc à deux principaux cas de figure : d'une part, la façon dont Cervantès traite le thème du mari trompé et, d'autre part, la manière dont il se réapproprie certains codes picaresques.

19. Le thème du mari trompé est très présent dans la nouvelle italienne, où abondent les vengeances cruelles et sanglantes, notamment chez Matteo Bandello, dont les lecteurs espagnols étaient, semble-t-il, très friands avant que ses nouvelles ne soient mises à l'index. Nous pensons ici, bien évidemment, à la nouvelle intitulée *El celoso extremeño* (*Le jaloux d'Estrémadoure*) dans laquelle les éléments de la tradition italienne sont profondément réélaborés et même réinventés par Cervantès⁸. Par rapport à d'autres nouvelles antérieures traitant du mari trompé, *El celoso extremeño* se distingue, tout d'abord, par son *incipit*, qui narre une sorte de préhistoire du mari jaloux. La nouvelle introduit, en effet, une discontinuité remarquable dans la façon de traiter la temporalité : vingt ans de la vie du personnage de Carrizales défilent en l'espace de deux pages (ce don Juan part aux Amériques à 48 ans, sans le sou, et revient en Espagne à 68 ans, richissime), ce qui constitue déjà en soi une configuration très inhabituelle. Ce sont donc sur les toutes dernières années de sa vie que se concentre la quasi-totalité du récit (environ 95% de la nouvelle). Carrizales, qui a amassé une énorme fortune, dont il ne sait quoi faire, décide soudainement de se marier à la jeune Leonora, qu'il espère malléable du fait de son très jeune âge et qu'il oblige à vivre recluse dans une demeure qui est, en fait, une sorte de prison dorée. En un très court laps de temps, cet ancien coureur de jupons se métamorphose subitement, en effet, en mari maladivement jaloux, qui craint qu'un galant ne séduise sa femme en pénétrant dans sa demeure et ne le déshonore (Molho, 2005b ; 183-188).

20. Le cœur de la nouvelle raconte ensuite la manière dont ce vieillard à l'honneur fragile — c'est ce que dit son nom dérivé de *Carrizo*, une sorte de

7 Pour une approche globale des nouvelles cervantines et de ces jeux intertextuels ou architextuels, nous renvoyons aux études classiques de Souiller (2004) et Zimic (1996). Concernant l'histoire de la nouvelle en Europe et la question de la dimension éthique du récit, on pourra aussi se reporter avec profit à l'ouvrage récent d'Enrica Zanin (2025).

8 Le cas de cette nouvelle est d'autant plus intéressant que nous disposons de deux états du texte de Cervantès, dont le dénouement est différent (dans un cas l'adultère est consommé, tandis que, dans l'autre, le dénouement, bien qu'ambigu, laisse entendre que cela n'a pas été le cas), comme l'explique Molho (2005b ; 179-182).

roseau — transforme sa maison en une forteresse, qu'il entend contrôler de façon tyrannique. Or tous ses efforts vont s'avérer totalement vains, puisqu'en se montrant aussi assoiffé de contrôle, Carrizales va, en réalité, provoquer sa propre perte (comme Anselme dans la nouvelle *El curioso impertinente*, dans la Première partie de *Don Quichotte*, mais suivant des modalités un peu différentes). Au lieu de s'épanouir en tant que femme, sa jeune épouse Leonora va en effet connaître une sorte de régression infantile (elle passe sa vie à jouer à la poupée et à déguster des sucreries avec ses servantes pour se distraire de l'ennui mortel qui règne dans sa maison). La jeune épouse, aussi frustrée que toute la domesticité, devient ainsi une proie idéale pour Loaysa, un habile *pícaro* bonimenteur, qui s'introduit dans la « forteresse » édifiée Carrizales pour la séduire. Après avoir charmé au préalable tous les domestiques avec sa guitare et sa voix mélodieuse, le *pícaro* parvient à accéder jusqu'à la jeune Leonora, suite à un parcours qui rappelle à plusieurs égards, mais sur le mode parodique, la descente d'Orphée aux Enfers pour secourir Eurydice ou encore, sur un mode inversé, l'histoire de Jupiter fécondant Danaé (Meunier, 2024).

21. Finalement, la vigilance du mari a donc été trompée et l'adultère consommé (du moins, symboliquement), mais Cervantès déjoue les attentes du lecteur. Il existe en effet un certain décalage entre l'horizon d'attente créée par les codes du genre de la nouvelle à l'italienne et le dénouement proposé : d'une part, parce que la réaction du mari ne prend pas la forme attendue, car celui-ci reconnaît qu'il a lui-même creusé sa propre tombe et minimise la faute de sa jeune épouse ; et, d'autre part, parce que le narrateur insiste sur la dimension collective de la faute, dont Leonora n'a nullement le monopole :

[...] y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo, de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes, cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. *Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido, cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso*; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa. (Cervantes, 2003, II ; 135) (nous soulignons)

22. Au lieu de proposer au lecteur un cas d'adultère relativement classique (avec des innocents et des coupables assez aisément identifiables), autrement dit, au lieu d'assurer une continuité confortable avec les codes du

genre, dont on pourrait tirer une règle universelle assez simple (comme le narrateur semble le faire au début du paragraphe), finalement, celui-ci semble plutôt inviter le lecteur à tirer ses propres conclusions de ce récit complexe et foisonnant de détails. Une lecture possible du texte consiste à le lire comme une critique du pouvoir excessif et tyrannique que la société accorde au mari, avec la complicité des parents de la jeune fille (très intéressés par l'argent du riche *indiano* Carrizales). Mais cette lecture s'avère elle-même insuffisante, comme le suggère le narrateur. Les lignes finales semblent aussi mettre en exergue, en effet, la complexité qu'il y a à émettre un jugement et l'énorme risque que constitue l'acte même de juger, dans la mesure où celui qui juge ne peut jamais être certain d'avoir à sa disposition l'ensemble des éléments nécessaires pour bien juger (« *Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido, cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso* »)(Cervantes, 2003, II ; 135) (nous soulignons)⁹.

23. Enfin, ce dénouement fait l'ellipse sur des pans entiers du texte et s'avère extrêmement sélectif : premièrement, celui-ci pourrait se lire – nous l'avons vu – comme une réécriture décalée du mythe d'Orphée, ce qui en modifierait à la fois le sens et la portée (le poète étant ici représenté par le *pícaro* Loaysa et Cerbère par un eunuque africain, dont le rêve est d'apprendre à chanter, tandis que Carrizales peut apparaître comme un avatar ridicule du dieu des Enfers et la jeune Leonora comme un double d'Eurydice) ; deuxièmement, ce dénouement passe également sous silence la dimension doublement incestueuse du récit (Carrizales aurait l'âge d'être le père de Leonora et Loaysa d'être son frère, ce qui donne à ses actes une portée différente, à savoir celle d'un parricide, au propre et au figuré) (Molho, 2005b ; 196-197). Enfin, l'épilogue final passe très vite sur les innombrables détails exprimant la soif malade de contrôle de Carrizales, une sorte de démiurge fou, qui a créé un monde parallèle où vivent son épouse et toute sa domesticité. Un monde dont il se rêve le dieu absolu et totalitaire, qui ne supporte pas de perdre le monopole sur sa création. Son émoi et son impuissance rageuse préfigurent curieusement, soit dit en passant, les affects violents que réveillera chez Cervantès l'appropriation de don Qui-

9 Peut-être faudrait-il rapprocher l'essor de ce nouveau mode d'exemplarité, conscient de la relativité, de la complexité et de la faillibilité potentielle de tout jugement, de l'essor de la casuistique moderne sous l'impulsion des jésuites, comme le suggèrent Marlen Bidwell-Steiner et Michael Scham (2022 ; 1-16).

chotte et de Sancho par Avellaneda, son continuateur, à peine un an plus tard¹⁰.

24. Un autre cas intéressant de jeu avec la tradition, entre continuité et discontinuité, est celui de la picaresque. Les *Nouvelles exemplaires* en offrent de multiples exemples, mais nous nous limiterons ici à trois cas de figure suffisants pour illustrer notre propos sur la réélaboration des modèles hérités¹¹. Sans doute est-il inévitable de commencer par l'*incipit* de *La ilustre fregona*, dans lequel Cervantès propose clairement un dialogue avec le *Guzmán de Alfarache* évoqué explicitement dès le 2^e paragraphe :

Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que, en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. Para él *todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera*; tan bien dormía en parvas como en colchones; con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón, como si se acostara entre dos sábanas de Holanda. Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que *pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache*. (Cervantes, 2003, I ; 139) (nous soulignons)

25. Comme dans le roman d'Alemán, véritable *best-seller* à cette époque, les premières pages de la nouvelle cervantine ont pour principaux actants des personnages itinérants, qui utilisent leur ruse pour parvenir à leurs fins, et elles donnent une place prépondérante aux auberges, un espace narratif au cœur de la poétique alémanienne. Toutefois, Cervantès introduit d'emblée de la discontinuité sur plusieurs points : premièrement, le point de vue, n'est pas autobiographique (l'emploi de la première personne est en effet l'une des marques distinctives de la picaresque), mais il propose un récit à la troisième personne ; deuxièmement, la qualité du protagoniste sur lequel est centré l'*incipit* introduit également un décalage, puisqu'il s'agit d'un *pícaro-caballero*, c'est-à-dire d'une sorte d'oxymore (les origines du *pícaro*

10 Nous pensons en particulier à la violence du bonnetier qui apparaît dans le second conte du prologue du *Don Quichotte* de 1615, dans lequel l'artisan perd toute mesure à l'endroit du fou qui avait maltraité son chien, double métaphorique de la création cervantine (Cervantes, 2015 ; 675-676).

11 Cette question a été étudiée de façon beaucoup plus fine et exhaustive par Philippe Rabaté (2026). En effet, la reprise par Cervantès de la matière et des schémas picaresques est seulement partielle et les éléments de départ profondément remaniés, si bien que l'appartenance-même des textes cervantins à ce genre littéraire a fait l'objet de nombreux débats.

ne sont pas présentées d'emblée comme infâmes, comme c'est le cas pour la plupart de ses prédécesseurs, et il n'est pas poussé à devenir un gueux par nécessité, mais c'est, au contraire, un acte qui semble à première vue gratuit, comme l'indique le texte, qui précise : « solo por su gusto y antojo ») ; enfin, le *desengaño* qui, dans le texte alémanien, apparaît très vite dans la quête du *pícaro*, tarde considérablement à émerger.

26. Chez Alemán, en effet, le gueux prend rapidement la mesure de l'écart existant entre la représentation, plus ou moins idéalisée, qu'il a de la vie picaresque (synonyme de liberté et de bon plaisir) et la réalité empirique de cette vie vagabonde (souvent beaucoup moins amène). L'auberge, en particulier, lieu de la découverte du mal et de la méchanceté humaine dans le *Guzmán* (et donc lieu de la désillusion) change de fonction chez Cervantès, puisqu'elle semble ici renforcer, bien au contraire, la vocation du néo-*pícaro*, qui s'y trouve aussi heureux qu'un coq en pâte : « Para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera; *tan bien dormía en parvas como en colchones; con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón, como si se acostara entre dos sábanas de holanda* » (Cervantes, 2003, I ; 139) (nous soulignons).

27. On comprendra rétrospectivement, cependant, que cette discontinuité avec la picaresque est peut-être moins grande qu'il ne semble à première vue, en lisant en particulier le dénouement de la nouvelle. On apprendra ultérieurement, en effet, dans les pages finales du récit, que ce fils de bonne famille est aussi, en réalité, le fils d'un voleur et que Costanza — *la ilustre fregona* —, dont il s'est épris au cours de ses aventures picaresques, est en réalité sa demi-sœur. Avec le recul, on pourrait donc relire cette appétence vers la vie picaresque — de prime abord inexplicable pour un gentilhomme — comme une sorte de résultante du « mauvais sang » qui coule dans ses veines (finalement Cervantès ne serait pas si éloigné de Mateo Alemán, qui insiste constamment sur l'hérédité paternelle contribuant à pousser Guzmán vers le vice). À moins que cette subite inclination du héros vers la vie vagabonde ne puisse être interprétée comme une tentative de conjurer ses mauvais penchants, en détournant ses pulsions agressives vers un autre objet. Les premières pages de la nouvelle offrent peut-être un indice qui pourrait aller dans ce sens, lorsque le narrateur insiste, de façon un peu curieuse, sur le plaisir superlatif que ressent Carriazo pour la pêche au thon aux madragues de Zahara (*las almadrabas de Zahara*) :

Contó Carriazo a sus padres y a todos mil magníficas y luengas mentiras de cosas que le habían sucedido en los tres años de su ausencia; pero *nunca tocó, ni por pienso, en las almadrabas, puesto que en ellas tenía de continuo puesta la imaginación*: especialmente cuando vio que se llegaba el tiempo donde había prometido a sus amigos la vuelta. Ni le entretenía la caza, en que su padre le ocupaba, ni los muchos, honestos y gustosos convites que en aquella ciudad se usaban le daban gusto: todo pasatiempo le cansaba, y a todos los mayores que se le ofrecían *anteponía el que había recibido en las almadrabas*. (Cervantes, 2003 ; 143) (nous soulignons)

28. L'insistance sur l'attirance assez inexplicable du jeune *pícaro* pour ce type de pêche interpelle en effet, dans la mesure où il s'agit d'une activité d'une extrême violence (Ramond, 1983 ; 83-184), qui peut rappeler à certains égards celle de l'abattoir dans *Le colloque des chiens*, lieu abject où se déchaîne de façon furieuse la violence humaine. Peut-être Cervantès laisse-t-il ainsi subrepticement un indice à ses lecteurs, qui préfigure le dévoilement final : Carriazo, le fils de bonne famille inexplicablement attiré par la vie picaresque, s'avère être aussi, en fin de compte, le fils d'un délinquant sexuel. Cette nouvelle pose donc en des termes singuliers le problème de la continuité et de la discontinuité, et donc de la filiation, à deux niveaux complémentaires (biologique et littéraire). Elle se présente initialement comme une tentative de se soustraire à l'autorité paternelle (et à la tradition allemande), mais elle dévoile aussi, parallèlement, des liens cachés et des causalités mystérieuses qui parfois viennent limiter, voire entraver ce double processus d'émancipation.

29. Nous irons plus vite, sur le dialogue avec les deux autres principaux récits « picaresques » du recueil : *Rinconete y Cortadillo* et *El coloquio de los perros*, sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie. Comme *La ilustre fregona*, la nouvelle intitulée *Rinconete y Cortadillo* n'est pas centrée sur un seul protagoniste, mais elle met en scène un duo de *pícaros*. Cette configuration peut rappeler, dans une certaine mesure, le duo formé par Guzmán et Sayavedra, dans une assez longue séquence narrative de la Seconde partie du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1604)¹².

30. À la différence de ce qui se produit dans *La Ilustre fregona*, cette fois l'écart entre la vie picaresque fantasmée et la vie picaresque vécue empiriquement apparaît au grand jour assez rapidement. En effet, après une assez courte période d'euphorie où les deux compères qui s'associent pour deve-

¹² Nous renvoyons, plus particulièrement, au segment situé entre le chapitre 7 du livre I et le chapitre 8 du livre II de la Seconde partie du *Guzmán* de Mateo Alemán, parue en 1604.

nir *pícaros* se prennent pour de grands voleurs et jouissent de façon éphémère de la liberté qu'offre ce mode de vie vagabond, ils déchantent en arrivant à Séville, où ils doivent se plier strictement aux règles quasi bureaucratiques de la pègre sévillane, régie par le personnage haut en couleurs de Monipodio, qui, comme son nom l'indique, veut tout contrôler, comme s'il détenait une sorte de monopole sur tous les vols commis dans la capitale andalouse. Les grands voleurs en devenir que rêvaient d'être Rincón et Cortado se trouvent finalement infantilisés dans les faits et se font vertement sermonner dès qu'ils s'écartent d'un cheveu des règles édictées par ce nouveau père tyrannique (comme le montre bien le célèbre épisode de la *bol-silla de ámbar*, dérobée fautivement par Cortado dans une zone qui ne relevait pas de sa juridiction)(Cervantes 2013, I ; 217-218).

31. À bien y regarder, cet échec était en quelque sorte déjà inscrit dans les noms des protagonistes : Rincón et Cortado rêvaient de grandeur, mais les noms qu'ils adoptent en devenant des *pícaros* semblent plutôt annoncer un amoindrissement de leur être, comme le montrent les diminutifs qu'ils accolent à leur nom d'origine (López Merino, 2011 ; 485-494). Rincón et Cortado se muent en effet respectivement, de manière très ironique, en « Rinconete » et « Cortadillo » (autant dire : « Petite frappe » et « Second couteau »). Cependant, une fois encore, la nouvelle cervantine ne fonctionne pas comme une démonstration linéaire. Elle prend des détours et laisse une part importante à l'implicite, tout en suggérant, néanmoins, que les pratiques frauduleuses des mafieux réunis autour de Monipodio ne sont peut-être pas si éloignées, au fond, de l'hypocrisie et de la fraude généralisées qui règnent dans l'ensemble de la société (il y aurait, en somme, dans leur inconduite, non pas une différence de nature, mais seulement de degré).

32. Un dernier point mérite d'être commenté pour ce qui a trait à la continuité et à la discontinuité de cette nouvelle. Du point de vue de sa structure, celle-ci débute *in medias res*, dans une auberge, et se termine tout aussi abruptement, dans la capitale andalouse. En réalité, il n'y a pas vraiment de début ni de fin et encore moins de moralité claire (Canavaggio, 2001 ; 922-925). On sait simplement que l'un des deux *pícaros* envisage, à la fin du récit, de quitter la pègre sévillane (et donc probablement la vie picaresque), tandis que le sort de l'autre reste indéterminé :

Finalmente [...] [Rinconete] propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y

disoluta. Pero, con todo esto, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura [...]. (Cervantes, 2003, I ; 240).

33. Dans *El coloquio de los perros*, la tension entre continuité et discontinuité vis-à-vis de la picaresque, entre reprise et réélaboration, est sans doute encore plus palpable. La nouvelle raconte la conversation entre deux chiens, entendue par Campuzano, un soldat malade de la syphilis qui se fait soigner à l'hôpital de Valladolid, à la fin de la nouvelle précédente (elle aussi de filiation picaresque et intitulée « Le mariage trompeur »). Comme cela a été souligné par la critique, le duo que forment les deux chiens, nommés Berganza et Cipión, reproduit, en l'externalisant, les deux voix qui traversent le *Guzman* de Mateo Alemán : d'une part, la voix de Guzman jeune, le pécheur qui se vante des mauvais tours qu'il a joués dans sa jeunesse (que l'on appellera par commodité « Guzmanillo ») et, d'autre part, la voix du Guzmán repent, qui écrit son autobiographie alors qu'il a été condamné pour ses fautes à ramer sur les galères royales¹³.

34. Berganza a en commun avec le jeune Guzmán sa verve et l'exaltation avec laquelle il raconte certaines de ses aventures et de ses mésaventures ; Cipión, lui, se positionne davantage comme une espèce de censeur, une sorte de Caton qui réprimande son interlocuteur. Aussi la dualité interne Guzmanillo/Guzmán qui existait chez Alemán est-elle devenue une dualité externe, teintée de surcroît d'une dimension ironique et même parodique. Le « mozo de muchos amos » est en effet devenu un « perro de muchos amos » qui, à la différence de son modèle alémanien, est plutôt un bon bougre, ce qui ne l'empêche pas de dénoncer, à travers les portraits qu'il dresse de ses maîtres successifs, les vices qui rongent l'ensemble de la société (Molho, 1970 ; 15-67). À la différence du texte alémanien, cependant, le ton n'est pas empreint d'amertume ni de violence : la critique de Berganza est principalement ironique et se caractérise par un certain détachement, voire une certaine nonchalance. Il n'y a pas d'invective ni d'adresse au lecteur pour susciter sa réprobation et le faire adhérer à un point de vue ou aux idées d'un groupe social clairement identifiables. Il n'y a pas, non plus, de mainmise du narrateur sur le récit, puisqu'il s'agit d'un dialogue entre deux chiens (qui autrefois furent peut-être des hommes, transformés en chiots peu après leur naissance par une méchante sorcière).

13 Le dialogue ironique et critique de cette nouvelle avec le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán a notamment été étudié par Sobejano (1975).

Le texte introduit ainsi des éléments surnaturels et cultive l'in vraisemblance, comme pour inviter le lecteur à la défiance et l'inciter à ne pas prendre pour argent comptant tout ce qui est raconté. Il assume, en somme, une autre conception de l'exemplarité (bien différente de celle assumée aussi bien par Alemán que par Avellaneda).

35. Les différentes nouvelles que nous venons d'examiner s'inscrivent donc bien, à des degrés divers, dans une tradition et tissent indéniablement une continuité avec les œuvres du passé ou avec des textes contemporains de Cervantès. Mais les nouvelles cervantines revendiquent aussi parallèlement, des écarts, des renversements, et une non-conformité structurelle par rapport aux codes-génériques précédents, c'est-à-dire une discontinuité multiforme sans cesse thématisée et problématisée au point de devenir l'une des clefs du récit et même de la poétique cervantine.

3. Continuité-discontinuité du recueil

36. Pour clore ce parcours à travers les *Nouvelles exemplaires*, nous proposons à présent d'examiner une dernière facette de la dialectique continuité-discontinuité et qui a trait à la structure même du recueil. La question de l'architecture de l'œuvre et de son organisation interne permet en effet de poser sous un angle à la fois différent et complémentaire le problème du continu et du discontinu. Dans la Première partie de *Don Quichotte* (en 1605), la question de l'enchâssement et de la disposition des nouvelles intercalées avait déjà fait l'objet d'un questionnement assez poussé. Certains critiques ont même suggéré que l'histoire principale (le récit des aventures de don Quichotte et de Sancho) avait peut-être été conçue initialement comme un simple récit-cadre, à la manière du *Décameron* de Boccace, où des devisants racontent, puis commentent successivement les nouvelles. Mais Cervantès aurait abandonné cette hypothèse pour placer finalement la trame centrale — les aventures du chevalier et de son écuyer — au cœur de son projet d'écriture (García López, 2015 ; 177-179).
37. Quoi qu'il en soit, dans les *Nouvelles exemplaires*, la solution imaginée par Cervantès est très différente de celle adoptée par la majorité de ses prédécesseurs italiens (de Boccace à Bandello), puisqu'aucun public fictif ne les commente méthodiquement, ce qui permettrait de tisser une forme de continuité et de rendre manifeste une cohérence d'ensemble. Il en résulte

que, dans l'immense majorité des nouvelles cervantines, le lecteur ne connaît pas l'identité exacte de celui qui dit « je » : est-ce Cervantès qui raconte les nouvelles, est-ce un même narrateur fictif ou bien plusieurs narrateurs distincts ? Cette question n'est pas clairement tranchée, ce qui a pour effet une « ouverture » du sens, une grande « disponibilité » des textes à l'interprétation. En effet, une grande latitude est laissée au récepteur pour tisser lui-même les liens qui lui semblent pertinents entre les différents récits.

38. Cette relative autonomie des fictions les unes par rapport aux autres connaît toutefois une exception, dans la mesure où les deux derniers textes du recueil (*El casamiento engañoso* et *El coloquio de los perros*) ont la particularité d'être enchâssés. À la fin du « Mariage trompeur », le soldat Campuzano se présente en effet comme l'« auteur » du dernier récit, de telle sorte que le « Le colloque des chiens », qui raconte le dialogue entre deux dogues inexplicablement doués de parole, est présenté comme une histoire entendue par Campuzano pendant une nuit d'insomnie à l'hôpital de Valladolid, pendant que des soins lui étaient administrés pour le traiter de la vérole¹⁴.

39. En guise de boussole face à cette singulière disposition d'ensemble et afin de parvenir éventuellement à en décrypter le sens, le lecteur dispose néanmoins d'un certain nombre d'indications fournies par Cervantès dans son prologue. Celui-ci y explique en effet son projet d'écriture et donne une sorte de « mode d'emploi » pour lire les douze récits qui le composent. Or, dans cette pièce clef du paratexte, la tension entre continuité et discontinuité apparaît d'emblée comme un élément structurant de l'œuvre. Tout d'abord, comme l'ont remarqué plusieurs critiques (Sola, 2006 ; Zerari, 2013), cette tension entre continuité et discontinuité se manifeste à travers le portrait en creux que Cervantès brosse de lui-même. L'auteur donne ce portrait, de nature fragmentaire, faute – dit-il – d'avoir à sa disposition un tableau ou une gravure pour le représenter. En tant que figure de l'auteur, il est censé être le garant de la cohérence et de l'unité de l'œuvre, mais il se trouve que l'image de ce garant est constituée par une énumération des différentes parties disjointes de son corps, présentées de surcroît – non sans une certaine ironie – comme décati :

14 Concernant la question complexe de l'enchâssement des deux dernières nouvelles, on pourra se reporter avec profit à Ricardo Sáez (1997) et Francisco Márquez Villanueva (2005b).

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies. (Cervantes, 2003, I ; 51)

40. Plus loin, Cervantès utilise deux images singulières pour parler de ses nouvelles, qui expriment, elles aussi, la tension entre continuité et discontinuité : d'un côté, la *pepitoria* (c'est-à-dire la fricassée) et la *mesa de trucos* (une sorte d'ancêtre du jeu de billard). L'expression « en ningún caso podrás hacer pepitoria » est profondément ambiguë, puisqu'elle suggère la discontinuité du recueil tout en la niant : « destas novelas que te ofrezco, en ningún caso podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que se les parezca » (Cervantes, I, 2003 ; 51). Telle qu'elle est employée dans le prologue, cette expression dit donc tout à la fois la continuité et la discontinuité, une ambivalence qu'exprime aussi la phrase suivante, censée expliciter le sens du titre même de l'œuvre : « Heles dado el nombre de *ejemplares*, y si bien los miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso [...], así de todas juntas, como de cada una de por sí » (Cervantes, I, 2003 ; 52). Cervantès semble donc suggérer que chacune de ses nouvelles peut être lues de manière indépendante, mais que le recueil peut aussi être envisagé comme un tout indissociable (Sola, 2006).

41. L'autre image célèbre utilisée par l'auteur pour parler de ses nouvelles est la fameuse « mesa de trucos, donde cada uno puede llegar a entretenerse, sin daño de barras » (*ibid.*). Cette analogie entre la lecture des nouvelles et un jeu, semble également suggérer la possibilité, au sein d'un cadre délimité (la table de billard), de procéder à une pluralité de combinaisons possibles. En effet, il s'agit dans les deux cas d'un art de combiner et d'associer librement entre eux des éléments autonomes, même si ce jeu est néanmoins régi par certaines lois, comme le respect de la décence (« sin daño de barras »). Aussi le travail du lecteur est-il conçu comme un exercice impliquant une certaine discontinuité et non comme une tâche linéaire, uniformément continue.

42. Cette dialectique de la continuité et de la discontinuité ne se limite pas au prologue lui-même, mais affecte aussi le lien entre le prologue (en

quelque sorte la « tête » du recueil) et ses différentes parties (les douze nouvelles). Il existe notamment une discordance — ou discontinuité — assez frappante entre ce qu'affirme avec force cette pièce maîtresse du paratexte et les allégations péremptoires qui ouvrent la nouvelle inaugurale (*La gitanilla*). À la fin de son prologue, Cervantès insiste en effet sur le fait que ses nouvelles ne sont « no imitadas ni hurtadas », c'est-à-dire sur leur profonde « originalité ».

[...] yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extrangeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la imprenta. (Cervantes, 2003, I ; 52 (nous soulignons))

43. Dans ces conditions, comment interpréter le fait que la nouvelle aperturale qui lui fait suite et dont la critique a souligné la dimension autoréférentielle, insiste, bien au contraire, sur l'omniprésence du vol (toute l'activité humaine se réduisant en quelque sorte à du vol et exclusivement à du vol) :

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser *ladrones*: nacen de padres *ladrones*, críanse con *ladrones*, estudian para *ladrones* y, finalmente, salen con ser *ladrones* corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del *hurtar* y el *hurtar* son en ellos como ac[c]identes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. (Cervantes, 2003, I ; 61)

44. Ce hiatus entre ce qu'affirme la fin du prologue et le début de *La gitanilla* semble inviter à réfléchir sur la nature véritable de l'acte de création littéraire, envisagé sous deux aspects dialectiquement complémentaires : d'un côté, comme saut qualitatif marquant une discontinuité par rapport à la tradition ; de l'autre, comme réécriture masquant habilement les points de suture avec ce qui précède pour proposer un artéfact marqué au sceau de la nouveauté. Toute la nouvelle de *La gitanilla* — et son *incipit* en particulier — peuvent donc se lire sous un angle métalittéraire. Cette histoire d'enfant volé que la vieille gitane dérobe sans être vue, déguise, éduque et transforme afin d'en faire son gagne-pain pourrait bien renvoyer au travail de l'écrivain ou, en tout cas, incarner une certaine conception de la création. Comme l'a souligné Michel Lafon (1990 ; 43-53), *Preciosa* porte un prénom polysémique, qui dit à la fois la beauté et la valeur. En outre, sa grâce et son élégance superlatives en font aussi une sorte d'allégorie de la poésie. La vieille gitane, quant à elle, a des qualités démiurgiques indéniables, de même que la transgressive Cañizares, la sorcière de *El coloquio*

de los perros. Vue sous cet angle, la grand-mère adoptive de la petite gitane pourrait bien incarner une certaine catégorie de créateur qui aspire à vivre de sa plume : en somme, une sorte de double de Cervantès, qui se décrit lui-même comme un vieillard dans son prologue et qui, à la différence des écrivains de souche aristocratique, est contraint de se préoccuper de la dimension économique de sa création. À l'inverse, Andrés — d'ascendance noble —, qui ne veut pas que Preciosa (à la fois femme aimée et image de l'œuvre poétique) aille de main en main sous peine d'être souillée, pourrait incarner, pour sa part, une conception plus aristocratique et aussi plus traditionnelle (ou conservatrice) de l'art et de la création.

45. La dialectique de la continuité et de la discontinuité s'exprime également, à un troisième niveau, par le biais d'un double miroitement entre cette nouvelle inaugurale et la double nouvelle finale, comme l'a bien montré Clea Gerber (2022). La mise en regard du premier texte du recueil avec les deux derniers semble en effet offrir une clef de compréhension essentielle pour mieux cerner l'architecture d'ensemble des *Nouvelles exemplaires*, placée sous le double signe de la discontinuité et de la continuité, de l'éclatement et de l'unité. La mise en miroir du début et de la fin du recueil semble dévoiler une évolution de l'œuvre vers un *desengaño* de plus en plus profond. Le recueil proposerait ainsi une sorte de cheminement vers le désabusement, non pas de façon parfaitement linéaire, mais perceptible néanmoins, si l'on observe l'évolution globale, c'est-à-dire ce vers quoi tendent de plus en plus les fictions successives¹⁵

46. Il suffit pour prendre la mesure de ce phénomène de comparer le couple initial et le couple final : à la pureté et à la fécondité du couple Preciosa/Andrés semble en effet s'opposer (ou répondre) la noirceur et la stérilité du couple final (Campuzano/Estefanía), dans l'avant-dernière nouvelle. Andrés, gentilhomme de bonne famille, abandonne ses privilèges nobiliaires et suit une sorte de noviciat en devenant gitan pour mériter Preciosa. Comme nous l'avons vu précédemment, alors que le monde madrilène est en grande partie hypocrite et corrompu, le monde gitan demeure une sorte d'Arcadie teintée d'idéal, fût-elle imparfaite. Or il n'y a plus rien de tel dans l'avant-dernière nouvelle, où Campuzano et Estefanía s'unissent en étant d'emblée persuadés tous les deux d'escroquer leur partenaire, dans un acte

15 Il s'agit, de surcroît, d'un type de *desengaño* de plus en plus élaboré et fonctionnant à de multiples niveaux, comme l'a finement observé Eli Cohen (2014) à propos des deux dernières nouvelles du recueil.

prémédité qui n'a rien de gratuit et encore moins d'idéal. L'avant-dernière nouvelle raconte ainsi une double histoire d'arroseur arrosé, une escroquerie réciproque, au terme de laquelle les deux protagonistes finissent l'un et l'autre bernés, puisqu'Estefanía réussit à dérober à son mari un bijou qui s'avère finalement être un faux et que Campuzano ne conserve, en guise d'unique trophée, que la syphilis que son ex-conquête lui a laissée en souvenir.

47. Un profond pessimisme semble également se dégager de *El coloquio de los perros*, puisque la nouvelle finale dévoile méthodiquement la corruption généralisée à tous les étages de la société, représentés par les différents maîtres du chien Berganza. En effet, aucun d'entre eux ne semble échapper au vice, qui caractérise aussi bien les riches favorisés et les personnages bien intégrés au système (comme le marchand ou le sergent) que les exclus (comme le tambour ou le morisque). Dans la dernière nouvelle, même les gitans, épargnés dans le récit inaugural, apparaissent désormais sous un jour très défavorable. Toutefois, cette lecture « pessimiste » du double dénouement du recueil doit sans doute être nuancée, pour deux raisons essentielles. S'agissant du *Coloquio de los perros*, il s'avère que le dernier maître de Berganza, Mahudes, c'est-à-dire l'aumônier de l'hôpital de Valladolid, permet, *in extremis* au chien parlant de découvrir le sens de la véritable charité et de constater les bienfaits d'un acte désintéressé (Molho, 1970 ; 66-67). Après avoir été l'observateur médusé puis désabusé de toutes les turpitudes imaginables, le chien doué de parole semble donc terminer son récit en introduisant une lueur d'espoir. D'une certaine façon, peut-être le chien devait-il faire l'expérience prolongée du mal avant de pouvoir apprécier à sa juste valeur un acte de charité authentique.

48. Quant à la stérilité du couple formé par Campuzano et Estefanía (sans descendance et marqué au sceau du discontinu), peut-être n'est-elle pas aussi complète qu'il paraît à première vue, si l'on se situe, cette fois, sur un plan métapoétique. Comme l'a finement suggéré Clea Gerber (2022), alors qu'il semble précisément avoir touché le fond de l'abîme (et paraît complètement détruit, aussi bien par la syphilis que par les traitements qui lui sont administrés), le malade Campuzano accouche d'une fiction éminemment singulière : *El coloquio de los perros*, qu'il prétend avoir simplement entendue et consignée par écrit pendant une insomnie, mais qui est inévitablement le fruit de son imagination (à moins que les chiens parlant n'existent vraiment !). Redoublant, le jeu de miroir entre *La gitanilla* et la double

nouvelle finale, il existe donc un autre type de jeu spéculaire, lui aussi facteur d'unité, entre le prologue et l'avant-dernière nouvelle. Le soldat Campuzano, créateur exsangue et malade, pourrait en effet être interprété comme une sorte d'image ou de double du Cervantès du prologue, ancien soldat, lui aussi, qui se présente comme vieux et stérile, mais qui accouche d'un recueil on ne peut plus fécond. On le voit bien, en dépit de l'absence de récit-cadre, ces différents jeux de miroirs, la réflexion métalittéraire qui traverse nombre de nouvelles et le retour de certains personnages dans différentes textes (tel Monipodio, le chef de la pègre sévillane), opèrent comme des éléments structurants, même si une étude systématique de ces phénomènes complexes reste encore à mener ¹⁶.

Conclusions

49. La dialectique de la continuité et de la discontinuité dans les *Novelas ejemplares* opère donc à trois niveaux complémentaires. Premièrement, comme ressort permettant de renouveler la relation entre fiction et enseignement moral. S'éloignant d'une conception étroitement didactico-morale de l'exemplarité, qui tend à placer le lecteur en position de récepteur passif, Cervantès sollicite davantage la participation active de son public. La discontinuité, qui peut prendre des formes très variées, incluant les ellipses, les silences du narrateur, les contradictions et les paradoxes, apparaît ainsi comme une façon d'impliquer le récepteur de l'œuvre dans l'élaboration du sens exemplaire, qui n'est jamais donné *a priori*, mais toujours à construire. Comme l'a souligné Jean Canavaggio (1997 ; 286), les nouvelles cervantines, en effet, ne sont pas l'illustration d'une morale qui leur serait extérieure, mais leur sens éthique doit être déduit, au contraire, de chacun des cas singuliers qu'elles explorent.

50. La réélaboration de la figure du mari jaloux de la nouvelle italienne et la réappropriation des codes picaresques ont permis d'illustrer une autre facette de la dialectique continuité-discontinuité. Nous avons montré comment Cervantès réinvestit les genres hérités mais aussi les formes littéraires

16 Sur ce sujet, outre le livre d'Alicia Parodi (*Las Ejemplares: una sola novela*, 2002) et l'article assez récent de Clea Gerber (2022), nous nous permettons de renvoyer au travail suggestif de Noelia Vitali, *La poesía, doncella y ciencia. Poética del fragmento en las « Novelas ejemplares » de Miguel de Cervantes*, thèse inédite sous la direction d'Alicia Parodi, Université de Buenos Aires, 2016.

à la mode en leur insufflant un sens nouveau, comme le confirme aussi nombre de nouvelles sur lesquelles nous n'avons pu nous attarder dans le cadre de ce travail. La nouvelle italienne, qui avait mauvaise presse en Espagne et était souvent jugée trop sulfureuse, voire immorale par les autorités religieuses, devient ainsi un outil d'exploration du monde, en particulier des marges littéraires et sociales (*La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros*), en même temps qu'elle introduit un processus de décentrement : vers le monde musulman (*El amante liberal*), le monde des crypto-catholiques en Angleterre (*La española inglesa*), mais aussi vers certaines tranches d'âge comme l'adolescence (explorée dans *Las dos doncellas*) ou la vieillesse (dans *El celoso extremeño*). Dans ce dernier récit, comme dans *El licenciado Vidriera* et *El coloquio de los perros* la nouvelle se mue aussi en moyen d'interroger certaines pathologies humaines, comme la jalousie malade de Carrizales, que ses manies si singulières éloignent du type traditionnel du vieux barbon jaloux ; à moins que la fiction ne serve de prétexte pour interroger les conséquences du refoulement du désir homosexuel chez Vidriera, le licencié de verre (Molho 2005a ; 174-175) ou encore pour examiner l'étrange pathologie dont est affectée la Cañizares (sorcière ou supposée telle), qui s'avère être surtout une pauvre femme présentant tous les symptômes d'une addiction au mal, au sens physique et métaphysique (García López, 2015 ; 222-223).

51. Enfin, la dialectique continuité-discontinuité, thématisée dès le prologue, concerne aussi l'architecture d'ensemble du recueil. L'absence de portrait de l'auteur (remplacé par une description fragmentaire), l'image de la fricassée (*pepitoria*) et du jeu de billard (*la mesa de trucos*), expriment dès le paratexte cette tension entre unité et dislocation. Néanmoins, le double enchâssement final, ainsi que les multiples jeux de miroirs, sans doute encore insuffisamment analysés, semblent corroborer l'existence d'une double lecture possible des nouvelles, prises séparément ou bien lues comme un ensemble indissociable, dont il est possible de dégager un sens « así [de] todas juntas, como de cada una de por sí », comme le propose Cervantès lui-même.

Bibliographie

OUVRAGES

ALEMÁN Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.

ÁLVAREZ ROBLIN David, *De l'imposture à la création : le « Guzmán » et le « Quichotte » apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

AYALA Francisco, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

CANAVAGGIO Jean, *Cervantès*, Paris, Arthème Fayard, 1997.

_____, « Nouvelle de Rincontete et Cortadillo. Notice », dans Miguel de Cervantès, *Nouvelles exemplaires*, Paris, coll. « Pléiade », 2001, p. 922-925.

CASALDUERO, *Sentido y forma de las « Novelas ejemplares »* [1943], Madrid, Gredos, 1969.

CASTRO Américo, *El pensamiento de Cervantes [1925] y otros estudios cervantinos. Obra reunida. Volumen uno*, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

CERVANTES Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2003 (22^e ed.), vol 2.

_____, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.

GARCÍA LÓPEZ Jorge, *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*, Madrid, Pasado y Presente, 2015.

LAFON Michel, « Introduction » à Miguel de Cervantès, *La petite gitane*, trad. M. Lafon, Paris, Aubier, 1992, p. 12-53.

D. ALVAREZ ROBLIN, « Continuité et discontinuité dans les *Novelas ejemplares* »

MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco, « El mundo moral de las novelas ejemplares », dans *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2005, p.74-98.

_____, « Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes », dans *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2005, p. 268-285.

MOLHO Maurice, « *Una dama de todo rumbo y manejo...* Para una lectura de *El licenciado Vidriera* », *De Cervantes*, Éditions Hispaniques, 2005a, p. 157-177.

_____, « Aproximación al *Celoso extremeño* », *De Cervantes*, Éditions Hispaniques, 2005b, p. 179-232.

_____, « Le colloque de Scipion et Bergance », dans Miguel de Cervantès, *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « Bilingue Aubier-Flammarion », 1970, p. 15-67.

PARODI Alicia, *Las « Ejemplares » : una sola novela*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.

SOUILER Didier, *La « nouvelle » en Europe de Boccace à Sade*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

ZANIN Enrica, *Fiction et vérité. L'éthique du récit de Boccace à Madame de Lafayette*, Genève, Droz, 2005.

ZIMIC Stanislas, *Las « Novelas ejemplares » de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

OUVRAGES COLLECTIFS

BIDWELL-STEINER Marlen, SCHAM Michael (ed.), *Casuality and Early Modern Spanish Literature*, Leiden, Brill, 2022.

COHEN Eli, « El desengaño literario en las *Novelas ejemplares* », dans *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012)*, études

réunies par Emilio Martínez Mata et María Fernández Ferreiro, Madrid, Fundacion Maria Cristina Masaveu Peterson, 2014, p. 894-905.

CORDOBA Pedro, « Signature et baptême : la dimension autobiographique de *El Amante liberal* de Cervantes », *Actes du II Colloque international sur l'Autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982 p. 97-110.

GARCÉS María Antonia, « Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera », *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Birmingham, 21-26 de agosto de 1995. Tomo II. Estudios áureos I*, Birmingham (Gran Bretaña), University of Birmingham, 1998, p. 225-236.

JOHNSON Carroll B., « Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de “La española inglesa” », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín-Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 519-524.

LÓPEZ MERINO Juan Miguel, « “Rinconete y Cortadillo” un rito iniciático frustrado », *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, études réunies par Christoph Strosetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 485-494 .

LOZANO RENIEBLAS Isabela, « Caso y prueba judicial en “La Fuerza de la sangre” », *De mi patria y de mí mismo salgo: actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)*, coord. Daniel Migueláñez González, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2022, p. 529-542.

RAMOND Michèle, « “Yo soy la ilustre fregona” o la simbolización de un delirio », dans *Lenguaje, ideología y organización textual en las novelas ejemplares*, études réunies par Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1983, p. 179-190.

ARTICLES DANS UN PÉRIODIQUE

ÁLVAREZ ROBLIN David, « Avellaneda cuentista: las sorpresas de *El rico desesperado* », dans *Otro « Quijote » : el texto de Avellaneda y su interpretación*, études réunies par David Álvarez Roblin, *e-Spania*, 51, 2025.

GERBER Clea, « De la esterilidad fecunda al parto perruno: reproducción y desvío en las *Novelas ejemplares* de Cervantes », *e-Spania*, 42, 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.45004>

MEUNIER Philippe, « No cualquiera es Júpiter para introducirse en una casa-torre. El caso de *El Celoso extremeño* de Miguel de Cervantes », dans *Porosités et circulations dans les espaces d'enfermement (Espagne XVIe-XVIIe siècles)*, études réunies par Paloma Bravo et Pauline Renoux-Caron, *e-Spania*, 48, 2024. DOI : <https://doi.org/10.4000/120ng>

RABATÉ Philippe, « Cervantes ante la “florida picardía”: asimilación y ocultación de la materia picaresca en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* », *e-Spania*, 53, 2026. DOI : <https://doi.org/10.4000/15qou>

SAEZ Ricardo, « Construction d'un récit singulier “Le Mariage trompeur” et le “Colloque des chiens” », *La Licorne*, 39, 1996, p. 121-144.

SANTOS DE LA MOERNA Blanca, PIQUERAS FLORES Manuel, « Cervantes y la corte: *La española inglesa* y la lógica del servicio-merced », *Anales cervantinos*, 53, 2012, p. 221-237.

SOBEJANO Gonzalo, « *El Coloquio de los perros* en la picaresca », *Hispanic Review*, 43, 1975, p. 25-41.

SOLA Christel, « “Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria”: aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas », *Criticón*, 97-98, 2006, p. 89-105.

ZERARI Maria, « “Narciso prologuista”. Imágenes y autorretrato en el prólogo de las “Novelas ejemplares” », *Ínsula*, 799-800, 2013, p. 4-8.

D. ALVAREZ ROBLIN, « Continuité et discontinuité dans les *Novelas ejemplares* »

THÈSES ET MÉMOIRES INÉDITS

LAPISSE-SOLA, *Corps et discours dans les « Novelas ejemplares » de Cervantes : organicité, dislocation*, Thèse, Université de Paris IV, 9 décembre 2005.

VITALI Noelia, *La poesía, doncella y ciencia. Poética del fragmento en las « Novelas ejemplares » de Miguel de Cervantes*, Thèse, Université de Buenos Aires, 2016.