
« La deseada puerta de la casa de Japelín » ou les franchissements dans le conte « El rico desesperado » du *Quichotte* d'Avellaneda

“La deseada puerta de la casa de Japelín” o las dinámicas de pasaje en el cuento del “Rico desesperado” del Quijote de Avellaneda

“La deseada puerta de la casa de Japelín” or crossings in the tale “El rico desesperado” in Avellaneda’s Quixote

Aude Plozner Bruder



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/14850>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.14850

ISBN : 1775-3821

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2022

Pagination : 33-42

ISBN : 979-10-300-0844-9

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Aude Plozner Bruder, « « La deseada puerta de la casa de Japelín » ou les franchissements dans le conte « El rico desesperado » du *Quichotte* d'Avellaneda », *Bulletin hispanique* [En ligne], 124-1 | 2022, mis en ligne le 02 janvier 2026, consulté le 07 janvier 2026. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/14850> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.14850>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

« La deseada puerta de la casa de Japelín » ou les franchissements dans le conte « El rico desesperado » du *Quichotte* d'Avellaneda

AUDE PLOZNER BRUDER
Université Lumière Lyon 2 et Université de Huelva
IHRIM - UMR 5317

La dynamique de passage dans le conte « *El rico desesperado* » du *Quichotte* de 1614 est une prodigieuse création avellanédienne : si le mécanisme tragique s'articule autour de la porte, celle-ci est pratiquement absente du récit. Sous diverses modalités complémentaires, elle matérialise la transgression, le viol et le suicide, ingrédients essentiels de la nouvelle de Bandello dont le continuateur s'inspire.

Mots-clés : porte, tragique, Quichotte, Avellaneda.

“La deseada puerta de la casa de Japelín” o las dinámicas de pasaje en el cuento del “Rico desesperado” del *Quijote* de Avellaneda

La dinámica del paso en el cuento «*El rico desesperado*» del *Quijote* de 1614 es una prodigiosa creación avellanedesca: si el mecanismo trágico se articula en torno a la puerta, esta resulta estar casi ausente del relato. Bajo diversas modalidades complementarias, materializa la trasgresión, la violación y el suicidio, ingredientes esenciales de la novela corta de Bandello en la que se inspira el continuador.

Palabras clave: puerta, trágico, *Quijote*, Avellaneda.

“La deseada puerta de la casa de Japelín” or crossings in the tale “El rico desesperado” in Avellaneda’s *Quixote*

The passing dynamism in the tale « *El rico desesperado* » in the 1614 *Quixote* is a prodigious creation by Avellaneda: the ‘door’ structures the tragical mechanism, even if such a word barely appears. With various and complementary modalities, it embodies transgression, rape and suicide –essential ingredients of Bandello’s *novella* from which the continuator takes his inspiration.

Keywords: door, tragedy, *Quixote*, Avellaneda.

Tout lecteur de la continuation du *Quichotte* d'Avellaneda aura remarqué que, de même que Cervantès dans l'œuvre originale, son continuateur enchâsse des récits secondaires dans l'histoire principale. Des deux narrations rapportées respectivement par un soldat espagnol et un ermite, c'est la première nouvelle, « *El rico desesperado* »¹, inspirée d'une nouvelle de Mateo Bandello², qui recèle à notre avis le plus de mystères. Bracamonte – soldat que don Quichotte et Sancho ont rencontré peu auparavant – narre la vie de Japelín, un jeune homme volage qui entre dans les Ordres après avoir ressenti l'appel du Très-Haut. Cependant, dix mois plus tard, convaincu par de vieux amis qu'il gâche sa vie en vivant reclus dans un monastère, il décide de reprendre sa vie antérieure, opulente et frivole, et finit par se marier à une jeune femme ayant elle aussi quitté le couvent. Héritant du gouvernement de Cambrai, il décide de s'y rendre pour affaire alors que son épouse est sur le point d'accoucher. Lorsqu'il rentre chez lui pour assister à la naissance de son fils, il croise sur sa route un soldat espagnol, à qui il offre l'hospitalité. L'invité, franchissant son espace intime, s'engouffre à travers « *la puerta de la casa* », abuse de l'épouse et s'enfuit, ce qui conduira le couple à un suicide à la fois tragique et brutal.

Un faisceau d'indices disséminés dans la nouvelle invite à se demander si le soldat espagnol ne conterait pas le récit de ses propres aventures, ce qui en ferait un personnage dénué de tout sens moral, comme cela a été suggéré³. Cependant, ce sont d'autres questions qui retiendront notre attention dans le cadre de cette étude. D'un point de vue narratif, ce récit tragique offre une dynamique de passage à la fois troublante et paradoxale. L'entrée dans le monastère, puis dans les Ordres, jusqu'à l'abandon de la vocation religieuse, le va-et-vient entre Cambrai et Louvain, le jeu d'entrées et de sorties dans la demeure du protagoniste, et enfin le double plongeon tragique dans le puits, expriment une multitude de fluctuations spatiales qui semblent structurantes, alors que le mot « *puerta* » est pratiquement absent du récit. Pour pouvoir saisir toutes les implications de l'expression « *la deseada puerta de la casa de Japelín* », qui est d'un poids capital dans ce conte et qui semble en constituer l'une des clefs, il nous paraît indispensable de tenir compte de toutes

1. Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 157-181. Pour faciliter la lecture, cette édition sera citée ci-après sous la forme suivante : DQAV, numéro du chapitre, numéro de page. Pour ce récit, voir par conséquent : DQAV, 15-16, p. 157181.

2. Mateo Bandello, *Novelle = Nouvelles*, Tome III, ed. A. C. Fiorato et A. Godard, trad. A. C. Fiorato, I. Cotensin Gourrier, A. Godard, M. Godard, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 211-241.

3. Il existe en effet de nombreuses ressemblances entre le conteur et le protagoniste. Tous deux soldats, ils ont combattu en Flandres et voyagent les mains vides (Bracamonte s'est soi-disant fait dépouiller, et le soldat du récit, dans la précipitation, n'aurait pas souhaité emporter ses affaires). Ensuite, le choix délibéré du soldat-conteur de ne pas nommer son personnage favorise considérablement l'identification entre son personnage et lui-même. Cf. David Álvarez Roblin, *De l'imposture à la création : le Guzmán et le Quichotte apocryphe*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 103.

les modalités de franchissement présentes tout au long de la nouvelle, et ce d'autant plus que de nombreux seuils et portes sont passés sous silence.

Afin d'éclairer ces choix opérés par Avellaneda, nous commencerons par nous intéresser aux ellipses narratives de la porte dans le but de mesurer leur sens et leur portée dans l'histoire. Nous étudierons ensuite les occurrences du mot « *puerta* » – qui sont au faible nombre de trois – de manière à déterminer leur fonction précise dans le mécanisme du récit, et terminerons ce travail en nous focalisant cette fois sur les dimensions morale et religieuse de la porte, qui s'avèrent très éclairantes pour comprendre le dénouement du récit.

UNE PORTE ELLIPTIQUE ENVISAGÉE DANS SON FRANCHISSEMENT

Nous l'avons dit, la porte est bel et bien matérialisée lorsqu'il s'agit de pénétrer dans la demeure de Japelín. Deux des occurrences du mot « *puerta* » apparaissent lorsque le protagoniste propose au soldat espagnol de l'héberger pour une nuit : chemin faisant, ils traversent d'abord « *las puertas de la ciudad* », puis enfin « *la deseada puerta de la casa de Japelín* »⁴. Mais cet usage restreint ne relève pas de la coïncidence, c'est pourquoi il est d'abord nécessaire de s'interroger sur les autres portes de l'histoire, celles qui sont tues.

Omises bien que clairement franchies, la plupart d'entre elles sont elliptiques et compensées par des formes verbales envisageant à la fois leur aspect processif – le passage –, et leur aspect terminatif – le résultat de ce passage –. Les verbes de mouvement renvoyant à la porte et indiquant la traversée du seuil sont abondants : « *entrar* » est employé plus de vingt fois, et « *salir* » une trentaine. La porte se concrétise donc en son acte de franchissement : entrer ou sortir. Si le signifiant est absent, le signifié est sous-entendu : la forme verbale conçoit la forme substantivée « porte » dans sa dynamique, dans sa réalisation concrète. Le personnel de maison, d'abord, est en libre circulation : lorsque, sur demande de Japelín, les valets entrent – pour ainsi dire – en scène, ils circulent comme si aucune limite n'existait entre les pièces de la maison, ils changent de salles selon leur bon vouloir, créant une prestesse de franchissement⁵ et surtout des allées et venues continues et impudiques. Mais l'occupation de l'espace par l'invité est d'autant plus éclairante qu'elle s'avère très inquiétante. Si Japelín arrive à sa demeure « *como un viento*, [...] *subió en dos saltos la escalera*, [...] *y puesto en la sala, vio a su mujer* »⁶, le soldat, après le dîner, « *despidiose* [...] *y puesto en su aposento y acostado en él*, [...] *estaba fuera de sí* »⁷. Le participe passé employé – « *puesto* » – renvoie directement à l'aspect résultatif du passage et crée une dynamique brusque. Si ce choix narratif peut sembler tout à fait

4. Les deux occurrences apparaissent respectivement dans *DQAV*, 15, p. 164 et *DQAV*, 15, p. 165.

5. Les pièces sont sans nul doute disposées en enfilade comme dans la plupart des demeures de cette époque.

6. *DQAV*, 15, p. 165.

7. *DQAV*, 15, p. 168. [C'est moi qui souligne.]

naturel pour le mari – qui brûle d’impatience de voir sa femme et son fils –, il est beaucoup plus surprenant s’agissant du soldat. La nuit du drame, les allers-retours de ce dernier sont également caractérisés par une sorte d’impertinence et d’impudeur : Japelín « *se entró en otro aposento* », tandis que le soldat espagnol « *entró en la sala de la dama* », avant de « *volver a su aposento* » et de « *volv[er] muy pasito a la cama de la flamenca* »⁸. Cette fois, les formes verbales permettent d’établir un jeu de porte invisible et soulignent un mouvement de va-et-vient incessant entre les différentes pièces de la maison. L’absence de limite, la dynamique portée sur la traversée et son achèvement semblent significativement liées au manque d’intimité qui règne dans la demeure.

Venons-en maintenant au moment où le soldat décide de s’introduire dans la chambre de la femme de son hôte pour abuser d’elle :

Levantose, pues, a medianoche, en camisa, y entró en la sala de la dama, y, llegándose a ella sin zapatos, por no ser sentido, estuvo un rato en pie, sin acabarse de resolver; pero hizolo de volver a su aposento y de tomar la espada que tenía en él, y sacándola desenvainada, volvió muy pasito a la cama de la flamenca [...] ⁹.

L’indécision de l’Espagnol, qui reste immobile après être entré dans la pièce, est un élément qu’Avellaneda conserve de la nouvelle de Bandello :

[...] toute cette première partie de la nuit, il fut assailli sans relâche par des pensées contradictoires car, envisageant les périls qui pouvaient survenir, il s’arrêtait à l’idée de ne pas s’exposer à un pareil danger, et d’attendre une autre occasion moins risquée [...]. Ainsi, après avoir maintes et maintes fois changé d’avis, il finit par prendre le parti d’y aller¹⁰.

Cette hésitation n’est pas sans rappeler la formule de Roland Barthes : « [...] la Porte. On y veille, on y tremble »¹¹. C’est précisément le cas dans les deux récits : le soldat se prépare à s’exposer au danger¹², craint les conséquences de ses actes, hésite à reporter son projet à un autre moment, et, après s’être exécuté, il finit par s’enfuir lâchement face à la menace qui pèse sur lui. Remarquons la facilité et la rapidité avec laquelle le soldat entre et sort de la chambre, sans gêner aucune : il effectue tout comme les valets un va-et-vient dénué de toute forme de retenue dans un espace, paradoxalement, intime. Alfred Germond de Lavigne, l’unique traducteur français du *Quichotte* d’Avellaneda, effectue à ce propos un choix de traduction tout à fait particulier : il traduit « *ir a la [cama] de la dama* » (notons au passage la paronymie entre « *dama* » et « *cama* ») par « pénétrer dans la chambre de la dame », et « *entró en la sala de la dama* » par « il

8. DQAV, 15, p. 169.

9. *Ibid.*, p. 169.

10. Mateo Bandello, *op. cit.*, p. 226.

11. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 17.

12. Dans le récit avellanédien, le soldat empoigne son épée. La connotation phallique de l’arme est à prendre en compte dans la mesure où il compte abuser sexuellement de la femme.

pénétra dans la chambre »¹³. Si l'usage du verbe « pénétrer », employé à deux reprises, envisage encore une fois le seuil dans son aspect processif, il est surtout un choix de traduction connoté. Ce terme porte l'accent sur le caractère sexuel des intentions du soldat espagnol : en passant le seuil de la chambre, nous assistons à un premier viol de l'intimité de la jeune femme, avant même que cela n'arrive quelques instants plus tard de manière bien plus explicite.

« Demoiselle, il faudra cette nuit que vous restiez éveillée, afin qu'à minuit je trouve ouverte la porte de la chambre, sans qu'il me faille attendre. Mais peut-être sera-t-il mieux que vous la laissiez ouverte », affirme le mari qui veut rejoindre son épouse au lit dans la nouvelle originelle¹⁴. Alors que chez Bandello c'est la porte de la chambre qui est mentionnée explicitement et qui, par un jeu de verrouillage et déverrouillage imposé par le mari, aura une importance capitale, on observe plutôt chez Avellaneda une omission volontaire. Elle est finalement envisagée dans sa traversée et sans nul doute annonciatrice du drame. Après avoir éclairé le sens de ces portes elliptiques, il convient de s'interroger à présent sur celles qui sont clairement nommées et qui semblent acquérir, par le simple fait d'être mentionnées, une valeur forte : « *la puerta de la ciudad* », « *la puerta de la casa de Japelín* » et « *la puerta de la caballeriza* ».

LA FONCTION TRANSGRESSIVE ET TRAGIQUE DE « LA DESEADA PUERTA DE LA CASA »

Peu avant d'entrer dans la demeure de Japelín, le soldat espagnol va d'abord franchir les portes de Louvain avec son hôte. Comme l'indique Covarrubias à l'entrée « *puerta* », « *su primera significación se entiende por puerta de la ciudad* »¹⁵. Élément essentiel de la muraille, elle établit une limite protectrice entre les habitants et une possible attaque étrangère, fonction qu'elle n'assumera pas lorsque notre inconnu – étranger par ses origines espagnoles, et qui plus est soldat, c'est-à-dire un possible agresseur – pénétrera aisément dans l'enceinte de la ville sur invitation de l'un de ses habitants. Quant à la porte de la maison, elle incarne également la fonction protectrice, mais marque surtout une limite entre le monde extérieur et l'intimité du foyer. Dans le cas présent elle est tout aussi problématique puisque l'ennemi n'a pas besoin de la forcer : l'hôte, par son invitation spontanée, la lui ouvrira naturellement. Notons d'ailleurs qu'après avoir perpétré son viol, l'Espagnol s'enfuira par la même porte : « *pidió a los primeros criados que topó le abriesen la puerta y le excusasen con su señor de no aceptar el preparado almuerzo y provisión* »¹⁶. Bien qu'il ait fallu cette fois solliciter les domestiques – qui tenteront d'ailleurs de le retenir, en vain –,

13. Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quichotte*, éd. David Álvarez, Paris, Klincksieck, 2006, p. 186.

14. Mateo Bandello, *op. cit.*, p. 224.

15. Sebastián de Covarrubias Horrozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. I. Arellano et R. Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 1381.

16. *DQAV*, 15, p. 170.

la porte fermée finira par s'ouvrir sur demande et sans grande difficulté. N'est-il pas pire de savoir que l'on a soi-même invité l'ennemi à pénétrer son lieu de vie et son espace intime que de constater qu'il y est entré par force ? L'initiative imprudente du mari de laisser « *libre entrada* »¹⁷ à l'inconnu est la cause de sa propre infortune, et cette décision ne peut que renforcer son sentiment de responsabilité dans le malheur survenu.

Centrons-nous sur le segment de phrase qui est certainement le plus porteur de sens : « *Llegaron ambos [...] a la deseada puerta de la casa de Japelín* ». Pour l'intelligence de l'histoire, le narrateur n'a nul besoin d'avoir recours au complément du nom afin de signifier qu'il s'agit de la demeure de Japelín : sans doute souhaite-t-il accentuer de nouveau la culpabilité de l'homme par l'intermédiaire de la porte. Celle-ci semble constituer véritablement un objet de réflexion invitant à mesurer les conséquences de ses choix et elle participe pleinement de la sorte de la dimension moralisante du conte. Le prieur l'avait pourtant averti lorsqu'il souhaitait quitter les Ordres : « *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* »¹⁸.

L'adjectif « *deseada* », qui nous intéresse plus encore, est également susceptible de nous apporter des clefs de compréhension. S'agit-il du « *deseo* » du protagoniste de retrouver sa femme et de faire la connaissance de son enfant nouveau-né ? Constituerait-il plutôt un présage de l'acte infâme à venir, impulsé par le « *deseo* » du soldat¹⁹ ? Ou bien faut-il entendre cette caractéristique comme un attribut de l'épouse, « *deseable* » ? Trois possibilités interprétatives qui ne sont pas inconciliables, et qui ont un point commun, la métaphore de l'objet-porte : il représente, dans sa matérialité, le désir et la transgression. Nous évoquions tout à l'heure l'effraction lorsqu'il s'agissait pour le soldat d'entrer et de sortir de la chambre de l'épouse : pourquoi ne pas évoquer ici « *la puerta deseada* » comme une représentation du sexe féminin ? Lorsqu'elle étudie la question du corps dans le roman avellanédien²⁰, Bénédicte Torres constate que certains personnages sont réduits à des aspects particuliers de leur anatomie, et conclut à propos des figures féminines principales de la continuation qu'elles sont fortement dégradées et tiennent bien plus du corps célestesque que du corps chevaleresque. Si le sexe de la prostituée Mari Gutiérrez est présenté comme un « *hornillo de vidrio* »²¹ – le terme insiste implicitement sur ce qui est placé à l'intérieur et peut-être, comme le propose L. Gómez Canseco, sur la fragilité de l'honneur –, c'est ici un va-et-vient qui

17. Je reprends une expression utilisée dans la nouvelle (DQAV, 15, p. 168).

18. DQAV, 15, p. 161.

19. Rappelons qu'après avoir posé le regard sur la jeune mère, il éprouve un sentiment ardent et incontrôlable : « *est[á] fuera de sí* » (DQAV, 15, p. 168).

20. Bénédicte Torres, « Mise en scène du corps dans le *Quichotte* de Cervantès et d'Avellaneda : échos et écarts », in D. Álvarez Roblin (sous la dir. de), *Volver al Quijote de Cervantes (1615-2015)*, Santa Bárbara, Anejos de *eHumanista*, 2015, p. 48-58.

21. DQAV, 35, p. 379.

matérialise le sexe féminin, concordant ainsi avec la première acception du mot « porte » dans le dictionnaire de Covarrubias : « *por extensión se llama cualquier agujero, que se hace para entrar y salir por él* »²².

Le rôle de la femme de Japelín dans la narration semble réduit à celui de vagin, d'abord du fait de la naissance de son enfant et ensuite, à cause du viol qu'elle subit. Ce dernier se produit avec une facilité assez déconcertante puisqu'elle ignore que ce n'est pas son mari mais un autre homme qui se glisse dans son lit : il fait nuit noire et elle croit y recevoir son époux. Le soldat devient alors une sorte de doublure de Japelín²³. Cependant, même si elle pense être en présence de son époux, la jeune mère ne semble pas entièrement consentante : elle le prévient que ses prétentions ne sont pas convenables puisqu'elle vient d'accoucher, mais celui-ci « *puso en ejecución su desordenado apetito* » et elle, « *no quiso contradecirle* »²⁴. L'interprétation de ce viol et du futur suicide est complexe : si G. Vigarello, dans son ouvrage *Histoire du viol*, indique qu'à l'époque « le viol consommé [est] un viol consenti »²⁵, saint Augustin, quant à lui, adopte dans *La cité de Dieu* un autre point de vue, qui peut paraître plus proche de prime abord de la sensibilité d'Avellaneda. En s'appuyant sur l'exemple de Lucrèce, qui, après avoir averti son mari de son agression, se suicide, il affirme que celle-ci n'aurait pas dû se donner la mort dans la mesure où

Rien ne se perd de la sainteté de son corps lui fit-on violence, aussi longtemps que demeure celle de l'âme. Mais si la sainteté de l'âme est violée, rien ne reste de la sainteté du corps, fût-il encore intact. C'est bien pourquoi n'a pas à se punir elle-même d'une mort volontaire celle qui, prise de force, hors de toute complaisance de sa part, a été le jouet passif du péché d'un autre²⁶.

Mais qu'en est-il au juste pour la jeune épouse avellanédienne ? Bien qu'il ne s'agisse pas dans ce cas d'une question de pureté virginale, et bien que la femme exprime en premier lieu un nonconsentement, il s'agit d'un cas limite : cette dernière ne peut en effet être considérée comme totalement passive dans la mesure où, dans l'obscurité trompeuse de la chambre, elle pense agir en tant qu'épouse et non en tant que victime. Elle implique donc, dans cet acte sexuel, à la fois son corps, mais aussi son âme, même si c'est dans une certaine mesure²⁷. Si une telle histoire venait à être connue publiquement, elle

22. *Op. cit.*, p. 1381.

23. Cette tromperie n'est pas sans rappeler la scène d'exposition du *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, dans laquelle Isabela est abusée par don Juan, qui se fait passer pour le Duque Octavio dans l'obscurité de la nuit. Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, éd. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2013, p. 139-140.

24. *DQAV*, 15, p. 169.

25. Georges Vigarello, *Histoire du viol : XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998, p. 53.

26. Saint Augustin, *Ceuvres*, tome 2, *La cité de Dieu*, éd. L. Jerphagnon, Paris, Gallimard, 1998, p. 2829.

27. Cette distinction, bien que nécessaire, ne résout pas toujours les ambiguïtés. Dans l'une des *Nouvelles Exemplaires* de Cervantès – « La Fuerza de la Sangre » –, où il est question de l'enlèvement et du viol de Leocadia par Rodolfo, si le corps est violé, on peut s'interroger

pourrait prêter à confusion chez plus d'un et provoquer une telle honte et un tel déshonneur que, dans l'esprit de la jeune femme tout comme dans celui de Lucrèce, se donner la mort peut paraître un moindre mal²⁸.

Ces deux premières occurrences de la porte, en tant que limites transgressées, sont l'élément déclencheur de la tragédie. Signifiant et renforçant la gravité du franchissement de l'étranger, l'impudence de la substitution et l'obscénité de l'agression sexuelle, elles semblent mettre en relief la culpabilité du mari et invitent à s'interroger sur la portée moralisatrice de cette histoire.

LA PORTE DANS SA DIMENSION MORALE ET RELIGIEUSE

Le caractère édifiant du roman d'Avellaneda n'est plus à démontrer²⁹ et Luis Gómez Canseco considère même que les récits intercalés concentrent « un vaste arsenal théologique »³⁰. Nous nous proposons à présent d'observer l'objet-porte dans cette perspective, afin de déterminer dans quelle mesure celle-ci participe de l'interprétation morale du conte. Concentrons-nous pour cela sur le dénouement du récit et sur l'ultime occurrence du terme. Après la fuite du soldat, Japelín va se rendre à la porte de l'écurie pour seller sa monture et partir à sa recherche. L'un de ses valets précise que :

*mi señor ha estado paseándose a la puerta de la caballeriza todo el rato que yo tardé –dijo el mozo– a ensillarle el caballo, suspirando y quejándose de aquel soldado español que esta noche durmió en la cama y aposento del paje de cámara, llamándole, aunque pensó que nadie le oía, perverso y vil traidor y adúltero a costa de la inocencia de su engañada esposa*³¹.

L'homme « *ha estado paseándose a la puerta de la caballeriza* », et non pas « *pasó por la puerta de la caballeriza* » (notons d'ailleurs la paronymie entre « *pasar* » et « *pasear* »). Le choix d'écriture d'Avellaneda semble bien différent de ceux effectués jusque là. Contrairement aux portes elliptiques franchies précédemment, celle de l'écurie n'est pas transitoire : elle ne provoque ni un changement spatial, ni une célérité de mouvement. Le verbe « *pasearse* »

sur l'implication de l'âme au vu du dénouement – le mariage entre le violeur et sa victime –. (Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*, tome II, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 2003, p. 75-95).

28. Notons que dans la nouvelle de Bandello, des indices montrent que la jeune femme a voulu revenir sur sa décision, ce qui ajoute une ambiguïté supplémentaire : « dans les souffrances de l'agonie qui furent terribles, ou peut-être, repentie et épouvantée devant le trépas, cherchant bien que trop tard à se libérer, en agitant les jambes, elle donna un coup de pied dans le berceau placé près du lit [...] » (Mateo Bandello, *op. cit.*, p. 231).

29. Afin d'éclairer le projet littéraire d'Avellaneda, David Álvarez Roblin suggère que l'autre *Don Quichotte* se structure autour de trois pôles (théâtral, picaresque et édifiant) et considère que l'intention moralisatrice du continuateur s'applique à la totalité du roman avellanédien (*op. cit.*, p. 101104).

30. Introduction à *DQAV*, p. 41.

31. *DQAV*, 16, p. 176.

indique une action qui s'inscrit dans une certaine durée (« *todo el rato que yo tardé* ») : Japelín veille donc à la porte de l'écurie, cet endroit tout sauf noble qui établit la frontière entre la pureté et la souillure, entre l'honneur et le déshonneur. Cette « *puerta de la caballeriza* » concrétise l'acte sordide et malpropre de l'invité et accroît le sentiment de culpabilité de l'hôte, ce qui le conduira à pécher très gravement, en perpétrant dans un accès de fureur un meurtre sanglant et obscène.

Aussitôt après, les suicides successifs des deux époux, qui se jettent l'un et l'autre dans le puits seront chargés d'une symbolique forte et apparaîtront rétrospectivement comme le résultat d'une Justice divine qui répond à leur entrée dans les Ordres et au fait qu'ils aient tous deux jeté le froc aux orties. Tout d'abord, l'épouse

*se arrojó de cabeza en un hondo pozo que en medio del patio había, sin poder ser socorrida de los que presentes estaban, haciéndose dos mil pedazos ; de suerte que, cuando llegó al suelo el cuerpo, había llegado su alma, libre de él, en bien diferente lugar del en que yo querría llegase la mía a la hora de mi muerte*³².

Puis son époux, « *sin poder ser detenido de nadie, se arrojó también de cabeza al mismo pozo, haciéndosela mil pedazos y cayendo su desventurado cuerpo sobre el de su triste mujer* »³³.

Alors que Bandello propose un unique suicide, celui de la jeune femme, et par un tout autre procédé, celui de la pendaïson, il est peu plausible qu'Avellaneda ait conçu et choisi cette variante par pur hasard. Le puits est ici un avatar de la porte absente : il s'agit d'un orifice ouvert dans lequel il est facile de s'engouffrer « *sin poder ser detenido de nadie* ». Les définitions proposées par le *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia* de M. Lurker invitent effectivement à établir un rapprochement tropologique entre le puits et la porte, puisque « *la cavidad del pozo puede aludir al mundo subterráneo* »³⁴ et « *la idea de puerta entre el más acá y el más allá [...] es familiar al pensamiento bíblico* »³⁵. Le passage par cette cavité semble conduire vers un au-delà, mais lequel ? Bien évidemment, la porte du salut est totalement inenvisageable – « beaucoup chercheront à entrer et ne pourront pas » rapporte l'Évangile selon saint Luc, chapitre 13 – dans la mesure où cet objet est considéré dans la Bible comme une allégorie de salvation³⁶. Bien que symbole religieux salvateur, elle incarne paradoxalement, dans ce récit édifiant son antinomie : le désir, le sexe et le viol, sacrilèges et péchés sans nom. Si l'on peut alors penser à la porte de l'Enfer lorsque Bracamonte affirme « *había llegado su alma [...] en bien diferente lugar del en que yo querría llegase la mía a la hora de mi muerte* », le

32. DQAV, 16, p. 178.

33. DQAV, 16, p. 180.

34. Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, El Almendro, 1994, p. 182.

35. *Ibid.*, p. 81.

36. Jésus affirme dans l'évangile selon saint Jean, chapitre 10, verset 9 : « Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ; il entrera et il sortira, et il trouvera des pâturages ».

texte ne l'évoque pas explicitement. Par leur acte suicidaire, sorte d'anti-mort chrétienne, le couple se prive du droit à la sépulture, leurs corps seront brûlés et les cendres dispersées : « *hizo sacar los cuerpos del pozo, y, con parecer del obispo, los llevaron a un bosque vecino a la ciudad, do fueron quemados y echadas sus cenizas en un arroyo que cerca de él pasaba* »³⁷. L'on assiste effectivement à l'extinction de la famille formée par Japelín, sa femme et le nouveau-né, ceux-ci disparaissent définitivement en laissant derrière eux, un néant.

En définitive, la porte fait bel et bien partie du vaste arsenal théologique du « *Rico desesperado* ». La porte de l'écurie et le puits, contrairement aux portes précédemment évoquées, marquent de véritables cloisons séparatives dans les associations antithétiques telles que la pureté et la souillure, l'honneur et le déshonneur, la salvation et, non pas la damnation, mais le néant. D'ailleurs lorsqu'Avellaneda confie l'interprétation du conte, dès la fin du récit de Bracamonte, à l'un des chanoines qui voyageait aux côtés de don Quichotte, ce religieux prend à son compte et fait résonner les paroles prémonitoires prononcées par le prieur au début de la nouvelle :

muy de temer es el fin triste de todos los interlocutores de esa tragedia. Pero no podrán tenerle mejor, moralmente hablando, los principales personajes de ella, habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar, pues, como dijo bien el sabio prior al galán, cuando quiso salirse de la religión, por maravilla acaban bien los que la dejan.

Entrer dans les Ordres et « *salirse de la religión* » : la porte de l'Église semble avoir bel et bien scellé le destin tragique de cette famille.

Par un tour de force original et surprenant, Avellaneda réussit à construire une dynamique dramatique autour de la porte en lui conférant un rôle clé. Qu'elle soit elliptique, explicitement mentionnée ou métaphorique, elle pose des limites, établit des barrières implicites et protectrices qu'il sera pourtant aisé de franchir et de transgresser. Passer par les portes de l'espace narratif de la nouvelle « *El rico desesperado* », c'est s'exposer au monde extérieur et ses dangers, ouvrir son espace domestique à l'étranger, pénétrer l'intimité, risquer d'être tourmenté et, finalement, franchir un seuil au péril de sa vie.

37. DQAV, p. 180.